



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die antisemitische ‚Witzfigur‘ – Der kleine Cohn.
Antisemitismus in Postkarten um die Jahrhundertwende im
Deutschen Kaiserreich.“

verfasst von / submitted by

Meruyert Akhmetova, MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2024 / Vienna 2024

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

UA 066 665

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

Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Davidowicz

Abstract

Der Antisemitismus in Bildern hat eine lange Geschichte. Er entwickelt sich ständig mit der aktuellen Situation im Laufe der Zeit und wird stets instrumentalisiert. Die antisemitische Witzfigur „*Der kleine Cohn*“ gewann im deutschsprachigen Raum am Anfang des 20. Jahrhunderts an Popularität. Dieses Motiv wurde nicht nur im Bild verwendet, sondern auch in der Musik und in der Literatur. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse von antisemitischen Postkarten mit dem Motiv „*des kleinen Cohn*“ aus der Kategorie „*Musterung*“. Auf drei Postkarten wird „*der kleine Cohn*“ anhand verschiedener antisemitischer Konstruktionen in der Musterung dargestellt, was der Gegenstand dieser Forschung ist. Methodisch stützt sich diese Arbeit auf die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack, da diese Methode Aspekte aus der Kunstgeschichte, Soziologie und Semiotik beinhaltet. Dies ermöglicht es abgebildete Personen und Situationen im Rahmen des geschichtlichen Kontextes zu analysieren. Die Hypothese dieser Masterarbeit ist, dass der Antisemitismus in Bildern Jüdinnen und Juden in einer verspottenden und negativen Form darstellt. Das führte zu einer verschärften Trennung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf der einen und den Jüdinnen und Juden auf der anderen Seite im Deutschen Kaiserreich zur Jahrhundertwende. Die Analyse der Postkarten mit „*dem kleinen Cohn*“, die einen militaristischen Stil haben, zeigt „den kleinen Cohn“ im Vergleich zu den anderen als einen erniedrigten und verspotteten Außenseiter, der es nicht schafft in den Militärdienst eingezogen zu werden.

Abstract

Antisemitism in pictures has a long history. It developed consistently during the passage of time und continues to be used. The antisemitic laughing stock „*the little Cohn*” become popular in the german-speaking world at the beginning of the 20th century. This theme was not only used in pictures but also in music and literature. This piece of work is concerned with the analysis of antisemitic post cards showing the figure of „*the little Cohn*” in the category „*medical examination*”. On three post cards „*the little Cohn*” is shown in varying antisemitic settings during his medical examination which form the basis of this research. Methodically this work is based on Ralf Bohnsack’s documenting interpretation of pictures, since this method consists of aspects from history of arts, sociology and semiotics. This allows for pictured persons and situations to be analysed in a historical framework. The hypothesis of this master thesis is that antisemitism in pictures depicts Jews in a ridiculous and negative way. This led to a more pronounced differentiation between the German mainstream society on the one hand and the Jewish population on the other in the German Empire at the turn of the century. The analysis of the post cards depicting „*the little Cohn*” using a militarised style, shows „*the little Cohn*” as a demeaned and ridiculed outsider compared to the others who is not going to be allowed to join the ranks of the military.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	5
1. Einleitung	6
2. Forschungsthema und Forschungsfrage	7
3. Forschungsstand	10
4. Forschungsmethode.....	15
5. Bildmotiv und Bildauswahl.....	20
6. Geschichtlicher Kontext.....	29
7. Bildanalyse	40
7.1. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 011754	40
7.2. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 11752	49
7.3. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 11752	62
8. Schlussfolgerung	71
Abbildungsverzeichnis	77
Quellen- und Literaturverzeichnis	80

Abkürzungsverzeichnis

KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KPD [O]	Kommunistische Partei-Opposition
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands

1. Einleitung

Diese Masterarbeit befasst sich mit dem Thema des Antisemitismus in Bildern. In den antisemitischen Bildern können unterschiedliche antisemitische Konstruktionen erscheinen. Jede dieser Konstruktionen hat eine eigene Geschichte, aber häufig bestehen diese Konstruktionen aus einer Symbiose von mehreren antisemitischen Stereotypen. Der Antisemitismus ist seit vielen Jahrhunderten in der Welt präsent und ist international, interreligiös und interkulturell. Die antisemitischen Bilder illustrieren die Entwicklung des Antisemitismus in der Geschichte. Der Hauptgegenstand dieser Masterarbeit ist das antisemitische Bildmotiv „*des kleinen Cohn*“, welches aus dem 19. Jahrhundert stammt und daher in der langen Geschichte der Judenfeindlichkeit relativ neu ist, aber mehrere antisemitische Vorurteile und Stereotypen in sich vereint. Dieses Motiv, wie auch viele andere antisemitische Konstruktionen, hat eine große Rolle bei der Verschärfung des schon bestehenden Antisemitismus im Deutschen Kaiserreich gespielt. Die antisemitischen Bilder wurden zum Teil des kulturellen Gedächtnisses, was unter anderem zur Schoah geführt hat. Auch nach 1945 verschwanden antisemitische Bilder und Stereotypen nicht aus der Gesellschaft, sondern entwickelten sich weiter. Mit der Verbreitung des Internets profilierten sich antisemitische Bilder aller Art schneller als es vorher möglich war. Die rasante Verbreitung von antisemitischen Illustrationen während der Corona Pandemie unterstrich die Notwendigkeit antisemitische Bildmotive erkennen und analysieren zu können, was den Hauptgegenstand dieser Masterarbeit darstellt.

Diese Arbeit soll zur Beantwortung der folgenden Forschungsfrage führen: *Anhand welcher antisemitischen Konstruktionen wurde die männliche jüdische Figur im Bildmotiv „Der kleine Cohn“ dargestellt?* Die folgende *Hypothese* bildet die Ausgangsbasis der Untersuchung im Rahmen dieser Masterarbeit: Der Antisemitismus in Bildern stellt Jüdinnen und Juden in einer verspottenden und negativen Form dar. Das führte zu einer verschärften Trennung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf der einen und den Jüdinnen und Juden auf der anderen Seite im Deutschen Kaiserreich zur Jahrhundertwende.

Die Basis dieser Masterarbeit stellt die Analyse von drei Postkarten mit dem antisemitischen Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ dar. Da dieses Bildmotiv auf vielen Postkarten unterschiedlich verwendet wurde, bzw. es verschiedene Szenarien mit „*dem kleinen Cohn*“ in der Hauptrolle gab, wurde die Forschung auf das Motiv „*in der Musterung*“ begrenzt. Als Forschungsmethode wurde die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack ausgewählt. Diese

Methode wurde als die geeignetste befunden, weil es um die Analyse von Postkarten im geschichtlichen Kontext geht. Die dokumentarische Bildinterpretation erlaubt es die Analyseschritte frei zu gestalten. Während der Forschung wurden verschiedene Primär- und Sekundärquellen zur Recherche herangezogen. Es wurden, für die Antisemitismusforschung klassische Werke, sowie aktuelle Publikationen analysiert. Außerdem wurden Nachrichtenartikel, einige Interviews, sowie ein Film untersucht.

Die Struktur dieser Arbeit umfasst verschiedene Bereiche: Zuerst wird das Forschungsthema erläutert, sowie die Forschungsfrage detaillierter beschrieben. Im nächsten Kapitel wird der Forschungsstand in Bezug auf den Antisemitismus in Bildern skizziert. Da der Forschungsbereich sehr umfangreich ist, werden nur ausgewählte Werke analysiert. Weiteres wird auf die Forschungsmethode eingegangen. Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit dem Bildmotiv „*der kleine Cohn*“, welches für diese Arbeit ausgewählt wurde. Es werden einige Beispiele der Verwendung dieses Motives erläutert, nicht nur in antisemitische Illustrationen, sondern auch in der Musik- und Theaterszene. Der Zeitrahmen dieser Beispiele umfasst die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Außerdem werden Informationen über die Forschungsbilder, bzw. Postkarten angegeben. Der geschichtlicher Kontext dieser Masterarbeit begrenzt sich auf das 19. Jahrhundert, bzw. auf die Entwicklung der jüdischen Emanzipation im Deutschen Kaiserreich, aber wesentliche Aspekte aus dem 18. Jahrhundert werden ebenfalls im Kapitel über den geschichtlichen Kontext skizziert. Das Hauptaugenmerk wird auf die Situation der jüdischen Bevölkerung in verschiedenen beruflichen Sektoren, sowie in anderen sozialen Bereichen gerichtet. Der „*moderne Antisemitismus*“, welcher das berufliche, sowie das gesellschaftliche Leben von vielen Jüdinnen und Juden erschwerte, wird ebenso thematisiert. Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit der Bildanalyse, die den wesentlichen Teil dieser Arbeit darstellt. Dieses Kapitel wird auf drei Bereiche aufgeteilt, was die Analyse jeder einzelnen Postkarte nachvollziehen lässt. Die Zusammenfassung, sowie die Ergebnisse der Forschung für diese Masterarbeit werden im letzten Kapitel dieser Arbeit erläutert.

2. Forschungsthema und Forschungsfrage

Der Forschungsbereich des Antisemitismus in Bildern, sowie auch die Geschichte der Judenfeindschaft selbst, ist sehr umfangreich. Man kann die Judenfeindschaft in Texten und in Bildern in verschiedenen Kulturen und im Laufe der vergangenen Jahrhunderte nachverfolgen.

Aus der Antike findet man Textbeispiele, aus dem Mittelalter Texte, sowie Bilder, z. B. Illustrationen, Kirchenfester, Geschirr, und vieles mehr. In der Gegenwart kann man antisemitische Konstruktionen und Symbole in allen möglichen Arten von Medien, vom Film über Twitter-Posts bis hin zu Memes, beobachten. Jedes antisemitische Bildmotiv wird anhand verschiedener Konstruktionen aufgebaut und besteht häufig aus einer Kombination unterschiedlicher antisemitischer Motive. Diese Konstruktionen entwickelten sich im Laufe der Zeit und sind bis heute präsent. Die Grenze zwischen diesen Konstruktionen sind oft verschwommen. Viele antisemitische Konstruktionen haben einen christlich-religiösen Hintergrund, z. B. Ritualmordvorwürfe und Hostienschändung, die sich mit dem Beginn des ersten Kreuzzuges ab dem 11. Jahrhundert verbreitet haben. Diese beiden Konstruktionen sind eng mit dem Vorwurf des Gottemordes verbunden.¹ In der antisemitischen Konstruktion *der jüdischen Weltverschwörung* wird die religiöse Dimension um wirtschaftliche Aspekte erweitert. Zum religiösen Hintergrund zählt unter anderem der Vorwurf des Verrates an Jesus Christus, und der ökonomische Hintergrund bezieht sich auf die Rolle der Juden im Mittelalter als Geld- und Pfandleiher. Die antisemitischen Stereotypen wie „*der jüdische Wucherer*“, oder „*die jüdische Geschäftemacherei*“ sind ebenso Bestandteile der Konstruktion *der jüdischen Weltverschwörung*.² Auf Bildern aus dem 19. Jahrhundert, z. B. Karikaturen oder Postkarten, wurde ein angeblich „*jüdisches*“ Gesicht immer mit einer auffallend großen und krummen Nase abgebildet. Diese vermeintliche „*jüdische Nase*“ diente als Erkennungsmerkmal. Durch den Assimilationsprozess in europäischen Ländern waren viele Jüdinnen und Juden säkularisiert, d. h. man konnte Jüdinnen und Juden nicht mehr wegen der Kleidung, Frisur oder Bart von anderen unterscheiden. Deswegen war es für AntisemitInnen wichtig, einen sichtbaren, körperlichen Unterschied zu konstruieren.³ Ein weiteres vermeintliches „*jüdisches Merkmal*“ war der „*Plattfuß*“. Wegen des „*Plattfußes*“ würden Juden nur hinkend gehen, was auf Bildern oft mit einem Gehstock illustriert wurde. In bildlichen Darstellungen im Christentum wurde der Teufel oft mit einer „*Hakennase*“ und einem großem Fuß bzw. Pferdefuß dargestellt. Diese Art der Darstellung des Teufels, bzw. von Dämonen reicht bis in die Antike zurück und wurde ab dem 17.

¹ Vgl. Trond Berg Eriksen/Håkon Harket/Einhart Lorenz (Hg.), *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*, Göttingen 2019, 44-46.

² Vgl. Jasmin Waibl-Stockner, „Die Juden sind unser Unglück“, Münster 2009, 90-91.

³ Vgl. Christina von Braun, *Und der Feind ist Fleisch geworden*, in: Christina von Braun/ Ludger Heid (Hg.), *Der ewige Judenhass*, Berlin/Wien 2000, 149-213, 187.

Jahrhundert erst in Bildern, später auch in Texten, auch auf Jüdinnen und Juden angewandt. Das ist ein Beispiel für die antisemitische Konstruktion der Dämonisierung von Jüdinnen und Juden.⁴ Der antisemitische Stereotyp des „*Plattfußes*“ ist ein Bestandteil der antisemitischen Konstruktion der „*jüdischen Rasse*“, welche die Jüdinnen und Juden des 19. Jahrhunderts betroffen hat. Ein signifikantes Vorurteil im 19. Jahrhundert war, dass Juden wehrdienstuntauglich seien, was oft mit dem angeblichen Vorhandensein des „*Plattfußes*“ bei Juden begründet wurde. Der Militärdienst im Deutschen Kaiserreich, sowie auch in anderen europäischen Ländern, war gesellschaftlich hoch angesehen. Im Zuge der Aufklärung hat die jüdische Bevölkerung mehr und mehr an Gleichberechtigung erlangt. Das bedeutete, dass Juden den Militärdienst ausüben konnten, da dieser zu den wichtigsten staatsbürgerlichen Rechten gehörte. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Vorurteile gegen Juden bzw. deren Körper vermehrt in den Vordergrund gerückt.⁵ Den Körpern von jüdischen Männern fiel eine besondere Rolle in den antisemitischen Stereotypen zu, da diese das Objekt von Hassprojektionen wurden. Außerdem war es leichter, den Körper auf Bildern darzustellen und auf diese Weise ins visuelle Gedächtnis der Gesellschaft einzubetten. Der Körper des jüdischen Mannes wurde einerseits dämonisiert und sexualisiert, ein Jude sei Vergewaltiger oder Verführer, und andererseits wurde der jüdische Körper so dargestellt, dass ein Jude schwach, kränklich und gar feminin sei. Der antisemitische Stereotyp der Militärdienstuntauglichkeit ist eng mit dem Stereotyp eines „*verweiblichten Juden*“ verbunden.⁶ Die Figur der Jüdin wurde ebenso antisemitisch konstruiert. Der Stereotyp der „*schönen Jüdin*“ war in der europäischen Kunst, basierend auf Erzählungen aus dem Alten Testament, andauernd präsent. Die Jüdinnen wurden anhand der Figuren von Salome, Judith oder Rahel als Verführerinnen sowie als Bedrohung dargestellt. Im Kontext des 19. Jahrhunderts beinhaltete dieses Stereotyp nicht nur Rassismus und Antisemitismus, sondern auch Frauenfeindlichkeit.⁷ Neben der Darstellung einer schönen und verführerischen Jüdin war die Darstellung der „*hässlichen Jüdin*“, gleich wie Juden, in

⁴ Vgl. Kirstin Breitenfellner, Der „jüdische Fuß“ und die „jüdische Nase“, in: Kirstin Breitenfellner/Charlotte Kohn-Ley, *Wie ein Monster entsteht*, Bodenheim 1998, 103-120, 105-106.

⁵ Vgl. Ebd. 108.

⁶ Vgl. A. G. Gender-Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, in: A. G. Genderkiller (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht*, Münster 2005, 9-67, 43.

⁷ Vgl. Jüdisches Museum Wien, *100 Missverständnisse über und unter Juden*, Wien 2022, 159.

Illustrationen populär.⁸ Die weiteren Aspekte der antisemitischen Stereotypen und Konstruktionen, sowie ihr Konglomerat und die Auswirkung, werden während der Analyse weiter erläutert.

Das Ziel der Masterarbeit ist die Beantwortung der Frage, *anhand welcher antisemitischen Konstruktionen wurde die männliche jüdische Figur im Bildmotiv „Der kleine Cohn“ dargestellt?*

Die folgenden *Unterfragen* werden für die Forschung gestellt: Wie wird die Figur „des kleinen Cohn“ im Vergleich zu den anderen abgebildeten Personen auf den Postkarten dargestellt? Welche Rolle spielte der Nationalismus, bzw. Militarismus im Deutschen Kaiserreich in der Verspottung und der Verhetzung der jüdischen Bevölkerung, interpretiert anhand der antisemitischen Figur „des kleinen Cohn“?

Die folgende *Hypothese* wird aufgestellt: Der Antisemitismus in Bildern stellt Jüdinnen und Juden in einer verspottenden und negativen Form dar. Das führte zu einer verschärften Trennung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf der einen und den Jüdinnen und Juden auf der anderen Seite im Deutschen Kaiserreich zur Jahrhundertwende.

3. Forschungsstand

Das Thema des Antisemitismus im Bild wird in zahlreichen Forschungen unterschiedlich behandelt, dies hängt von inhaltlichen Schwerpunkten, Forschungszeitrahmen und geografischen Untersuchungsgebieten ab. In diesem Kapitel werden nur ausgewählte Werke behandelt, da der Rahmen dieser Masterarbeit begrenzt ist.

Es wird mit dem Buch „*Die Juden in der Karikatur*“ von Eduard Fuchs, welches im Jahr 1921 das erste Mal veröffentlicht wurde und eine große Kollektion von antijüdischen Karikaturen beinhaltet, begonnen. Eduard Fuchs war nicht nur ein Schriftsteller, Sammler und Redakteur, sondern auch seit seiner Jugendzeit politisch engagiert. Nach seiner Lehre in Stuttgart hat er den Anarchisten Franz Xaver Wiesinger kennengelernt und hat sich der anarchistischen Jugendgruppe angeschlossen. Für seine politischen Tätigkeiten, bzw. Majestätsbeleidigung und Widerstand gegen die Staatsgewalt, wurde er im Jahr 1888 zu fünf Monaten Haft verurteilt.⁹ Einige Zeit später wurde er zum Mitglied der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands

⁸ Vgl. Gender-Killer, Geschlechterbilder, 56.

⁹ Vgl. Ulrich Weitz, Der Mann im Schatten, Eduard Fuchs, Berlin 2014, S. 23-31.

(SPD). Ab 1890 hat er für die Presse der SPD in Bayern gearbeitet, zuerst als Buchhalter und dann als Autor, bzw. Redakteur des Süddeutschen Postillon.¹⁰ Während der Arbeit als Redakteur fing er an, Karikaturen und Grafiken, meistens zu politischen Themen, zu sammeln.¹¹ Das erste Mal hat Fuchs Karikaturen als historische Quelle für seine Artikelserie „1848 in der Karikatur“ verwendet.¹² Das sechsbändige Werk, „*Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*“, sowie andere Bücher, haben Fuchs nicht nur als einen Kunsthistoriker und Sammler etabliert, sondern auch wohlhabend gemacht, was ihm die Erweiterung seiner Kunstsammlung ermöglichte. Die Kunstsammlung von Fuchs, die sich bei ihm zu Hause in der Zehlendorfer Villa befand, wurde nach 1933 von der NS-Regierung beschlagnahmt und später versteigert.¹³ Ein wichtiger Wendepunkt im Leben von Fuchs war sein Eintritt in die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD). Kurz nach der Novemberrevolution in Deutschland verreiste Fuchs im Auftrag von Rosa Luxemburg mit einer geheimen Mission nach Russland, um der dortigen bolschewistischen Partei unter Lenin klarzumachen, dass die KPD sich alleinig um die deutsche Politik kümmern werde.¹⁴ Aus verschiedenen Gründen schließt sich Fuchs im Jahr 1929 der Kommunistischen Partei-Opposition (KPD[O]) an, wobei er dort nicht öffentlich aktiv war.¹⁵

In dem, für diese Arbeit relevanten Werk, „*Die Juden in der Karikatur*“, stellt Fuchs bildliche Beispiele von dem 15. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts vor, die größtenteils aus europäischen Ländern stammen. Eines seiner Ziele mit diesem Werk war es, eine historisch-materialistische Theorie des Antisemitismus darzustellen. Er bedauert die Judenverfolgungen und kritisiert manche Punkte des Antisemitismus, aber das Buch von Fuchs beinhaltet auch Widersprüche, denn der Text kann aus heutiger Sicht zumindest teilweise als judenfeindlich betrachtet werden. Fuchs erläutert die Rolle des jüdischen Volkes in der Geschichte, bzw. welchen Beitrag Jüdinnen und Juden für die europäische Kultur geleistet haben, anhand unterschiedlicher Beispiele. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der wirtschaftlichen Entwicklung europäischer Gesellschaften, welche laut Fuchs zum größten Teil auf der antisemitischen

¹⁰ Ebd. 44-52.

¹¹ Ebd. 67.

¹² Ebd. 79.

¹³ Vgl. Ole Frahm, Eduards' karikierende Antisemitismustheorie, in: Hans-Joachim Hahn, Olaf Kistenmacher (Hg.), *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft*, Berlin 2015, S. 426-477, 427-428.

¹⁴ Vgl. Weitz, *Der Mann*, 225f.

¹⁵ Vgl. Weitz, *Der Mann* 295.

Konstruktion von „*Geld und Judentum*“ aufbaut. Am Anfang schreibt Fuchs den Jüdinnen und Juden eine sehr wichtige Rolle bei der europäischen Wirtschaftsentwicklung ab dem 11. Jahrhundert zu.¹⁶ Was den Ursprung des Kapitalismus betrifft, weist Fuchs darauf hin, dass die europäischen Länder nicht nur durch das jüdische Volk zum Kapitalismus gekommen seien. Dann schreibt er, dass die Entwicklung des Kapitalismus stets von jüdischen Kaufleuten beeinflusst wurde, da diese die reichsten Personen gewesen seien, sowie „[...] und daß infolgedessen fast alle Formen und Institutionen der kapitalistischen Geldwirtschaft sozusagen jüdische Erfindungen oder jüdische Schöpfungen sind.“¹⁷ Nachfolgend bemüht er den alten antisemitischen Stereotyp des „*Wucherjuden*“ in dem er konstatiert, dass Jüdinnen und Juden ein besonderes Talent zum Geldverdienen hätten und dass sie als erste die profitable Seite der Geldleihe verstanden hätten.¹⁸ In Bezug auf die Geldleihe schreibt Fuchs: „*Dieser angenehmen aller Beschäftigungen hat sich der Jude mit Vorliebe und mit dem allergrößten Eifer durch alle Jahrtausende hindurch gewidmet, [...]*“.¹⁹ Darauf folgend verbindet Fuchs die Entwicklung des Kapitalismus und den vermeintlichen jüdischen Einfluss darauf. Obwohl Fuchs in seinem Buch auf die Gefahr des Antisemitismus und auf die bedrohliche Entwicklung der NSDAP noch in den 1920er Jahren hinweist, ist Eduard Fuchs' Analyse des Kapitalismus und der Rolle der Juden in diesem, Teil einer damals weitverbreiteten Strömung antisemitischer, linker Kapitalismuskritik.

Was die Sammlung von antisemitischen Bildern betrifft, ist diese ohne Zweifel interessant, aber es fehlen die Bildanalyse und die Analyse der Entstehung, sowie der geschichtlichen Kontext der Bilder. Mit dem Druck der antisemitischen Bilder ohne Angabe des Kontextes und ohne vollständige Bildanalyse konnte der Antisemitismus ungehindert reproduziert werden. Im Katalog „*Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*“²⁰ findet man eine der größten Kollektionen von antisemitischen Postkarten. Dieser Katalog wurde anlässlich der Ausstellung „*Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*“ im Jahr 1999, die in Zusammenarbeit des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, des Museums für Post und Kommunikation Frankfurt am Main, sowie der Marburger Arbeitsgruppe organisiert wurde, herausgegeben.²¹ Der Katalog

¹⁶ Vgl. Fuchs, Eduard, *Die Juden in der Karikatur*, Berlin 1985 (Reprint der Ausgabe München 1921), S. 9ff.

¹⁷ Fuchs, *Die Juden*, 20.

¹⁸ Vgl. Ebd. 30f.

¹⁹ Ebd. 30.

²⁰ Helmut Gold/Georg Heuberger (Hg.), *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*, Heidelberg 1999.

²¹ Vgl. Gold, *Abgestempelt*, 11.

wurde auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney erstellt. Wolfgang Haney, der Numismatiker und Sammler, hat über 15.000 Gegenstände, die den Antisemitismus abbilden und nachweisen, gesammelt.²²

WissenschaftlerInnen, die für die Erstellung des Kataloges einen Beitrag geleistet haben, haben versucht zu zeigen, wie Postkarten, die ein wichtiges Medium der visuellen Kommunikation am Anfang des 20. Jahrhunderts waren, den schon bestehenden Antisemitismus in einer „lustigen“ und „harmlosen“ Art und Weise in den damaligen Gesellschaften verstärkt haben. Diese Forschung stand im Großen und Ganzen vor drei Herausforderungen. Die erste Herausforderung war die Frage nach Herkunft und Funktion von antisemitischen Postkarten. Das zweite Ziel war die Frage, inwiefern die antisemitischen Postkarten den Antisemitismus im Alltag der wilhelminischen Zeit beeinflusst haben. Die dritte Herausforderung bestand darin, festzustellen, ob antisemitische Postkarten typisch für den deutschen, bzw. deutschsprachigen Raum waren und welchen Kontext andere europäische Länder zu dieser Frage bieten können.²³ Die Figur „*des kleinen Cohn*“ in antisemitischen Postkarten wurde in diesem Katalog auch thematisiert. In dem Kapitel von Christoph Glorius wird auch „*der kleine Cohn*“ in Bezug auf das Thema des wilhelminischen Militarismus erwähnt. Laut Glorius wurden die antisemitischen Postkarten mit den Militärmotiven historisch und kunsthistorisch noch nicht erforscht, da der Katalog, welcher diese beinhaltet, noch nicht vollständig veröffentlicht worden ist. Laut Glorius besteht eine Gemeinsamkeit dieser Postkarten darin, dass auf ihnen jüdische Männer zu sehen sind, welche vom Militärdienst ausgeschlossen werden. Obwohl das Militär selbst oft Ziel von Karikaturen war, wurden antisemitische Konstruktionen ins Bildmotiv „*Militär*“ eingefügt, womit die Konfrontation zwischen dem „*preußischen*“ und dem „*jüdischen*“ konstruiert und verstärkt wurde.²⁴

In einem anderen Kapitel befasst sich Fritz Backhaus mit der antisemitischen Witzfigur „*des kleinen Cohn*“ im Zusammenhang mit dem Lied „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn gesehen?*“, welches eine Reihe von judenfeindlichen Postkarten inspiriert hat. Diese

²² Vgl. Arolsen Archives, The Arolsen Archives are digitizing part of the Haney Collection, Arolsen Archives, URL: <https://arolsen-archives.org/en/news/arolsen-archives-digitalisieren-teil-der-sammlung-haney/>. (abgerufen 01.11.2022).

²³ Vgl. Georg Heuberger, Die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus, in: Helmut Gold/Georg Heuberger (Hg.), Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten, Heidelberg 1999, 20-24, 22.

²⁴ Vgl. Christoph Glorius, „Unbrauchbare Isidore, Manasse und Abrahams“, in: Helmut Gold/Georg Heuberger (Hg.), Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten, Heidelberg 1999, 222-226.

Postkartenreihen beziehen sich auf verschiedene Lebensbereiche, manche von diesen Karten haben außer ihrem offensichtlichen Antisemitismus auch einen historischen Kontext. Nach einer Erklärung der antisemitischen Konstruktionen, die auf Postkarten mit dem Motiv „des kleinen Cohn“ dargestellt sind, resümiert Backhaus, dass Witze über „den kleinen Cohn“ ein antisemitischer Bestandteil des damaligen Alltags waren.²⁵ Am Ende des Beitrages schreibt Backhaus: „Die Karriere des „Kleinen Cohn“ zeigt, daß dabei nicht einfach zwischen harmlos und aggressiv, gutmütig und hetzerisch unterschieden werden kann, sondern beides in einem unauflösbaren Zusammenhang stand.“²⁶ Das stellt die Forschung von antisemitischen Konstruktionen in Bildern vor neue Herausforderungen.

Das Buch „*Hatemail. Anti-Semitism on Picture Postcards*“ von Salo Aizenberg zeigt eine umfassende Sammlung von antisemitischen Postkarten aus europäischen Ländern. Bilder aus der Sammlung zeigen unterschiedliche antisemitische Konstruktionen, von der Dämonisierung des Judentums bis hin zur angeblichen jüdischen Weltverschwörung. In seinem Buch versucht Aizenberg nicht nur die Postkarten als eine Sammlung zu demonstrieren, sondern er beschäftigt sich mit der Erklärung von verschiedenen antisemitischen Stereotypen und mit der Frage, wie diese Postkartenmotive in der heutigen Zeit wiederverwendet oder weiterentwickelt werden.²⁷ Für Aizenberg sind Postkarten eine wichtige visuelle historische Quelle, die den Antisemitismus ab dem Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts wiedergeben können. Postkarten spiegeln den Zeitgeist einer Gesellschaft wider, wie auch den Antisemitismus, was eine These des Buches ist, bzw. dass der Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft vor Beginn des Zweiten Weltkrieges weit verbreitet war.²⁸ Es gibt selbstverständlich viele andere Quellen wie Bücher, Zeitungsartikel und Protokolle, die das gleiche beweisen können, aber die Postkarten haben, im Vergleich zu einem Foto, einen Text welcher vom Absender oder vom Verlag geschrieben wurde, ein Datum, sowohl wegen der Poststempel als auch wegen der Beschriftung, und ein Bild, welches von KünstlerInnen speziell für die Karte entworfen wurde. Die große Auflage der gedruckten Postkarten erklärt Aizenberg folgenderweise:

²⁵ Vgl. Fritz Backhaus, „Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?“, in: Helmut Gold/Georg Heuberger (Hg.), *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*, Heidelberg 1999, 235-240.

²⁶ Backhaus, „Hab’n“, 1999, 240.

²⁷ Vgl. Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, 2013.

²⁸ Vgl. Aizenberg, *Hatemail*, 2013, 12-15.

„The fact that anti-Semitism was chosen by so many publishers reveals two points: first, the general public demanded and was willing to spend money on postcards that had messages derogatory to Jews; and second, the anti-Semitic image was not something shocking or unusual, but an accepted, everyday concept that was part of the fabric of society.”²⁹

Das Buch verdeutlicht, dass der Antisemitismus ein internationales Phänomen ist, aber die eigentliche Herausforderung des Werkes, die Analyse der antisemitischen Postkarten als ein Medium, scheint nicht ganz gelungen. Es ist nicht klar welche Methode der Autor verwendete. Jedes Kapitel befasst sich mit einer antisemitischen Konstruktion, die als Bildmotiv für antisemitische Postkarten und Texte verwendet wurde. Aizenberg beschreibt ausführlich die jeweilige Konstruktion, von der Entstehung bis zur Präsenz heutzutage, aber die Postkarten selbst werden nicht analysiert. Unter jeder Postkarte gibt es einen Text, der separat vom Text des Kapitels zu Lesen ist, was den Text insgesamt schwerer lesbar macht. Der Inhalt dieser Texte unterscheidet sich, z. B. die Abbildung H, unter dem Titel „*Germany for Germans*.“ beinhaltet eine Beschreibung, den historischen Kontext dieser Postkarte und Aizenberg bezieht dieses Postkartenmotiv auf die antisemitischen Äußerungen von Helen Thomas und auf den Antisemitismus in muslimischen Ländern.³⁰ Bei einigen Postkarten, wie bei der Abbildung 2-19, gibt es nur eine kurze Beschreibung des Bildes, dies kann daran liegen, dass der Kontext zur Entstehung dieses Bildes bereits im restlichen Text dargestellt wurde.³¹ Im Kapitel über das Bildmotiv „*des kleinen Cohn*“ betont Aizenberg, dass der Antisemitismus in jeder Schicht der deutschen Gesellschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts präsent war.³² Schlussfolgernd kann man feststellen, dass die Sammlung der antisemitischen Postkarten im Werk von Salo Aizenberg vielfältig ist und verschiedene Bereiche umfasst, was die Bildanalyse von jeder Postkarte erschwert hat, was einer der Gründe sein könnte, dass manche Bilder nicht ausreichend analysiert wurden.

4. Forschungsmethode

Da es in dieser Masterarbeit um Postkarten und deren Analyse im geschichtlichen Kontext geht, wird die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack als Forschungsmethode

²⁹ Aizenberg, Hatemail, 12.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 11.

³¹ Vgl. Ebd. S. 52.

³² Vgl. Ebd. S. 191.

verwendet. Diese Postkarten stellen ein wichtiges Medium dar, mittels welchem der damalige vorherrschende Antisemitismus im Alltag vermittelt wird. Die Erforschung von Bildern ist das Ziel der Bildwissenschaft. Die Bildwissenschaft befindet sich noch im Etablierungsprozess und ist eine transdisziplinäre Forschungsrichtung. Die Entstehung der Bildwissenschaft wurde von geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Semiotik im 20. Jahrhundert beeinflusst. Die methodischen Ansätze der Bildwissenschaft in den Sozialwissenschaften begannen Ende des 20. Jahrhunderts.³³ Das Bild und seine Bedeutung wurden in der empirischen Sozialforschung im Gegensatz zum Text marginalisiert. Einer der Gründe dieser Marginalisierung ist die Entwicklung des „*linguistic turn*“. Die qualitativen Methoden der Sozialwissenschaften wurden in den 1970er Jahren mit dem Einfluss des „*linguistic turn*“ ausgebaut, was bedeutet, dass die Methodologie lediglich im Bereich der Textinterpretation weiterentwickelt wurde. Ein weiterer Grund des Marginalisierungsprozesses des Bildes liegt daran, dass für alle sozialwissenschaftlichen Methoden gilt, dass Texte die Basis des wissenschaftlichen Zugangs zur sozialen Wirklichkeit konstituieren. Eine weitere Problematik besteht in der Situierung des Textes in der qualitativen Sozialforschung. Als Ausgangsdaten für die wissenschaftliche Forschung sollen die Originaltexte von ForscherInnen, die von ihnen selbst erzeugt wurden, verwendet werden und nicht die Interpretationstexte oder Beobachtungsprotokolle, die von den ForscherInnen verfasst worden sind. Die Bilder in dem Fall der wissenschaftlichen Forschung sollen zuerst in Beobachtungstexte umgestaltet werden, was die Bildinterpretation weniger verlässlich erscheinen lässt.³⁴

Die Methode der dokumentarischen Bildinterpretation von Ralf Bohnsack basiert auf Panofsky's Theorien, sowie auf Konzepten der Wissenssoziologie von Karl Mannheim. In der dokumentarischen Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack nimmt die Eigenlogik des Bildes einen zentralen Platz ein. Um den folgerichtigen Zugang zu dieser Eigenlogik zu gewinnen, gilt das besondere Augenmerk den Formalstrukturen des Bildes. Außerdem wird versucht, den Anforderungen aus den Bereichen der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Semiotik gerecht zu werden.³⁵ Eine wichtige Herausforderung für die Methodik der Bildinterpretation ist die Befreiung von der Logik des Textes. Bohnsack differenziert zwischen der Verständigung

³³ Vgl. Ralf Bohnsack, Qualitative Analyse, in: Heidrun Frieze/Marcus Nolden/Gala Rebane/Miriam Schreiter (Hg.), Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten, Wiesbaden 2020, 456-461, 456.

³⁴ Vgl. Ralf Bohnsack, Qualitative Bild- und Videointerpretation, Opladen 2011, 25-27.

³⁵ Vgl. Ebd., 55.

durch Bilder und der Verständigung über Bilder. Der Unterschied zwischen der Verständigung durch Bilder und der Verständigung über Bilder ist, dass Letztere im Medium von Sprache und Text abläuft. Bilder gehören zu der alltäglichen Kommunikation. Die gesellschaftliche Wirklichkeit wird durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern auch konstituiert.³⁶ Das ergänzt Bohnsack auf die folgende Weise:

„Dabei ist die Herstellung der Welt durch Bilder nicht lediglich in dem Sinne zu verstehen, dass die Deutung der Welt sich wesentlich im Medium der Ikonizität vollzieht. Vielmehr sind Bilder handlungsleitend.“³⁷

Das Leben eines Menschen besteht aus der ständigen Kommunikation mit anderen, diese Kommunikation besteht aus sozialen Handlungen, die man anhand von Mimik und Gestik lernen und ausüben kann. Diese sozialen Szenarien werden dann in der Form von mentalen Bildern im Gedächtnis gespeichert. Laut Bohnsack ist die Verständigung im Medium von mentalen Bildern vorreflexiv, sowie implizit. Diese Art der Verständigung, in Anlehnung an Karl Mannheim, gehört zu den „atheoretischen“ Wissensbeständen. Die „atheoretischen“ Wissensbestände konstruieren das habituelle Handeln eines Menschen und sind ein wichtiger Teil in der Forschung, welcher den Zugang zur Sinnstruktur des Bildes eröffnen und erklären will.³⁸

Der Zugang der dokumentarischen Bildinterpretation zu Verstehen und Verständigung ist eng mit der Betrachtungsweise von Erkennen verbunden. In der Bildinterpretation nach Bohnsack wird der Common Sense ausgeblendet und so werden Beobachtungen von Beobachtungen ermöglicht. Dadurch wird die Möglichkeit erschaffen, „[...] wissenschaftliche Beobachtungen in eine definierbare Relation zu Alltagsbeobachtungen zu setzen“.³⁹ Der „konjunktive Erfahrungsraum“ ist einer der zentralen Begriffe der dokumentarischen Methode. Das Leben eines Menschen beinhaltet mehrere verschiedene Erfahrungsräume, z. B. generationsspezifische, bildungsspezifische oder altersspezifische Erfahrungsräume. Aus dem „konjunktiven Erfahrungsraum“ entsteht das „konjunktive Erkennen“, was bedeutet, dass das kollektive Erkennen die Basis für individuelles Erkennen schafft. Das Erkennen ist mit der erlebten Praxis fest

³⁶ Vgl. Bohnsack, Qualitative Analyse, 457-458.

³⁷ Ebd., 458.

³⁸ Vgl. Bohnsack, Qualitative Bild- und, 28-29.

³⁹ Aglaja Przyborski, Bildkommunikation, Qualitative Bild- und Medienforschung, Berlin/Boston 2018, 85.

verbunden.⁴⁰ Die Begriffe *konjunktives* Wissen, sowie *kommunikatives* Wissen sind in der dokumentarischen Methode sehr bedeutsam. Beim *kommunikativen* Wissen handelt es sich um generalisierte und stereotypisierte Wissensbestände. Bohnsack nimmt als Beispiel die Institution Familie. Wenn es um ein *kommunikatives* Wissen geht, hat man eine allgemeine Assoziation mit dem Begriff Familie, z. B. zugeschriebene Rolle der Familie in der Gesellschaft, Normen, usw. Das *konjunktive* Wissen erklärt Bohnsack folgenderweise:

„[...] ist das *konjunktive* Wissen als eines, welches sich hinter den „Eigennamen“ verbirgt, ein Wissen um die Familie „Meier“ in ihrer individuellen, fallspezifischen Besonderheit einerseits und in ihrem milieutypischen Charakter andererseits.“⁴¹

In der dokumentarischen Bildinterpretation sind Aspekte aus Theorien der Semiotik, der Kunstgeschichte und der Soziologie präsent. Schnittmengen bestehen in der Unterscheidung von Sinnebenen des Bildes. Bei Panofsky zum Beispiel ist das der Wechsel von der Ikonografie zur Ikonologie, bei Mannheim entspricht es dem Wechsel von *immanentem* zu *dokumentarischem* Sinngehalt. In diesem Wechsel der Ebenen wird auch die Frage von „was“ auf „wie“ geändert, z. B. was dargestellt wurde und wie dieses dargestellt wurde. Bei Mannheim gehört die „Was“-Frage zum *immanenten* und die „Wie“-Frage zum *dokumentarischen* Sinngehalt. Bei Panofsky ist die Ebene mit der „Was“-Frage die *primäre* Ebene und die „Wie“-Frage ist die *sekundäre*.⁴²

Die dokumentarische Bildanalyse nach Bohnsack kann in drei Schritten ausgeführt werden. Der erste Schritt ist die *formulierende* Interpretation des Bildes. Dieser Schritt wird auf zwei Ebenen geführt, nämlich auf der vor-ikonografischen und auf der ikonografischen Ebene. Auf der vor-ikonografischen Ebene werden sichtbare Gegenstände, Figuren und Phänomene beschrieben, d.h. es wird die denotative Bedeutung des Bildes gelesen.⁴³ Auf der ikonografischen Ebene werden sichtbare Handlungen ausgedrückt. Der Fokus liegt dabei auf kommunikativen

⁴⁰ Vgl. Aglaja Przyborski, Bildkommunikation, Qualitative Bild- und Medienforschung, Berlin/Boston 2018, 87-89.

⁴¹ Bohnsack, Qualitative Bild- und, 35.

⁴² Vgl. Ralf Bohnsack, Die Dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation, in: R. Bohnsack/I. Nentwig-Gesemann/A. Nohl (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis, Wiesbaden 2013, 75-98, 75-76.

⁴³ Vgl. Ralf Bohnsack, Burkard Michel, Aglaja Przyborski, Dokumentarische Bildinterpretation, in: R. Bohnsack/B. Michel/A. Przyborski (Hg.), Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie Und Forschungspraxis, Opladen 2015, 11-31, 21.

Wissensbeständen. Bohnsack merkt an, dass zu dieser Ebene das allgemeine Wissen, wie z. B. jenes über gesellschaftliche Institutionen gehört. Man soll berücksichtigen, dass Motivunterstellungen bzw. das konjunktive Wissen auf dieser Forschungsebene suspendiert werden müssen. Anhand des kommunikativ-stereotypisierten Wissens werden die *Typengeschichte* und die *Stilgeschichte* festgestellt.⁴⁴

Der zweite Schritt, die *reflektierende* Interpretation der Formalen Komposition, umfasst die Rekonstruktion der Formalstruktur des Bildes. Dieser Schritt wird in Anlehnung an die *Ikonik* von Max Imdahl durchgeführt. Es gibt folgende drei Dimensionen der formalen Komposition: die „*perspektivische Projektion*“, die „*szenische Choreografie*“ und die „*planimetrische Ganzheitsstruktur*“. Die Dimension der „*perspektivischen Projektion*“ ermöglicht die Rekonstruktion von Räumlichkeit und Körperlichkeit des Bildes.⁴⁵ In diesem Schritt kann zum Beispiel untersucht werden auf welche Person sich der abbildende Bildproduzent fokussiert hat und welche soziale Szenarien anhand der Perspektive in den Mittelpunkt der Bildgeschichte gestellt wurden.⁴⁶ Bohnsack bemerkt:

„Im Bereich der sozialwissenschaftlichen Bildinterpretation ermöglicht uns die Rekonstruktion der Perspektivität im wahrsten Sinne des Wortes Einblicke in die Perspektive des abbildenden Bildproduzenten und in seine Weltanschauung.“⁴⁷

In dem Analyseschritt der „*szenischen Choreografie*“ werden soziale Interaktionen auf dem Bild beschrieben, d. h. Bewegungen und räumliche Positionierung der Abgebildeten im Verhältnis zueinander. Der Fokus liegt auf den abgebildeten Bildproduzenten.⁴⁸ Die letzte Stufe der reflektierenden Analyse der formalen Komposition ist die „*planimetrische Ganzheitsstruktur*“ und sie ermöglicht die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche. Dieser Schritt ist wichtig für die ikonische Interpretation, da sie die Basis für das *sehende Sehen* von Imdahl bildet. In Anlehnung an Imdahl schreibt Bohnsack, dass die planimetrische Komposition vom Bildfeld selbst ausgeht, und nicht wie bei der „*perspektivischen Projektion*“ sowie bei der „*szenischen Choreografie*“ auf den *wiedererkennenden Sehen* basiert. Die „*perspektivische Projektion*“ bezieht sich auf die Umwelt des Bildes, die „*szenische Choreografie*“ bezieht sich

⁴⁴ Vgl. Bohnsack, Qualitative Bild- und, 56-57.

⁴⁵ Vgl. Ebd. 57.

⁴⁶ Vgl. Nadja Köffler, Vivian Maier und der gespiegelte Blick, Bielefeld 2019, 125.

⁴⁷ Bohnsack, Qualitative Bild- und, 57.

⁴⁸ Vgl. Köffler, Vivian, 125-126.

auf die sozialen Szenarien und Konstellationen in der Umwelt des Bildes und die „*planimetrische Ganzheitsstruktur*“ bezieht sich auf die Gesamtkomposition.⁴⁹ Der dritte Analyseschritt der Methode nach Bohnsack ist die *reflektierende Interpretation*, oder mit anderen Worten, die *ikonologisch-ikonische Interpretation*. Im Zuge dieser Analyseschritte wird die symbolische Bedeutung eines Bildes unter Berücksichtigung der Beobachtungen aus den vorangegangenen formulierenden und reflektierenden Interpretationen zusammengefasst.⁵⁰

Die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack wurde für diese Arbeit ausgewählt, weil diese Methode Aspekte aus der Kunstgeschichte sowie Soziologie beinhaltet, was für die Analyse von Postkarten im Rahmen der Forschungsfrage, *anhand welcher antisemitischen Konstruktionen wurde die männliche jüdische Figur im Bildmotiv „Der kleine Cohn“ dargestellt*, am geeignetsten ist. Mit der dokumentarischen Bildinterpretation werden die abgebildeten Personen und Situationen separat, sowie im Zusammenhang miteinander, analysiert. Es kann die damalige inhaltliche Bedeutung herausgearbeitet werden. Es besteht die Möglichkeit, dass diese Methode herausfinden kann, wie die antisemitischen Postkarten sich auf die BetrachterInnen ausgewirkt haben. Der kollektive Habitus der damaligen Zeit, bzw. die antisemitische Darstellung im Alltag kann erfasst und rekonstruiert werden.

5. Bildmotiv und Bildauswahl

Die Figur „*des kleinen Cohn*“ ist Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer antisemitischen Spottfigur geworden. Sie wurde musikalisch, literarisch, sowie im Bild verwendet. Außerdem wurden Souvenirs mit „*dem kleinen Cohn*“ verkauft, wie z.B. kleine Figürchen, die als ein Schmuckgegenstand für Kinderzimmer vermarktet wurden. Das Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ war ein verbreitetes Postkartenmotiv im Deutschen Kaiserreich, sowie in Österreich-Ungarn am Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Postkarten mit diesem Bildmotiv wurden sowohl verschickt als auch gesammelt.⁵¹ Der Untersuchungsbereich dieser Masterarbeit beschränkt sich auf die Postkarten, die im Deutschen Kaiserreich herausgegeben wurden.

Eine signifikante Rolle in der raschen Entwicklung der antisemitischen Verwendung der Figur „*des kleinen Cohn*“ hat der Schlager „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“ gespielt.

⁴⁹ Vgl. Bohnsack, Qualitative Bild- und, 39-40.

⁵⁰ Vgl. Köffler, Vivian, 126.

⁵¹ Vgl. Salo Aizenberg, Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards, 2013, 190f.

Salo Aizenberg schreibt, dass das Lied „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“ im Jahr 1902 im Berliner Thalia-Theater das erste Mal von Guido Thielscher vorgetragen wurde. Guido Thielscher war ein deutscher Humorist und Kabarettist, welcher in seiner Arbeit antisemitische Stereotypen verwendet hat.⁵² Der Schlager „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“ wurde in Berlin sehr populär. Im Text des Schlagers geht es um einen Mann namens Cohn, welcher während eines Spazierganges mit einer jungen Frau seine eigene Ehefrau gesehen hat und deshalb erstere verlassen hat, welche ihn anschließend suchte. Der Schlager „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“ hat die Figur „*des kleinen Cohn*“ populär gemacht und hat die Grundlage für Reihen von Postkarten mit „*dem kleinen Cohn*“ geschaffen.⁵³ Am Anfang der Forschung wurde die Frage gestellt, ob es einen bestimmten Prototyp für diesen Schlager gab. Margret Boveri, eine deutsche Journalistin, schreibt in ihrem Buch „*Wir lügen alle. Eine Hauptstadtzeitung unter Hitler*“⁵⁴, dass Fritz Cohn, ein Rechtsanwalt, die Vorlage für die Figur „*des kleinen Cohns*“ war. Fritz Cohn, der Sohn des Verlegers Emil Cohn, war laut Beschreibung von Boveri in gehobenen sozialen Kreisen aktiv und „*[...] klein von Statur, aber groß als Gourmand und Trinker*“.⁵⁵ Des Weiteren berichtet sie: „*Um die Jahrhundertwende ging während einer Pause im Apollo-Theater der kleine Mann im Gedränge verloren, seine Freundin rief in die Menge: „Habt ihr nicht den kleinen Cohn gesehen?“*“.⁵⁶ Dieser Ruf sei von anderen Menschen im Raum so oft wiederholt worden, dass es wie ein Chor geklungen habe. Das Ensemble des Theaters schuf eine Melodie zu diesem Ruf und auf diese Weise sei das Lied „*Habt ihr nicht den kleinen Cohn gesehen?*“ entstanden. Die anschließende Popularität dieses Liedes trug zur Entstehung der Figur „*des kleinen Cohn*“ bei.⁵⁷ Fritz Cohn, Sohn von Emil Cohn und Leonore Cohn (Mosse), wurde im Jahr 1875 in Berlin geboren. Seine Eltern stammten aus Posen und sind später nach Berlin übersiedelt. Leonore Cohn war die Schwester eines bekannten und einflussreichen jüdisch-deutschen Verlegers und Geschäftsmannes, Rudolf Mosse.⁵⁸ Emil Cohn war der Verleger und Besitzer der Berliner

⁵² Ebd.190f.

⁵³ Vgl. Klaus Hödl, „Der kleine Kohn“ on the Jewish stage: a performative strategy to fight antisemitism in Vienna around 1900, in: Leo Baeck Institute Year Book, 2015, vol. 60, Oxford, 123-140, 123-124.

⁵⁴ Margret Boveri, *Wir lügen alle, Eine Hauptstadtzeitung unter Hitler*, Olten 1965.

⁵⁵ Boveri, *Wir lügen*, 20.

⁵⁶ Ebd. 20.

⁵⁷ Ebd. Vgl. 20.

⁵⁸ Vgl. Elisabeth Kraus, *Die Familie Mosse*, München 1999, 176-177.

Volks-Zeitung.⁵⁹ Fritz Cohn hat als Rechtsanwalt- und Berater, im Rahmen seiner eigenen Kanzlei, für „*Mosse Offene Handelsgesellschaft*“ gearbeitet.⁶⁰ Im Jahr 1919 heiratete er in Berlin.⁶¹ Laut Boveri litt Fritz Cohn an Problemen mit Alkohol und besaß Anfang der 1930er Jahre fast kein Vermögen mehr.⁶² Im Jahr 1943 wurde Fritz Cohn in Theresienstadt ermordet, wie auch viele seiner anderen Familienangehörigen.⁶³

Laut Kurt Tucholsky, einem deutschen Journalist und Schriftsteller, gab es noch die Meinung, dass der Prototyp für die Figur „*des kleinen Cohn*“ im Lied „*Habt ihr nicht den kleinen Cohn gesehen?*“ Martin Carbe (Cohn), der Bruder von Fritz Cohn, war. Tucholsky widerlegte diese Meinung, nannte aber nicht die wahre Identität der Figur „*des kleinen Cohn*“.⁶⁴ Weiterhin bleibt die Frage, ob eine reale Person Vorlage für diesen Schlager war und ob es sich um Fritz Cohn handelt, umstritten. Die Antwort auf diese Frage ist allerdings nicht relevant für diese Masterarbeit, da die negativen Auswirkungen dieses Bildmotives nicht nur eine bestimmte Familie getroffen haben, sondern viele Menschen im Deutschen Kaiserreich sowie in Österreich-Ungarn.

Der Name Cohn stammt von „*Kohen*“ ab, was auf Hebräisch die Angehörigen des Priesterstandes bezeichnet, und einer der häufigsten jüdischen Nachnamen im deutschsprachigen Raum am Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts war. Dieser Name wurde schon vor Entstehung des Schlagers antisemitisch verwendet, sodass viele Personen mit dem Namen Cohn oder Kohn schon ab Anfang des 19. Jahrhunderts den Namen gewechselt haben.⁶⁵ Der Name Cohn wurde in antisemitischen Witzen nicht nur am Stammtisch missbraucht, sondern auch in Zeitschriften, sowie anderen illustrierten Publikationen. Ein Beispiel dafür ist das „*Kohn-Lexikon*“, das im Jahr 1900 von Verlag Kikeriki herausgegeben wurde. Dieses Buch beinhaltet 23 antisemitische Illustrationen und jede von diesen wird von einem kurzen

⁵⁹ Vgl. Boveri, *Wir lügen*, 1965, 20.

⁶⁰ Vgl. Kraus, *Die Familie*, 1999, 295.

⁶¹ Vgl. Cohn Fritz Simon: Death Certificate, Ghetto Terezín, Holocaust.cz, URL: <https://www.holocaust.cz/en/database-of-digitised-documents/document/98277-cohn-fritz-simon-death-certificate-ghetto-terezin/> (abgerufen 30.01.2023).

⁶² Vgl. Boveri, *Wir lügen*, 1965, 20.

⁶³ Ebd. Vgl. 299.

⁶⁴ Vgl. Kurt Tucholsky, *Sigilla Veri*, Textlog.de, URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-sigilla-veri.html> (abgerufen 30.01.2023).

⁶⁵ Vgl. Dietz Bering, *Der Name als Stigma*, Stuttgart 1987, 206.

„Witz“ begleitet. Das Buch beginnt mit einem antisemitischen Vers, der den Namen Kohn verspottet und gleichzeitig diese Publikation mit folgenden Strophen vermarktet:

„Doch in Lettern ward das Kohn-Wort

Blos bis jetzt reproducirt,

*Nur in diesem **Lexiko(h)ne***

Ist es graphisch illustriert.“⁶⁶

In den Illustrationen wird die Figur „des edlen Kohn“⁶⁷ anhand unterschiedlicher antisemitischer Konstruktionen und Stereotypen dargestellt. In einer Illustration mit dem Titel „*Consorten*“ (Kohn-Sorten) sind 11 Männer bzw. Köpfe abgebildet. In dieser Abbildung sind verschiedene antisemitische Stereotypen vorhanden, zum Beispiel die „*jüdische Physiognomie*“. Da die Abbildung zum sogenannten Wortspiel passen sollte, wurden diese Männer mit verschiedenen Frisuren und unterschiedlicher Kleidung dargestellt, um die vielen sozialgesellschaftlichen Positionen der Figuren zu verdeutlichen.⁶⁸ Das antisemitische Motiv der Figur „des kleinen Cohn“ wurde durch den Schlager und wegen der Postkarten mit „*Witzen*“ so weit verbreitet, dass Männer und Frauen mit dem Namen Cohn oder Kohn noch häufiger antisemitisch angegriffen wurden. Die Figur „des kleinen Cohn“ wurde als ein „*Kollektivsymbol*“ für das jüdische Volk verwendet.⁶⁹

Im Jahr 1902 wurde das Stück „*Der kleine Kohn*“ von der Budapester Orpheumgesellschaft in Wien, Leopoldstadt, präsentiert. Die Budapester Orpheumgesellschaft war das bekannteste jüdische Volkssängerensemble in Wien zur Jahrhundertwende.⁷⁰ Die Gründer waren der nicht jüdische Matthias Bernhard Lautzky, welcher organisatorischer Leiter war, und Josef Modl, der jüdischer Abstammung war, welcher die künstlerische Leitung übernommen hat.⁷¹

Laut Klaus Hödl, einem österreichischen Historiker, die Gründung und die weitere Popularität der Budapester Orpheumgesellschaft „[...] kann somit als ein herausragendes Beispiel für die gemeinsame jüdische und nicht-jüdische Gestaltung populärkultureller Unterhaltungsformen

⁶⁶ Kohn-Lexikon, Kikeriki, Wien 1900, 3.

⁶⁷ Ebd. 3.

⁶⁸ Ebd. 21.

⁶⁹ Vgl. Bering, Der Name, 207f.

⁷⁰ Vgl. Klaus Hödl, Zwischen Wienerlied und Der kleine Kohn, Göttingen 2017, 83.

⁷¹ Ebd. Vgl. 82-83.

in der Habsburgermetropole dienen“.⁷² Das Programm der Budapester Orpheumgesellschaft war bekannt für jüdische Jargonkomik, humoristische, sowie zeitkritische Inhalte. Unter Jargon wurde ein Text mit einer Mischung aus wienerischem Dialekt, jiddischem, sowie böhmischen Wörtern verstanden. Das jiddische wurde trotz, oder wegen seiner langanhaltenden Diskriminierung verwendet.⁷³

Das Stück „*Der kleine Kohn*“ wurde von einem Dichter unter dem Pseudonym Caprice geschrieben. Der bürgerliche Name vom Caprice war Antal Oroszi, geboren Lövi, und er stammte aus einer jüdischen Familie aus Budapest. Caprice war auch der sogenannte Hausdichter vom „*Etablissement Nestroy-Säle*“.⁷⁴ Das Stück „*Der kleine Kohn*“ handelt von den zwischenmenschlichen und beruflichen Verhältnissen zwischen Leopold Kohn und der Familie Spitzer. Leopold Kohn ist der Kassier des Bankhauses Marcus Spitzer und er hat Liebesbeziehungen zu den Töchtern und der Frau von Marcus Spitzer, welcher nichts davon weiß. Seine Unwissenheit wird anfangs mit Spitzer's Arbeitssucht erklärt, wegen welcher er seine eigene Familie vernachlässigt. Als Spitzer erfährt, dass Kohn vermutlich eine Liebesbeziehung zur Haushälterin Marie hat, wird er wütend, weil er selbst ein Liebesverhältnis mit Marie hat. Spitzer sucht Leopold Kohn, aber niemand kann Kohn finden. Als Spitzer den Kassier Kohn gefunden hat, verlangte er von ihm, dass er die Beziehung mit Marie beendet. Kohn bestätigt dieses Liebesverhältnis nicht und ist wegen der Einmischung von Spitzer in sein privates Leben empört. Während des Streits wünscht sich Spitzer „*sich zu entkohnen*“. Da die Tochter von Spitzer schwanger von Kohn ist, wird sein Wunsch nie in Erfüllung gehen. Demnächst wird Spitzer benachrichtigt, dass Geld aus der Bank verschwunden sei. Spitzer verdächtigt sofort Kohn und will ihn mit Hilfe der Polizei finden. Die Polizei meldet sich später bei Spitzer und gibt bekannt, dass Leopold Kohn höchstwahrscheinlich Selbstmord begangen habe bzw. er sich in der Donau ertränkt habe und jetzt benötigt die Polizei Hilfe bei der Identifizierung der Leiche. Die Beschreibung, dass die Leiche krumme Beine, eine „*Hakennase*“ und eine kleine Statur hat, war für die Töchter von Spitzer ausreichend, obwohl sie die Leiche nicht gesehen haben, um Leopold Kohn zu erkennen. Am Ende des Stückes als Spitzer erfährt, dass seine Frau und

⁷² Ebd. 83.

⁷³ Vgl. Susanne Korbel, Populärkultur und Antisemitismus in Wien um 1900. Oder: Warum „Kohn zehrt“?, in: Réka Szentiványi/Béla Teleky (Hg.), Brüche – Kontinuitäten – Konstruktionen, Mitteleuropa im 20. Jahrhundert, Tagungsband zur 5. Internationalen Doktorandentagung, Wien 2015, 17-38, 31-32.

⁷⁴ Vgl. Hödl, Zwischen, 62.

Kohn in einem Zug gesehen wurden, verstand er, dass Kohn noch lebt. Außerdem bekam Spitzer einen Brief, in welchem Kohn gesteht, dass er das Geld aus der Bank gestohlen hat, um wegfahren zu können. Die Frau von Spitzer erscheint plötzlich und sagt ihm, dass sie mit Kohn nicht abgereist ist, sondern dass sie ihren Ehemann nur eifersüchtig machen wollte. Im Endeffekt bleibt die Familie Spitzer zusammen und Leopold Kohn ist nach Amerika geflohen.⁷⁵

In diesem Theaterstück wurden antisemitische Stereotypen verwendet. Zwischenmenschliche Verhältnisse zwischen der nicht jüdischen Familie Spitzer und Kohn werden überzogen dargestellt. Leopold Kohn wird immer verdächtigt, jedoch ohne präzise Beweise. Kohn wird als Liebhaber und Dieb dargestellt, Spitzer als betrogener Ehemann und Arbeitgeber. In der Auflösung des Theaterstücks zeigt sich, dass eigentlich Spitzer der Betrüger ist, da er sich mit Hilfe eines Versicherungsbetruges vor dem Bankrott retten wollte.⁷⁶

Das Stück „*Der kleine Kohn*“ wurde von Hödl unter anderem als eine Reaktion auf die antisemitische Figur „*des kleinen Cohn*“ auf den Postkarten betrachtet. Auch schreibt Hödl:

„Der kleine Kohn“ spiegelt die Folgen einer transitorischen, als flüchtig erlebten Gegenwart wider und offenbart die Schwierigkeit, vor dessen Hintergrund Beziehungen zwischen Menschen aufzubauen, vor allem auch eine Vertrauensbasis zwischen Juden und Nichtjuden zu schaffen. Gleichzeitig setzt sich das Stück mit antisemitischen Imaginationen auseinander und gibt einen erhellenden Einblick in eine der Taktiken, die ein Teil der Wiener Judenschaft im Umgang mit judenfeindlichen Vorstellungen verfolgte.“⁷⁷

Demnach kann das Stück „*Der kleine Kohn*“ von der Budapester Orpheumgesellschaft als eine Art der Reinterpretation der antisemitischen Figur „*des kleinen Cohn*“ angesehen werden.

Im Propaganda-Film „*Leinen aus Irland*“ von der Wien-Film GmbH, welcher im Jahr 1939 ausgestrahlt wurde, ist die antisemitische Erzähllinie mit einer Figur namens Dr. Kuhn verbunden. Im Film ist Dr. Kuhn der Generalsekretär der Prager Textilfirma Libussa A.-G. und er macht alles um den Profit des Unternehmens massiv zu erhöhen, obwohl das die Leinenproduktion im Land zerstören kann.⁷⁸ Diese Figur wurde als jüdisch und sehr ambitioniert, bzw. heimtückisch dargestellt. Dr. Kuhn ist sogar bereit die junge, hübsche Tochter des Direktors, Lilly Kettner, zu instrumentalisieren, damit der Antrag für die zollfreie Einführung von Leinen

⁷⁵ Vgl. Hödl, Zwischen, 167-170.

⁷⁶ Ebd. Vgl. 170.

⁷⁷ Ebd. 165.

⁷⁸ Vgl. Leinen aus Irland, Filmportal.de, URL:

https://www.filmportal.de/film/leinen-aus-irland_e99a42f206014f958bfa73ebdf9a5397 (abgerufen 09.01.2024).

aus Irland vom Handelsministerium bewilligt wird. Lilly wollte selbstverständlich nicht in so eine unehrenhafte Situation verwickelt werden.⁷⁹ Während des Films erwähnt der Onkel von Dr. Kuhn, Sigi Pollack, welcher auch mehrere antisemitische Konstruktionen verkörpert, in einem Gespräch, dass „[...] herum gerennt ist der kleine Kohn, [...]“. ⁸⁰ Dr. Kuhn hat den Onkel unterbrochen, weil er keine Geschichten aus seiner Kindheit mehr hören wollte, da er diese Zeiten, bzw. seine Herkunft am liebsten vergessen haben wollte.⁸¹ Vom Anfang bis zum Ende des Films wurde die Figur des Dr. Kuhn anderen „anständigen deutschen“ Männern gegenübergestellt. In dem Finale wurde der „Bösewicht“ Dr. Kuhn entlarvt und aus der Firma mit der Bezahlung einer Abstandssumme entlassen.⁸² Dr. Kuhn hatte die Absicht Lilly Kettner zu heiraten und so die volle Kontrolle über die Firma zu erhalten. Aber am Ende des Films hat die Liebe zwischen Lilly Kettner und dem jungen, gut aussehenden und unbestechlichen Ministerialsekretär Dr. Goll gewonnen.⁸³ Nach der Entlassung Dr. Kuhns möchte Dr. Kettner, der Direktor von Libussa A.-G., die einheimische Leinenproduktion fördern. Zu diesem Zwecke möchte er das Familienunternehmen von Herrn Hubermeier unterstützen, wobei Herr Hubermeier einen anständigen und ehrenhaften Mann darstellt, welcher sich um das arbeitende Volk kümmert.⁸⁴ In diesem Film verkörpert die Figur des Dr. Kuhn negative Charakterzüge, wie Geldgier und Heimtücke, usw., die Jüdinnen und Juden seit langer Zeit zugeschrieben wurden. Er wird als Kollektivsymbol für das ganze jüdische Volk verwendet. Dieser Propaganda-Film ist nur ein Beispiel, in welchem man die antisemitischen Konstruktionen wie „die jüdische Geschäftemacherei“, „den Ostjuden“, „die jüdische Gier“, „den jüdischen Verführer“, etc., mit Scherzen über die K.-u.-K. Bürokratie und mit einer Liebesgeschichte vermischt hat. Nach den Gräueltaten des NS-Regimes war das antisemitische Motiv „des kleinen Cohn“ nicht verschwunden. Im Jahr 1965 wurde die Borodajkewycz-Affäre in Österreich publik. In diesem Jahr wurden die antisemitischen Äußerungen eines Wiener Professors der Hochschule für den Welthandel der Öffentlichkeit bekannt, was eine große Resonanz hervorrief und letztendlich zu einer ersten Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Österreichs geführt hat.⁸⁵ 1961

⁷⁹ Vgl. Heinz Helbig, *Leinen aus Irland*, 92 min., Deutsches Reich 1939, 31:32-33:47.

⁸⁰ Ebd. 24:51-25:02.

⁸¹ Ebd. 25:02-25:04.

⁸² Ebd. 1:25:43-1:29:48.

⁸³ Ebd. 1:31:08-1:31:31.

⁸⁴ Ebd. 1:29:55-1:30:04.

⁸⁵ Vgl. Katharina Kniefacz, *Die Borodajkewycz-Affäre 1965*, Universität Wien, URL: <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/die-borodajkewycz-afaere-1965> (abgerufen 10.01.2024).

hat ein 19-jähriger Student der Hochschule für Welthandel, Ferdinand Lacina, die Vorlesung von Professor Borodajkewycz besucht und seine Mitschrift, mit antisemitischen, neonazistischen und antiösterreichischen Äußerungen des Professors, seinem Freund Heinz Fischer gezeigt. Heinz Fischer war in dieser Zeit als Sekretär im SPÖ-Parlamentsklub tätig und hat außerdem Artikel für unterschiedliche Zeitungen verfasst.⁸⁶ Im Jahr 1962 hat Heinz Fischer einen Diskussionsbeitrag unter dem Titel „*Gibt es Neonazismus*“ in der Zeitschrift „*Zukunft*“ publiziert, in welchem es um die österreichischen Hochschulen, sowie Neonazismus ging. Prof. Borodajkewycz und seine Äußerungen haben einen besonderen Platz in diesem Artikel bekommen. Prof. Borodajkewycz hat in der Folge den Redakteur der Zeitung, Dr. Oskar Pollak, und Heinz Fischer wegen Ehrenbeleidigung angeklagt.⁸⁷ Dr. Pollak und Herr Fischer wurden für schuldig erklärt und zu einer Geldstrafe verurteilt, ein Grund dafür war, dass der Verfasser der Mitschrift anonym bleiben wollte.⁸⁸ Mit der Hilfe von Heinz Fischer ist die Mitschrift, die als kein genügendes Beweismaterial vom Gericht betrachtet wurde, in den Händen von Oscar Bronner gelandet. 1965 wurde eine Sendung im TV-Kabarett „*Zeitventil*“ ausgestrahlt, in welcher der Schauspieler Kurt Sobotka als Borodajkewycz interviewt wurde.⁸⁹ Der Inhalt des Interviews basierte auf der Mitschrift von Lacina und auf Zitaten von Prof. Borodajkewycz, welche die Öffentlichkeit überrascht haben. Ein Zitat von vielen lautet: „*Eine Sternstunde in meinem Leben war die Rede Adolf Hitlers am Heldenplatz im März 1938, Hitler war der glanzvollste Redner des 20. Jahrhunderts, ein Staatsmann par excellence.*“⁹⁰ Am Ende des Videos fragte der Interviewer den „Professor“, ob er sich zur österreichischen Verfassung bekennt. Die Antwort war folgenderweise: „*Schauen Sie, die sogenannte österreichische Verfassung stammt von einem Juden, der sich Kelsen nannte, in Wirklichkeit dieser Kohn, und dazu soll ich mich bekennen?*“⁹¹ Nach der Ausstrahlung dieser Sendung kam es zu einer Demonstration gegen Borodajkewycz am 31. März 1965 und zu einer Gegendemonstration von

⁸⁶ Vgl. Herbert Lackner, Fischer, Lacina, Bronner und die „Affäre Borodajkewycz“, Profil, 21.03.2015, URL: <https://www.profil.at/oesterreich/zeitgeschichte-die-afae-borodajkewycz/400873094> (abgerufen 10.01.2024).

⁸⁷ Vgl. Heinz Fischer (Hg.), *Einer im Vordergrund: Taras Borodajkewycz*, Wien 1966, 45-49.

⁸⁸ Ebd. Vgl. 77-86.

⁸⁹ Vgl. Herbert Lackner, Fischer, Lacina, Bronner und die „Affäre Borodajkewycz“, Profil, 21.03.2015, URL: <https://www.profil.at/oesterreich/zeitgeschichte-die-afae-borodajkewycz/400873094> (abgerufen 10.01.2024).

⁹⁰ Sendung: Die Zweite Republik am Brett: Der Wiederaufbau 1955-1965, Fiktives Interview mit Taras Borodajkewycz, ORF TVthek, 06:17 min., 23.12.1994, 04:22-04:36 min.

⁹¹ Ebd. 05:22-05:36 min.

Rechtsextremen, was ein tragisches Ende nahm. Ernst Kirchweger, ein 67-jähriger Widerstandskämpfer, wurde von einem freiheitlichen Studenten ermordet, und ist somit als erstes politisches Opfer der Zweiten Republik in die Geschichte eingegangen. Nach diesem Vorfall wurde Prof. Borodajkewycz zwangspensioniert.⁹² Dr. Hans Kelsen, wer der Autor der österreichischen Verfassung ist und welchen Prof. Borodajkewycz in seiner Vorlesung Kohn genannt hat, sollte im Mai 1965 nach Wien kommen, um an der 600-Jahr Feier der Universität Wien teilzunehmen. Nach der Veröffentlichung der antisemitischen Äußerungen gegen ihn und der Demonstration mit dem Todesopfer, hat er in einem Brief an den Justizminister Christian Broda seine Teilnahme an den Feierlichkeiten abgesagt.⁹³

Obwohl in Österreich nach 1945 die Gräueltaten des NS-Regimes bekannt waren, hat Prof. Borodajkewycz während seiner Vorlesungen Antisemitismus offen verwendet. Die Verspottung des Namens Kohn während der Vorlesung zeigte klar, dass dieses antisemitische Motiv in der Nachkriegszeit nicht ausgestorben war.

Was die Postkarten mit dem Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ betrifft, sind viele bis zum heutigen Tag erhalten. Es gibt aber keine Information über die genaue Anzahl von herausgegebenen Postkarten. Wolfgang Haney hat in seiner Kollektion über 60 Postkarten mit dem Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ zusammengetragen.⁹⁴ Diese Postkarten haben unterschiedliche Motive, aber im Zentrum jeder Karte ist die Figur „*des kleinen Cohn*“. Zum Beispiel gibt es eine Menge von Postkarten unter dem Titel „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“, welche auf den Schlager zurückgehen. Diese Postkarten wurden von verschiedenen deutschen Verlagen herausgegeben, z. B. der Verlag Max Marcus, B.K.W.I., Bruno Bürger & Otilie, usw. Auf anderen Postkarten unter dem Titel „*Der kleine Cohn von der Wiege bis zum Grabe*“ wurden verschiedene Situationen dargestellt, z. B. die Hochzeit „*des kleinen Cohn*“, „*der kleine Cohn*“ tanzt auf einem Ball, oder „*der kleine Cohn*“ in seinem Grab.⁹⁵ Physiognomisch wurde die Figur „*des kleinen Cohn*“ auf Postkarten und in Illustrationen überproportional, klein, schwächlich, krummbeinig und mit einer großen Nase dargestellt. Auf Postkarten

⁹² Vgl. Rafael Milan Kropiunigg, Eine österreichische Affäre, DerStandard, 30.03.2013, URL: <https://www.der-standard.at/story/1363706495607/eine-oesterreichische-affaere> (abgerufen 10.01.2024).

⁹³ Vgl. Fischer, Einer, 133.

⁹⁴ Vgl. Juliane Peters (Hg.), Spott und Hetze. Antisemitische Postkarten 1893-1945, Aus der Sammlung Wolfgang Haney, in: Bernhard Jussen (Hg.), Atlas des Historischen Bildwesens 3.

⁹⁵ Juliane Peters (Hg.), Spott und Hetze. Antisemitische Postkarten 1893-1945, Aus der Sammlung Wolfgang Haney, Atlas des Historischen Bildwesens 3

wurden verschiedene Situationen dargestellt. Der Text auf den jeweiligen Postkarten, eine Überschrift oder ein satirisches Gedicht, sollte in das jeweilige Bild passen.⁹⁶

Für die Forschung wurden drei Postkarten ausgewählt, welche alle aus der Kategorie „*Der kleine Cohn in der Musterung*“ stammen.⁹⁷ Alle drei Postkarten haben den gleichen Titel „*Gruss von der Musterung*“. Alle diese Postkarten sind von dem Militarismus des Deutschen Kaiserreichs geprägt. Es wurden männliche, sowie weibliche Figuren abgebildet. Die genauere Beschreibung der einzelnen Postkarten, die zur Untersuchung ausgewählt wurden, folgt im Kapitel der Bildanalyse. Auf jeder Postkarte wurden verschiedene kurze Sätze abgebildet und die Figur „*des kleinen Cohn*“ wurde explizit erwähnt.

Die erste Postkarte, die für die Bildanalyse ausgewählt wurde, wurde von S. Stern in Frankfurt am Main, Sachsenhausen, herausgegeben. Diese Karte wurde am 25.06.1904 aus Wutha, Deutschland, verschickt. Das Erscheinungsjahr dieser Postkarte ist nicht festzustellen.⁹⁸ Die zweite Postkarte wurde auch von S. Stern in Frankfurt am Main, Sachsenhausen, herausgegeben und wurde am 07.03.1903 verschickt. Wann genau diese Postkarte herausgegeben wurde ist ebenfalls nicht festzustellen.⁹⁹ Die dritte Postkarte wurde beschriftet und verschickt, aber da der Poststempel verblasst ist, ist es unmöglich das Absendedatum zu identifizieren. Auch ist es unmöglich festzustellen, wann und von welchem Verlag diese herausgegeben wurde.¹⁰⁰ Jede dieser Postkarten stellt verschiedene Situationen dar, aber sie alle haben zwei Gemeinsamkeiten. In jeder Postkarte geht es um eine Musterung und die Figur „*des kleinen Cohn*“.

6. Geschichtlicher Kontext

Dieses Kapitel beginnt mit einer geschichtlichen Zusammenfassung über die Entwicklung der jüdischen Emanzipation, in welcher Jüdinnen und Juden ein Bestandteil des Bürgertums im Deutschen Kaiserreich geworden sind. Obwohl Ereignisse, die im 18. Jahrhundert geschehen sind, thematisiert werden, bleibt das 19. Jahrhundert die relevante Zeitperiode für diese Arbeit. Die Gesamtsituation der jüdischen Bevölkerung nach der Gründung des Deutschen

⁹⁶ Vgl. Jutta Assel/Georg Jäger, *Erotik und Zensur. Die erotische Postkarte mit einer kurzen Geschichte der Postkarte bis 1933*, München 2021, 28-29.

⁹⁷ Siehe Abbildungsverzeichnis

⁹⁸ Abb. 1: *Gruss von der Musterung*, 11754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.

⁹⁹ Abb. 2: *Gruss von der Musterung*, 11749, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.

¹⁰⁰ Abb. 3: *Gruss von der Musterung*, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.

Kaiserreiches wird nun näher erläutert. Der Fokus wird auf die Lebenssituation der jüdischen Bevölkerung in unterschiedlichen wirtschaftlichen, sowie sozialen Bereichen gelegt.

Das 19. Jahrhundert wurde von weltweiten und tiefgreifenden Transformationen geprägt. Die Weltordnung befand sich im Wandel, die industrielle Revolution entwickelte sich weiter und veränderte Arbeits- und Lebensformen grundlegend. Der Kapitalismus, politische Reformen und Neuerungen, die Urbanisierung, die Entwicklung des Bürgertums und weitere Säkularisierungswellen in Europa brachen alte Traditionen und gesellschaftliche Prinzipien. Neue Konfliktfelder entstanden und es wurden Verantwortliche und Schuldige für die negativen Auswirkungen der rasanten Veränderungen gesucht. Die schon bestehende Judenfeindlichkeit wurde dadurch verstärkt und weiter ausgebaut.¹⁰¹

Die jüdische Emanzipation fand in den europäischen Ländern zu unterschiedlichen Zeiten statt. Im Deutschen Kaiserreich hatte die jüdische Bevölkerung weitgehende Bürgerrechte genossen, aber mit einigen Einschränkungen, wie zum Beispiel der Zugang zum höheren Beamtentum und der Offizierslaufbahn, bzw. zum Reserveoffizierkorps, war ihnen verwehrt.¹⁰² Die Geschichte der jüdischen Emanzipation vor der Gründung des Deutschen Kaiserreiches unterscheidet sich von Ort zu Ort, worauf in dieser Masterarbeit nicht eingegangen wird. Nichtsdestotrotz werden wichtige Aspekte dieser Zeitperiode erwähnt.

Die Gründung des Deutschen Kaiserreiches, das Ergebnis eines komplexen Prozess, fand zum Jahreswechsel 1870 auf 1871 statt. Das Deutsche Reich als ein junger Nationalstaat stand vor vielen Herausforderungen, wie dem Aufbau des politischen Herrschaftssystems, der Wirtschaft, sowie der inneren Nationsbildung und nationalen Integration.¹⁰³ Bei der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 lebten ungefähr 512.000 Jüdinnen und Juden, auf dem Gebiet des Reiches, was 1,25 Prozent der Bevölkerung entsprach. Diese Zahl umfasste lediglich Jüdinnen und Juden, die zu der jüdischen Gemeinde gehörten.¹⁰⁴ In der zweiten Hälfte der 1850er Jahre bildete die jüdische Bevölkerung in den Städten und auf dem Land des Deutschen Kaiserreiches im Großen und Ganzen eine Mittelschicht. Der Anteil der jüdischen Bevölkerung

¹⁰¹ Vgl. Ulrich Wyrwa, Zur Entstehung des Antisemitismus im Europa des 19. Jahrhunderts. Ursachen und Erscheinungsformen einer wahnhaften Weltanschauung, in: Mareike König/Oliver Schulz (Hg.), Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive, Göttingen 2019, 13-40, 22-24.

¹⁰² Vgl. Shulamit Volkov, Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. Und 20. Jahrhundert, München 1990, 111.

¹⁰³ Vgl. Hans-Peter Ullmann, Politik im Deutschen Kaiserreich 1871-1918, in: Lothar Gall (Hg.), Enzyklopädie deutscher Geschichte, Band 52, München 2005, 8f.

¹⁰⁴ Vgl. Walter Mohrmann, Ideologie und Geschichte im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Berlin 1972, 29-30.

an der Oberschicht war klein, während der Anteil an der Unterschicht geringfügig größer war.¹⁰⁵

Die Zugehörigkeit der Jüdinnen und Juden zum deutschen Bürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts war das Ergebnis eines langwierigen und heterogenen Prozesses, welcher in der Zeit der Aufklärung angefangen hat.¹⁰⁶ Schon im 18. Jahrhundert gab es Fälle als „*Hofjuden*“ Rechte und Privilegien von Königen und Fürsten bekommen haben. Die „*Adelsbürger*“ waren ein sehr kleiner Teil der jüdischen Bevölkerung, die fast vollständige staatsbürgerliche Rechte bekommen haben. Die Nachfahren dieser Gruppe haben sich oft taufen lassen und in den Adel eingeheiratet.¹⁰⁷ Anfang des 19. Jahrhunderts begann sich ein jüdisches Besitzbürgertum in manchen Mittelstädten zu konstituieren. Die Größe der Stadt und der Anteil der nichtjüdischen Großbürgerschaft haben sich auf diesen Prozess spürbar ausgewirkt. Die wirtschaftlichen Aspekte spielten dabei eine große Rolle, so schreibt Toury:

*„In kleiner Städten dagegen wurden sie nur dort voll rezipiert, wo sie eine fühlbare Lücke im Wirtschaftsleben füllten und auch den nichtjüdischen Klein- und Mittelbürgern – oder den Mediatherren – einen sofortigen handgreiflichen Nutzen brachten.“*¹⁰⁸

Nur knapp mehr als 25 % der jüdischen Bevölkerung waren von den ersten Schritten der jüdischen Emanzipation betroffen, weil Jüdinnen und Juden in vielen Orten gar nicht erst an diesem Prozess teilnehmen konnten. Die Situation der Jüdinnen und Juden unterschied sich je nach Region und Zusammensetzung der lokalen Bevölkerung. In Regionen mit preußisch-protestantischen Mehrheiten fand Emanzipationsprozess später und langsamer statt.¹⁰⁹

Bis zur Revolution 1848 fanden in fast jedem Staat des Deutschen Bundes kleine Schritte statt, die zur jüdischen Emanzipation beigetragen haben, aber die Revolution selbst hat die jüdische Emanzipation nicht vollendet. Eine der Hauptforderungen der Revolution war die Trennung von Staat und Kirche, welche den Jüdinnen und Juden gemeinsam mit christlichen Minderheiten den Weg zu staatsbürgerlichen Rechten öffnen sollte. Laut der preußischen Verfassungs-urkunde vom 5. Dezember 1848 konnten die staatsbürgerlichen Rechte unabhängig von der

¹⁰⁵ Vgl. Shulamit Volkov, Die Juden in Deutschland 1780-1918, In: Lothar Gall (Hg.), Enzyklopädie deutscher Geschichte, München 2000, 43.

¹⁰⁶ Vgl. Arno Herzig, Jüdische Geschichte in Deutschland, München 1997, 146.

¹⁰⁷ Vgl. Jacob Toury, Der Eintritt der Juden ins deutsche Bürgertum, in: H. Liebeschütz, A. Paucker, Das Judentum in der Deutschen Umwelt 1800-1850, Tübingen 1977, 139-242, 153-154.

¹⁰⁸ Toury, Der Eintritt, 170.

¹⁰⁹ Ebd. Vgl. 171.

religiösen Bekenntnis ausgeübt werden.¹¹⁰ Am 20. Dezember 1848 wurden die Grundrechte in der Paulskirche, Frankfurt am Main, beschlossen, was nicht nur die staatsbürgerlichen Rechte für das deutsche Volk proklamierte, sondern auch die rechtliche Gleichsetzung von Jüdinnen und Juden, sowie die Glaubens- und Gewissensfreiheit.¹¹¹ Der Stand der Gesetzgebungen bezüglich der Rechtsunterschiede auf Basis von Religionsverschiedenheiten unterschied sich von Ort zu Ort, bzw. wurden die Grundrechte nicht akzeptiert. Die Niederlage der Revolution hat den Stand der jüdischen Verbürgerlichung rechtlich nicht verbessert, aber die Fortentwicklung der jüdischen Emanzipation wurde dadurch auch nicht behindert.¹¹² In der preußischen Verfassung vom 31. Jänner 1850 gab es den Gleichheitsgrundsatz für die Religionsbekenntnisse, aber in der Realität wurde das Prinzip des „*christlichen Staates*“ bevorzugt. Der berufliche Zugang für Juden zu höheren Ämtern, Posten im Bereich des Schulwesens, sowie in der Justiz blieb ihnen verwehrt.¹¹³

In den 1860er Jahren hat sich die rechtliche Lage der jüdischen Bevölkerung weiterentwickelt. Zum Beispiel wurden in Bayern im Jahr 1861 die bestehenden Unterschiede aufgrund der religiösen Bekenntnisse in Gewerbesachen gestrichen. In Baden wurde das „*Gesetz über die bürgerliche Gleichstellung von Israeliten*“ 1862 verabschiedet.¹¹⁴ Das juristische Ende der jüdischen Emanzipation war die Rechtsetzung des Norddeutschen Bundes vom 3. Juli 1869, die nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches auf alle Gebiete übertragen wurde. Mit dieser Gesetzgebung sollten alle Einschränkungen, die mit der Religionszugehörigkeit verbunden waren, aufgehoben werden. Die Durchführung, bzw. Nichteinhaltung dieser Gesetzgebung wird im Laufe dieses Kapitels genauer geschildert.¹¹⁵

Der bürokratische, sowie juristische Weg zur jüdischen Emanzipation im deutschsprachigen Raum, wurde gleichzeitig mit speziellen Forderungen an Jüdinnen und Juden entwickelt. Seit dem Beginn der Aufklärung wurden der jüdischen Bevölkerung vier Forderungen für die erfolgreiche Aufnahme ins Bürgertum gestellt. Erstens sollte die jüdische Berufsstruktur geändert werden. Zweitens sollten Jüdinnen und Juden die deutsche Sprache beherrschen und als

¹¹⁰ Vgl. Reinhard Rürup, Emanzipation und Krise – Zur Geschichte der „Judenfrage“ in Deutschland vor 1890, in: W. E. Mosse, Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914, Tübingen 1977, 1-57, 12.

¹¹¹ Vgl. Herzig, Jüdische, 171-172.

¹¹² Vgl. Rürup, Emanzipation, 13.

¹¹³ Vgl. Ebd. 13-14.

¹¹⁴ Vgl. Rürup, Emanzipation, 19-20.

¹¹⁵ Vgl. Volkov, Jüdisches, 111.

ihre Hauptsprache anwenden. Drittens sollte die bürgerliche, bzw. säkulare Bildung übernommen werden und viertens sollte die neue bürgerliche Sittlichkeit angenommen werden.¹¹⁶ Christian Wilhelm Dohm hat im 18. Jahrhundert in seinem Werk *„Über die bürgerliche Verbesserung der Juden“* zum Ausdruck gebracht, dass die jüdische Sozialstruktur an die allgemeine angepasst werden sollte. Das bedeutete, dass Jüdinnen und Juden im landwirtschaftlichen, sowie handwerklichen Sektor tätig sein sollten, um ihren *„Sonderstatus“* überwinden zu können.¹¹⁷ Reinhard Rürup schreibt über die *„erwünschte“* und gezwungene Veränderung der jüdischen Berufsstruktur das folgende:

*„Hauptzweck aller 'Erziehungsmaßnahmen' war die 'Berufsumschichtung', die Abkehr der Juden vom Handel, insbesondere vom Handel im Umherziehen und vom Schacher, und die Zuwendung zu 'produktiven' Gewerben, zum Handwerk und zur Landwirtschaft.“*¹¹⁸

Diese These, dass eine *„Berufsumschichtung“* eine Notwendigkeit für die jüdische Verbürgerlichung sei, wurde auch von Jüdinnen und Juden teilweise unterstützt. Im Vormärz sind jüdische Vereine entstanden, die jüdischen Handwerker, Bauern oder Personen, die eine Lehre in diesen Bereichen machen wollten, unterstützt haben. Diese und andere Maßnahmen haben keine große Umgestaltung erreicht. Ein Grund dafür war, dass diese Forderung und die Entwicklungen in der Wirtschaft und in der Gesellschaft im Gegensatz zueinanderstanden. Die traditionellen Gewerbe, die nur begrenzt produzieren konnten, konnten nicht mit dem Aufstieg der kapitalistischen Wirtschaftsweise konkurrieren.¹¹⁹ Was die Landwirtschaft betrifft, ist anzumerken, dass die große Mehrheit in diesem Sektor Christen war, da 70 % dieser Bauern waren. Das Leben in einer Dorfgemeinschaft war traditionell, konservativ und christlich geprägt, was es für jüdische Familien nahezu unmöglich machte, sich in diese Gemeinschaft zu integrieren.¹²⁰ Was die Sprache betrifft, gab es Gesetze in manchen deutschen Fürstentümern, laut welchen Jüdinnen und Juden die Geschäfte auf Deutsch führen mussten. Zum Beispiel war die Beherrschung der deutschen Sprache ein wichtiger Punkt im preußischen Edikt von 1812.¹²¹ Das Hochdeutsch hat sich gegen andere Dialekte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts behauptet und sich als eine *„Einheitssprache“* für die deutsche Nation

¹¹⁶ Vgl. Volkov, Jüdisches, 116-117.

¹¹⁷ Vgl. Herzig, Jüdische, 146-147.

¹¹⁸ Rürup, Emanzipation, 35.

¹¹⁹ Vgl. Rürup, Emanzipation, 35-36.

¹²⁰ Vgl. Herzig, Jüdische, 174.

¹²¹ Vgl. Volkov, Jüdisches, 117.

herausgebildet. Die Anwendung des Hochdeutschen wurde zum Charakterzug des sich entwickelnden Bildungsbürgertums und zur sich herausbildenden deutschen Kulturnation im 18. Jahrhundert.¹²² Die sprachliche Akkulturation der deutschen Jüdinnen und Juden begann nach und nach mit der Aufklärung und hat sich im Zuge der darauffolgenden Emanzipation entwickelt. Die Aneignung des Deutschen könnte bedeuten, dass sie sich von der nichtjüdischen Majorität weniger unterscheiden. Außerdem gab es die Hoffnung, dass die Anwendung der deutschen Sprache einen Schlussstrich unter die sozialen Benachteiligungen ziehen würde.¹²³ Mit der weiter verbreiteten Anwendung der deutschen Sprache wurde das Jiddisch verdrängt, obwohl es eine Alltagssprache unter Jüdinnen und Juden war. Im 19. Jahrhundert galt das Jiddisch in manchen jüdischen und nichtjüdischen Kreisen als „*Jargon*“, aber die jiddische Sprache wurde nicht aus dem Leben der deutschen Jüdinnen und Juden völlig entfernt.¹²⁴ Das Konzept der „*bürgerlichen Verbesserung*“ von Jüdinnen und Juden hat nicht nur die Anpassung in Sprache und Sitten erfordert, sondern auch die Veränderung des Ritus, sowie die damit verbundene Veränderung im Bildungswesen, welches auf Talmud und Tora basierte.¹²⁵ Es sollten säkulare Fächer in die Schulbildung eingeführt werden und die Sprache dieser Fächer sollte Hochdeutsch sein. Vertreter der deutsch-christlichen Aufklärung waren der Meinung, dass die jüdische Bevölkerung ungebildet sei, da sie nur auf Hebräisch anstatt auf Deutsch geschrieben haben, und da sie nur eine religiöse Ausbildung bekommen haben.¹²⁶ Die Vertreter der jüdischen Aufklärung (*Haskala*) haben, der Zeit gemäß, versucht die Aufklärung unter Jüdinnen und Juden zu verbreiten. Der Kern der jüdischen Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren *Maskilim* aus Berlin, wie Moses Mendelssohn, Hartwig Wessely und Isaak Euchel.¹²⁷ Die Mehrheit der preußischen Juden stützte sich auf religiöse und traditionelle Vorschriften, was die soziale und kulturelle Absonderung weiter festigte. Mit der Eröffnung der Berliner jüdischen Freischule im Jahr 1778, in welcher auch säkulare Bildung vermittelt werden sollte, wurde der erste Schritt zur Erziehung einer neuen preußisch-jüdischen Generation

¹²² Vgl. Volkov, Jüdisches, 118.

¹²³ Vgl. Arndt Kremer, Deutsche Juden – deutsche Sprache, Berlin 2007, 82-83.

¹²⁴ Vgl. Volkov, Jüdisches, 117-118.

¹²⁵ Vgl. Simone Lässig, Jüdische Wege ins Bürgertum kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert, Göttingen 2004, 67.

¹²⁶ Vgl. Monika Richarz, Jüdische Akademiker als Anwälte und Ärzte, in: Christina von Braun (Hg.): Was war deutsches Judentum? 1870-1933, Berlin/München/Boston 2015, 167-179, 167.

¹²⁷ Vgl. Ingrid Lohmann, Jüdische Identität zwischen Vernunft und Verbürgerlichung, in: R. Barth, U. Barth, C.-D. Osthöver: Christentum und Judentum, Berlin/Boston 2012, 29-41, 32-33.

durch Bildung gemacht. Außerdem war diese Schule für Kinder aus finanzschwachen Familien zugänglich. Im Jahr 1783 war die Freischule mit allen fünf Büchern Mosis, ins Deutsche übersetzt, ausgestattet.¹²⁸ Ingrid Lohmann schreibt darüber:

*„Es war nun nämlich prinzipiell die Möglichkeit eröffnet, deutsche und hebräische Sprache sowie die in der Tora fixierten Glaubens- und Wissensbestände in ein komplementäres Verhältnis zu bringen, so dass sie sich im Vermittlungs- und Aneignungsprozess wechselseitig transformieren, sprich: als Bildungsmittel entfalten konnten.“*¹²⁹

Die Berliner Freischule konnte nicht alle jüdischen Kinder in Berlin erreichen, aber die Eröffnung dieser Schule hat die Integration der jüdischen Religion in Bildungsprozesse, der damaligen Zeit entsprechend, ermöglicht. Die Voraussetzungen, die in der Freischule konzipiert wurden, wurden später von jüdischen Reformern im späten 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts weiterentwickelt.¹³⁰ Ende des 19. Jahrhunderts haben jüdische Kinder gemischte Schulen unterschiedlicher Arten besucht. Statistische Daten variieren von Ort zu Ort, aber z.B. in Frankfurt entsprach die Zahl der jüdischen Schüler 14 % der Gesamtzahl. An Berliner Realgymnasien waren fast ein Drittel der Schüler jüdisch, in Gymnasien – ein Viertel.¹³¹ Da das Thema der jüdischen Emanzipation mit ihrer Vielseitigkeit umfangreich ist, ist es unmöglich alle Aspekte in dieser Arbeit zu erläutern. Zusammenfassend kann man anmerken, dass die deutsche Variante der jüdischen Verbürgerlichung, bzw. die „gewünschte“ Forderungen des deutschen Bürgertums an Jüdinnen und Juden judenfeindlich waren und sie wird bis heute größtenteils kritisch betrachtet.

Nach einem langwierigem Weg zur Emanzipation waren Jüdinnen und Juden im Deutschen Kaiserreich ein fester Bestandteil der Gesellschaft. Sie waren auch Teil des deutschen Bürgertums, in Bezug auf zwei Merkmale des Bürgertums, Besitz und Bildung. Wie bereits erwähnt, machte die jüdische Bevölkerung 1,25 % der gesamten Bevölkerung im Deutschen Kaiserreich im Jahr 1871 aus.¹³² Das soziale und gesellschaftliche Leben von Jüdinnen und Juden wurde durch mehrere Faktoren erschwert. Nach dem Börsenkrach im Jahr 1873 wurden liberale Veränderungen aufgehalten. Die Gründung des Deutschen Kaiserreiches und die deutschen Identitätsprobleme haben Spannungen in der Gesellschaft verursacht. Der Börsenkrach hat die

¹²⁸ Vgl. Lohmann, Jüdische, 34-37.

¹²⁹ Lohman, Jüdische, 37.

¹³⁰ Vgl. Lässig, Jüdische, 115.

¹³¹ Vgl. Volkov, Jüdisches, 142.

¹³² Vgl. Mohrmann, Ideologie, 29-30.

schwierige soziale und politische Lage im Land weiter verschärft. Den jüdischen Kapitalisten wurde die Schuld für den Zusammenbruch der Börsen in die Schuhe geschoben. Die Presse im Deutschen Kaiserreich, wie auch in anderen europäischen Ländern, hat antisemitische Hetztexte verbreitet.¹³³

Außerdem hat sich im 19. Jahrhundert der „*moderne Antisemitismus*“ entwickelt, welcher sich von vorherigen Formen der Judenfeindschaft unterschied, sich jedoch trotzdem auf schon bestehende judenfeindliche Narrative stützte. Die Antisemiten des 19. Jahrhunderts wollten sich von dem mittelalterlichen christlichen Antijudaismus distanzieren und sie behaupteten, dass sie der Wissenschaft der Moderne folgen würden. Der christliche Antijudaismus verschwand aber nicht.¹³⁴ Die antijüdische Hetze wurde von verschiedenen politischen, sowie sozialen Gruppen instrumentalisiert. 1878 gründete Adolf Stoecker, ein deutscher evangelischer Theologe und Politiker, die Christlich-Soziale Arbeiterpartei. Er hat den Antisemitismus in seiner Wahlpropaganda benutzt und so wurde der Antisemitismus zum „*zentralen Credo einer modernen politischen Partei*“.¹³⁵ Was den Begriff Antisemitismus betrifft, ist es wichtig anzumerken, dass es umstritten ist, wer den Begriff „*Antisemitismus*“ geprägt hat. Dieser Begriff wurde das erste Mal von Wilhelm Marr, einem deutschen Journalist und bedeutenden Antisemiten der damaligen Zeit, bei der Gründung der „*Antisemitenliga*“ im Jahr 1879 verwendet und danach popularisiert. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass der moderne Antisemitismus nicht durch die Popularisierung des Begriffes durch Wilhelm Marr entstand.¹³⁶

Ein häufiger Grund für die antijüdischen Einstellungen von Teilen der Bevölkerung, war der relative Erfolg viele Jüdinnen und Juden im ausgehenden 19. Jahrhundert. In der Zeit des Deutschen Kaiserreichs ist die Zahl von jüdischen Akademikern andauernd gestiegen. Die Akademisierung der jüdischen Männer stieg bis die Gründung der Weimarer Republik weiter an. Im Jahr 1886 machten die jüdischen Studenten 9 % aller Studierenden aus, sie waren meistens in den Fakultäten der Medizin, Jurisprudenz, sowie in anderen natur- und geisteswissenschaftlichen Studienrichtungen eingeschrieben.¹³⁷ Die jüdischen Frauen waren auch an den

¹³³ Vgl. Volkov, Die Juden, 47-48.

¹³⁴ Vgl. Werner Bergmann, „Nicht aus den Niederungen des Hasses und des Aberglaubens“, Die Negation von Emotionen im Antisemitismus des deutschen Kaiserreichs, in: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013) 4, 444-471, 450f.

¹³⁵ Volkov, Die Juden, 49.

¹³⁶ Vgl. Moshe Zimmerman, Wilhelm Marr. The patriarch of Antisemitism, New York 1986, 112-113.

¹³⁷ Vgl. Richarz, Jüdische, 170-171.

Universitäten präsent. Allgemein durften Frauen ab 1896 Vorlesungen an preußischen Universitäten besuchen und ab 1908 durften sie immatrikulieren. Im Jahr 1908 entsprach die Zahl der jüdischen Studentinnen 18 % aller preußischen Studentinnen. Die beliebtesten Studien waren Medizin, Philosophie und Jura, obwohl Frauen in letzterem Bereich, bis zur Entstehung der Weimarer Republik, nicht tätig sein durften.¹³⁸

Im Jahr 1895 entsprach die Zahl von jüdischen Akademikern und Beamten ca. 7 %, viele von diesen Menschen haben in Großstädten gewohnt.¹³⁹ Auch wenn der Antisemitismus in der Gesellschaft präsenter wurde, haben das Medizinstudium und der darauffolgende berufliche Weg nicht nur finanzielle Stabilität bedeutet, sondern eine gute Möglichkeit, um einen angesehenen Platz in der Gesellschaft einnehmen zu können. Am Ende des 18. Jahrhunderts entsprach die Zahl von Juden in der deutschen Ärzteschaft ca. 2 %. Da der Hochschulzulassungsprozess für jüdische Studenten im Laufe des 19. Jahrhunderts vereinfacht wurde, ist die Zahl der jüdischen Ärzte bis auf 6 % gestiegen.¹⁴⁰

Auf Grund der historischen Entwicklung war es für jüdische erwerbstätige Männer üblich im kommerziellen Sektor zu arbeiten. Im Sektor „*Handel, Verkehr und Gastwirtschaft*“ entsprach die Zahl von erwerbstätigen Juden im Jahr 1852 51,8% und im Jahr 1907 entsprach diese Zahl 47,8%. Die Beteiligung von Juden im Bereich des Geld- und Kreditwesens war gering, die Zahl machte nur 1 % aus, wobei genau dieser Sektor von Antisemiten instrumentalisiert wurde.¹⁴¹

Die Zahl der jüdischen Gewerbetätigen wuchs von 20,8 % im Jahr 1882 auf 23,7% im Jahr 1907. Im Jahr 1907 machten die erwerbstätigen Juden in Deutschland 21,87 % im Bereich der Industrie aus. Zu diesem industriellen Bereich zählten kleine und mittlere Unternehmen, Bekleidungsindustrie, sowie Lebens- und Genussmittelindustrie.¹⁴² 5,7 % der erwerbstätigen Juden waren im Jahr 1895 im Bereich „*öffentliche Dienste und freie Berufe*“ tätig. Der berufliche Aufstieg in der akademischen Welt wurde durch den vorherrschenden Antisemitismus häufig

¹³⁸ Ebd. Vgl. 172-173.

¹³⁹ Ebd. Vgl.169.

¹⁴⁰ Vgl. John M. Efron, *Medicine and the german jews: a history*, Yale 2001, 234.

¹⁴¹ Vgl. Karlheinz Schneider, *Judentum und Modernisierung*, Frankfurt/Main 2005, 243-245.

¹⁴² Vgl. Werner E. Mosse, *Die Juden in Wirtschaft und Gesellschaft*, in: Werner E. Mosse (Hg.), *Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, 57-114, 72.

erschwert. Im Jahr 1909 entsprach die Zahl der jüdischen außerordentlichen Professoren 7 % und nur 2 % aller Ordinarien.¹⁴³

Die berufstätigen jüdischen Frauen machten 11 % (20.102) von 21 % aller arbeitenden Frauen in Preußen im Jahr 1882 aus. Im Jahr 1907 machte die Zahl 36% (53.747) aus, in dieser Berufszählung wurden auch die „*mithelfenden Familienangehörige*“ berücksichtigt, was in den vorherigen Zählungen unbeachtet blieb.¹⁴⁴ Jüdische Frauen waren in unterschiedlichen Bereichen tätig, aber meistens in „*typisch jüdischen*“, im Handelssektor, sowie im Familienbetrieb. Im Jahr 1907 betrug die Zahl der erwerbstätigen jüdischen Frauen im Handelssektor 52 %. Jüdische Frauen begegneten im Berufsleben nicht nur dem Antisemitismus, sondern auch der Frauenfeindlichkeit.¹⁴⁵ Marion Kaplan erklärt dieses Interesse von Frauen am Handelssektor folgendermaßen:

*„Es war immer noch besser für Juden, mit Juden, und das heißt oft mit Verwandten, zusammenzuarbeiten. Man konnte so den Betrieb der Familie oder den eines Angehörigen der jüdischen Gemeinschaft unterstützen, man entging dem Antisemitismus und konnte, war man religiös, den Sabbat einhalten.“*¹⁴⁶

Frauen, die einen Beruf in einem Industriesektor ausübten, waren meistens in der Textil- und Bekleidungsindustrie, sowie in der Lebensmittel- und Tabakproduktion tätig. Wegen des Antisemitismus waren die öffentlichen Dienste wie das Telegrafenam, die Post, die Bahn und andere öffentliche Ämter für Jüdinnen nicht erreichbar.¹⁴⁷

Die stärksten Hindernisse für jüdische Männer bestanden in der militärischen Karriere. Seit 1814 musste jeder preußische Bürger ab dem 20. Geburtstag Militärdienst leisten. Die Streitkräfte bestanden aus dem stehenden Heer, der Landwehr des ersten Aufgebots, sowie des zweiten Aufgebots und dem Landsturm. Es gab eine Gruppe von Männern, die nur zu einem einjährigen Dienst verpflichtet waren. Diese Gruppe bildeten Männer aus bürgerlichen Familien, die ihre Uniform, Ausrüstung und Verpflegung selbst bezahlen konnten. Nach dem aktiven Dienst in Jäger- und Schützenkorps traten sie meistens mit dem Rang des Offiziers in die Landwehr über.¹⁴⁸ Im Jahr 1860 fand die Heeresreform statt, die das Heer reorganisieren, sowie entsprechend der Zeit modernisieren sollte. Das Wichtigste aus dieser Reform für diese

¹⁴³ Vgl. Volkov, Die Juden, 54-55.

¹⁴⁴ Vgl. Kaplan, Jüdisches Bürgertum, Hamburg 1997, 213.

¹⁴⁵ Ebd. Vgl. 220-221.

¹⁴⁶ Ebd. 220.

¹⁴⁷ Ebd. Vgl. 214-215.

¹⁴⁸ Vgl. Roland G. Foerster, Die Wehrpflicht, München 1994, 46-47.

Masterarbeit, ist die Einrichtung des Ranges des Reserveoffiziers, welcher das Bindeglied zwischen dem Königsheer und dem Bürgertum darstellte. Für einen Mann aus bürgerlicher Familie, konnte dieser Rang die Türe für den Erfolg in der Gesellschaft, sowie auch im Berufsleben öffnen.¹⁴⁹

Die jüdische Bevölkerung war gesetzlich voll gleichberechtigt wie die anderen Bürger des Deutschen Kaiserreichs. Gleichzeitig war diese auf Grund ihrer religiösen Zugehörigkeit trotzdem aus manchen Staatsbereichen ausgeschlossen, da der 14. Paragraf der preußischen Verfassung die christliche Natur der staatlichen Institutionen akzentuierte.¹⁵⁰ Es gab über 100 Reserveoffiziere jüdischer Abstammung in den Jahren 1870 und 1871, die meisten von ihnen waren im preußischen Kontingent und 22 in der bayerischen Armee. Viele von diesen konnten keine aktive Karriere in der Armee verfolgen.¹⁵¹ Im Jahr 1907 gab es nur 16 jüdische Offiziere aus insgesamt 33.067 Offizieren. Für die Getauften gab es bessere Chancen, eine Militärkarriere zu verfolgen, z. B. nach 1880 sind von ca. 1200-1500 Konvertierten, die einen einjährigen Dienst gemacht haben, ca. 300 zu Reserveoffizieren befördert worden.¹⁵² Die Armee war wie früher christlich-konservativ und der Zugang zum Rang des Offiziers blieb auch für Konfessionslose, Sozialisten oder Männern aus armen Familien verschlossen. Laut Rosenthal wurden keine Juden in den Offiziersstand befördert, nur in Bayern wurden mehrere jüdische Männer als Reserveoffizier aufgenommen.¹⁵³

Diese Diskriminierung wurde zum Thema der jüdischen Öffentlichkeit im Jahr 1903. Mehrere jüdische Zeitungen berichteten über Fälle, in welchen der jüdische Kandidat für den Rang des Reserveoffiziers abgelehnt wurde. Im Jahr 1904 wurde der „*Verband der deutschen Juden*“ gegründet, dessen Ziel es war, die Erhaltung voller bürgerlicher Rechte für die deutsche jüdische Bevölkerung zu erlangen. Dazu zählte auch die Beförderung der jüdischen Soldaten zum Offiziersrang. Alle Bemühungen dieses Verbandes waren nicht erfolgreich.¹⁵⁴ Das Thema der Diskriminierung der deutschen Juden in der Armee war jahrelang, von 1904 bis 1914, im

¹⁴⁹ Ebd. Vgl. 52-53.

¹⁵⁰ Vgl. Jacob Rosenthal, „Die Ehre des jüdischen Soldaten“, Frankfurt/Main 2007, 18.

¹⁵¹ Vgl. Michael Berger, „Liebe nächst Gott das Vaterland!“, in: Michael Berger/Gideon Römer-Hillebrecht (Hg.), *Juden und Militär in Deutschland*, Baden-Baden 2009, 51-74, 64.

¹⁵² Vgl. Manfred Messerschmidt, *Juden im preußisch-deutschen Heer*, in: *Militärgeschichtliches Forschungsamt* (Hg.), *Deutsche Jüdische Soldaten 1914-1945*, Bundesministerium der Verteidigung 1981, 49-73, 56.

¹⁵³ Ebd. Vgl. 20-21.

¹⁵⁴ Vgl. Rosenthal, „Die Ehre“, 22-25.

Reichstag präsent, aber ohne Erfolg. Ab 1885 wurden keine jüdischen Soldaten zum Reserveoffizier befördert, obwohl viele von diesen Kandidaten aus angesehenen Familien waren.¹⁵⁵ Zusammenfassend hat die jüdische Emanzipation einige deutsche jüdische Generationen sprachlich, äußerlich und „*sittlich*“ verändert. Die jüdische Bevölkerung hat sich an die deutsche bürgerliche Gesellschaft angepasst, aber trotzdem musste sie weiter mit rassistischen und judenfeindlichen Angriffen, im Alltag sowie auch im Beruf, kämpfen. Obwohl eine kleine Gruppe von Jüdinnen und Juden finanziell erfolgreich und gesellschaftlich anerkannt war, wurde diese gemeinsam mit dem Rest der jüdischen Bevölkerung als außenstehende Gruppe angesehen. Da das sozial-gesellschaftliche Umfeld, sowie die staatlichen Institutionen im Deutschen Kaiserreich protestantisch-konservativ waren, gab es keinen Ausweg aus diesem Teufelskreis, da die jüdische Bevölkerung eine Minderheit mit einer anderen Religion war. Die Konvertierung konnte an dieser Situation wenig ändern, da der neue „*moderne Antisemitismus*“ rassistisch begründet wurde.

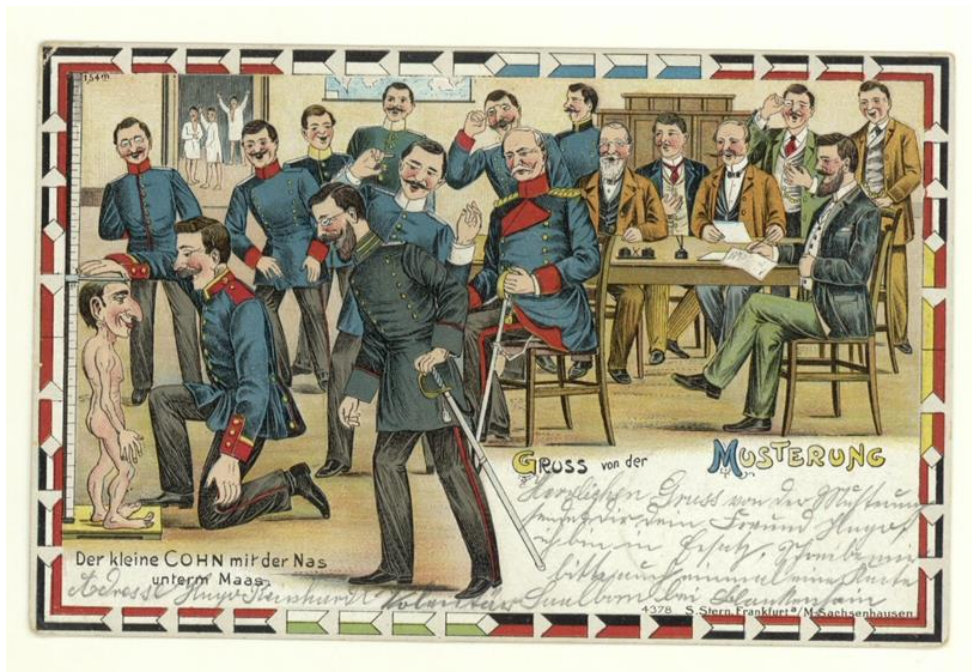
7. Bildanalyse

7.1. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 011754

Die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack wird in drei Schritten durchgeführt. Wie im Kapitel „*Forschungsmethode*“ erläutert wurde, werden die Analyseschritte auf mehrere Ebenen aufgeteilt. Die erste Postkarte für die Analyse ist die Abb. 1., unter dem Titel „*Gruss von der Musterung*“.¹⁵⁶ Im Folgenden wird diese Postkarte Abb. 1 genannt.

¹⁵⁵ Vgl. Rosenthal, „Die Ehre, 27-31.

¹⁵⁶ Abb. 1.: Gruss von der Musterung, 011754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.



Formulierende Interpretation

Vor-ikonografische Interpretation

Auf der Abb. 1 sieht man eine Gruppe von männlichen Figuren. Insgesamt sind 10 Männer in Uniform, sechs Männer in Anzügen, drei Männer in Nachthemden und ein nackter Mann abgebildet. Im Vordergrund sieht man drei männliche Figuren, bzw. eine von diesen befindet sich weiter vorne als die anderen beiden, aus der Perspektive der BetrachterInnen. Zwei dieser Figuren sind in einer Militäruniform. Die Figur rechts hat einen Säbel, trägt eine Brille und seine Uniform unterscheidet sich von denen der Anderen im Raum. Die Farbe seiner Uniform ist in graugrünen Tönen gehalten. An der Kante des Kragens sieht man einen dünnen gelben Streifen, am Kragen selbst – zwei gelbe Streifen. Der Waffenrock ist doppelreihig und an den Ärmelaufschlägen gibt es dünne rote Streifen. An den Hosen sieht man ebenso einen roten vertikalen Streifen. Die männliche uniformierte Figur links trägt einen einreihigen, blauen Waffenrock mit einem roten Kragen sowie rote Schulterklappen. Die Kante des Kragens ist gelb sowie auch der Knopf in der Mitte des Kragens. Auf den Schulterklappen befindet sich jeweils ein gelber Knopf. Die Ärmelaufschläge sind rot mit einer gelben Kante und haben drei gelbe Knöpfe. Diese Figur kniet sich hin und hält seine rechte Hand auf einem Messgerät. Die dritte Figur steht auf diesem Messgerät und ist nackt und überproportional kleiner als die

anderen Männer auf der Abb. 1. Diese Figur unterscheidet sich von den anderen auch anhand der Form von Nase und Beinen. Die Nase ist überproportional groß, die Beine sind kurz und krumm. Die Augen sind groß und befinden sich nah zu den buschigen Augenbrauen. Die untere Lippe ist groß und sieht geschwollen aus. Da diese Figur nackt ist, sieht man dünne Arme, Rippen und dünne Oberschenkel. Laut dem Maß ist diese Figur 63 cm groß.

Die Figuren im Bildmittelgrund sind männlich und ihre Blicke, mit einigen Ausnahmen, sind nach links gerichtet. Im rechten Bildmittelgrund sitzen vier männlichen Figuren in ziviler Kleidung bei Tisch, auf welchem sich Papier, Tinte und Feder befinden. Zwei von den vier sitzenden Männern tragen ockerfarbene Jacken und dunkle Westen. Die anderen zwei Männer tragen dunkle Jacken und helle Westen. Der Bart und die Haare des links sitzenden Mannes sind weiß. Rechts neben der Gruppe am Tisch stehen zwei weitere Männer, die auch in Zivil gekleidet sind. Der Mann links trägt eine grüne Jacke, helle Weste und rote Krawatte. Er hält sein Monokel mit der rechten Hand. Der Mann neben ihm trägt einen ockerfarbenen Anzug und hat eine Uhrenkette wie auch der Mann in der grünen Jacke neben ihm. Im linken Bildmittelgrund sind Männer in Militäruniform abgebildet. Ein Mann, der fast in der Mitte des Bildes abgebildet ist, sitzt mit dem Rücken zum Tisch. Er scheint älter als die anderen uniformierten Männer zu sein. Seine Haare und sein Schnurrbart sind weiß. Sein Waffenrock ist doppelreihig, rechtsöffnend und mit gelben Knöpfen versehen. Der Kragen ist rot, breit und hochgestellt. Die Schulterklappen sind gelb und die Ärmelaufschläge sind rot. In der linken Hand hält er einen Säbel mit gelbem Griff. Neben der sitzenden Figur steht links ein Mann mit erhobenen Händen. Seine Haare und Schnurrbart sind dunkel. Er trägt einen dunkelblauen, einreihigen Waffenrock. Der Stehkragen, die Schulterklappen und die Ärmelaufschläge sind weiß. Hinter dem älteren sitzenden Mann in der Uniform steht ein weiterer Mann, der seine Brille mit der linken Hand zurechtrückt. Sein dunkelblauer, doppelreihiger Waffenrock hat weiße Schulterklappen und rote Ärmelaufschläge. Rechts von ihm steht ein Mann in einem dunkelblauen, doppelreihigen Waffenrock, welcher einen schwarzen Stehkragen mit gelben Kanten hat. Auf der linken Seite des Mannes mit der Brille steht ein Mann in einem dunkelgrünen, einreihigen Waffenrock. Der Kragen und die Knöpfe sind gelb. Neben ihm steht ein lachender Mann ohne Schnurrbart. Sein Waffenrock ist dunkel mit gelbem Stehkragen und weißen Schulterklappen. Die nächste Figur links trägt einen blauen doppelreihigen Waffenrock mit einem roten Stehkragen und roten Ärmelaufschlägen. Die Figur neben dieser hat eine identische Uniform. Alle

Männer sind im Großen und Ganzen mittleren Alters. Nahezu alle Figuren tragen Bart, bzw. Schnurrbart, abgesehen von der kleinen Figur im Bildvordergrund und einer weiteren Person. Im abgebildeten Raum sieht man hinter der sitzenden Gruppe einen Schrank und links davon hängt eine Landkarte. Im linken Bildhintergrund sieht man einen weiteren Raum, in dem drei männliche Figuren in Nachthemden stehen, zwei von ihnen winken mit ihren Händen.

Der Bilderrahmen besteht aus einer Komposition unterschiedlicher Flaggen. Die Beschreibung der Farben beginnt in der oberen linken Ecke und wird im Uhrzeigersinn fortgeführt: schwarz-weiß-rot, schwarz-weiß, weiß-blau, schwarz-weiß-rot, gelb-rot, schwarz-weiß-rot, schwarz-rot, weiß-grün, schwarz-weiß-rot und rot-weiß. Außerdem gibt es einen Text auf der vorderen Seite der Postkarte. Was den Text auf dieser Postkarte betrifft, steht im linken Bildvordergrund: „*Der kleine COHN mit der Nas unterm Maas*“. Im rechten Bildvordergrund steht der Titel „GRUSS von der MUSTERUNG“. Unter dem Titel steht ein handschriftlicher Text, welcher zur Untersuchung nicht herangezogen wird. Unten rechts ist „4378. S. Stern, Frankfurt^a/M.-Sachsenhausen“ abgedruckt. Das Maß, welches links abgebildet ist, endet an der oberen linken Ecke des Bildes mit der Höhenangabe „1,54 m“.

Ikonografische Interpretation

Auf der Abb. 1 sind drei verschiedenen Gruppen von Männern, sowie ein Mann, der auf einem Messgerät steht, abgebildet. Die „*Typengeschichte*“ nach Panofsky identifiziert die abgebildete Szene mit den uniformierten Männern, die die Größe einer Person mit dem Maß messen, als eine Musterung. Der abgedruckte Titel der Postkarte, „*Gruss von der Musterung*“ bestätigt dies. Daher handelt es sich auf dem Bild um eine Kommission, die aus Offizieren und Beamten besteht. Was die „*Stilgeschichte*“ betrifft, lassen sich die Uniformen, die Frisuren und die Form der Bärte dem großbürgerlichen und militaristischen Stil, welcher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts im Deutschen Kaiserreich populär war, zuordnen. Die männliche Figur im linken Bildvordergrund lässt sich durch den darunter gesetzten Text als „*der kleine Cohn*“ identifizieren. Die Gesichtsausdrücke von allen Männern in Uniform und in Zivil lassen auf eine heitere Stimmung schließen. Die Blicke, die auf die nackte Person gerichtet sind, zeigen deutlich, dass über jene gelacht wird. Die drei Männer in Nachthemden im hinteren Raum richten ihr Blicke in den vorderen Raum, in welchem sich die

Musterungskommission befindet, und entweder begrüßen sie die anderen oder versuchen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Was den Bilderrahmen betrifft, gehört jede Flagge einem Bundesstaat des Deutschen Kaiserreiches. Die schwarz-weiß-rote Flagge, die an den vier Ecken des Rahmens abgebildet ist, ist die Flagge des Norddeutschen Bundes. Die schwarz-weiße Flagge repräsentiert die Landesfarben des Fürstentums Lippe. Die schwarz-rote Flagge ist die Flagge des Königreiches Württemberg. Die weiß-grüne Flagge gehört dem Königreich Sachsen und die rot-weiße Flagge ist die Flagge des Großherzogtums Hessen.¹⁵⁷

Reflektierende Interpretation

Perspektivische Projektion

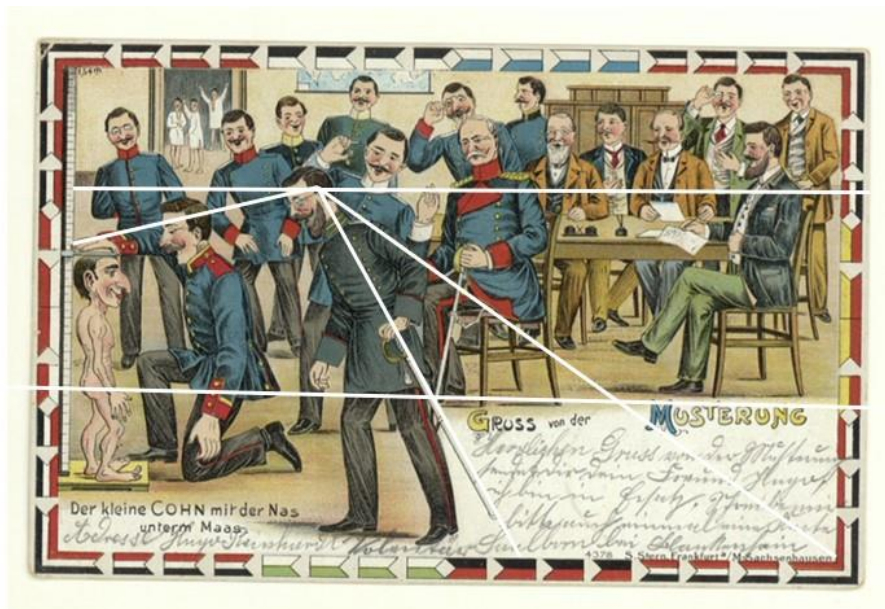


Abb. 1. 1.: Gruss von der Musterung, 011754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, Perspektivität (Linien von M. A.)

Die Abb. 1.1 hat eine Zentralperspektive, was mit Hilfe der Linien verdeutlicht wird. Mit Hilfe dieser Perspektive wird der Bildvordergrund ins Zentrum des *Sehens* gerückt. Wegen dieser Perspektive scheinen alle Abgebildeten im Bildmittelgrund kleiner und weiter hinten im Raum positioniert zu sein. Der Fluchtpunkt befindet sich auf dem Kopf der am weitesten

¹⁵⁷ Jürgen Arndt, Wappen und Flaggen des Deutschen Reiches und seiner Bundesstaaten (1871-1918), Dortmund 1979, 88-99.

vorgerückten Figur des Bildes. Da sich der Kopf des Mannes am Schnittpunkt von zwei Linien befindet, kann er anhand der Drittel-Regel als Bildzentrum betrachtet werden. Die Horizontlinie befindet sich auf Höhe der Sockelleiste des Raumes. Sie trennt die Gruppen so, dass die Gruppe im Bildvordergrund unter der Linie ist und jene wird so positioniert, dass die BetrachterInnen des Bildes diese zuerst sehen. Außerdem sieht man, dass laut Horizontlinie fast alle uniformierten Männer, sowie Männer in Zivil, im oberen Drittel des Bildes sind. Nur „*der kleine Cohn*“ wurde in den unteren zwei Dritteln des Bildes platziert. Der Mann rechts von ihm ist auch nicht im oberen Drittel des Bildes, aber diese Figur kniet sich im Unterschied zum „*kleinen Cohn*“ hin, welcher steht.

Planimetrische Ganzheitsstruktur

Abb. 1. 2.: Gruss von der Musterung, 011754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, Planimetrie (Linien von M. A.)

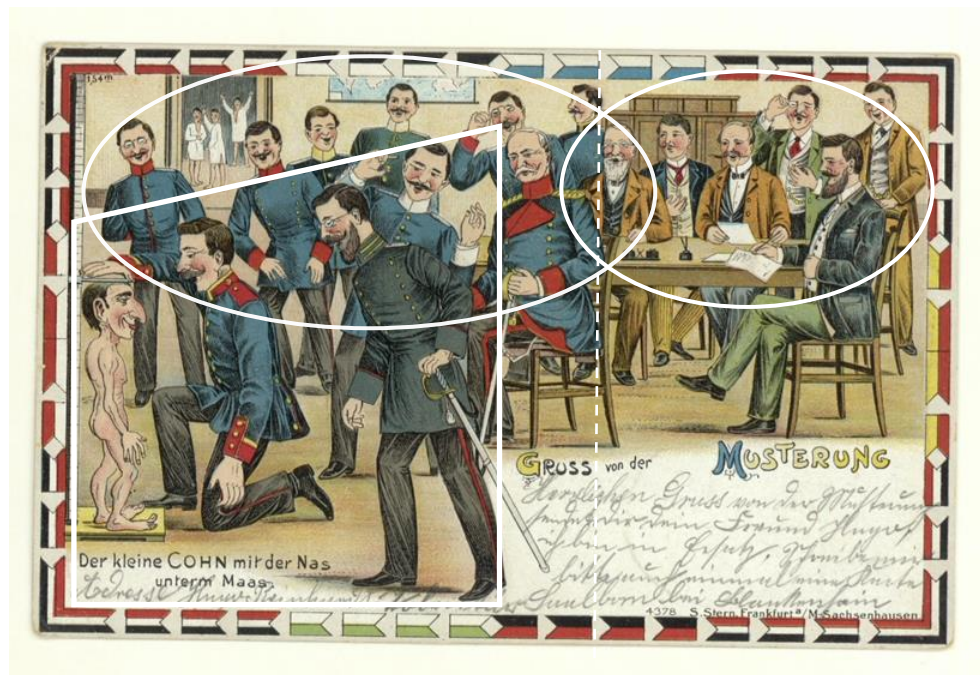


Abb. 1. 2.: Gruss von der Musterung, 011754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, Planimetrie (Linien von M. A.)

Die Rekonstruktion der *Planimetrischen Ganzheitsstruktur* betrifft die formale Komposition des Bildes in der Fläche. Auf der Abb. 1.2 ist ein Trapez, eine längliche Ellipse links oben, sowie eine kleinere Ellipse auf der rechten Seite zu sehen. Das Trapez links umfasst drei Personen, die im Zentrum des *Sehens* abgebildet sind, da sie sich im Vordergrund des Bildes

befinden. Die längliche Ellipse umschließt uniformierte Personen, welche im linken im Bildmittelgrund abgebildet sind. Diese Ellipse und das Trapez überschneiden sich so, dass die zwei Uniformierten aus dem Trapez sich auch in der Ellipse befinden. Somit bilden sie eine Gruppe, die ausschließlich Militärangehörige umfasst. Die Ellipse rechts umschließt die Gruppe, die keine Militäruniform trägt. Die zwei Ellipsen überschneiden sich an der Stelle, an welcher zwei ältere Männer positioniert sind, einer von ihnen in Zivil, der andere in Uniform. Die gestrichelte Linie, welche von der linken Schrankwand nach unten geht, trennt die zivile von der militärischen Gruppe. Anhand dieser Linien kann man erkennen, dass der Zeichner dieser Karte sich an der Regel des Goldenen Schnittes orientiert hat.

Szenische Choreografie

Die geometrischen Figuren, die während des Analyseschrittes *Planimetrie* entstanden sind, bzw. das Trapez und die zwei Ellipsen, zeigen uns, dass zwei Gruppen auf der Abb. 1.2 dargestellt sind. Diese Gruppen, Militär und Männer in Anzügen, sind mit ihrer Einordnung im Raum unauffällig voneinander getrennt, obwohl beide Gruppen Teil der Handlung, bzw. der Musterung sind. Die Figur „*des kleinen Cohns*“ befindet sich isoliert außerhalb der beiden Gruppen. Laut der Positionierung der Figuren in Uniform, sowie der am Tisch sitzenden Menschen, sind alle Blicke auf die nackte Figur im linken Bildvordergrund gerichtet. Das zeigt uns, dass die nackte Figur, die sich als „*der kleine Cohn*“ identifizieren lässt, die Hauptfigur dieser Postkarte ist. Somit werden die uniformierten Männer, sowie die Männer in Anzügen zu den *betrachtenden* und „*der kleine Cohn*“ zu der *betrachteten* Figur. Die Mimik und Gesten der abgebildeten Figuren in Uniform und in Anzügen, erwecken den Eindruck, dass sie sich beim Betrachten von „*dem kleinen Cohn*“ wundern und amüsieren. Außerdem wurden fast alle Männer, außer „*dem kleinen Cohn*“ und einer knienden Figur in Uniform, im oberen Drittel des Bildes positioniert, was darauf schließen lässt, dass sie die „*guten*“, sowie „*richtigen*“ Männer sein sollen.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Wie bereits erwähnt, sind auf der Abb. 1 verschiedene Gruppen zu erkennen. Die Männer in Uniform, im Bildvordergrund, sowie auch im Mittelgrund, wirken durch ihre Mimik, Frisuren, Bärte und Uniformen sehr stilisiert. Durch diese Stilisierung wirken sie alle ähnlich. Die beim Tisch sitzende Gruppe wirkt wie eine Gruppe von Beamten. Das wird durch ihr Aussehen,

Alter und Kleidung gezeigt. Die Schreibutensilien auf dem Tisch verstärken diese Vermutung. Die Analyse des Bildes hat ergeben, dass die zwei Gruppen das Militär, sowie das Beamtentum repräsentieren und gemeinsam eine Musterungskommission darstellen. Mit Hilfe von Ellipsen wurde die Trennung dieser Gruppen dargestellt. Obwohl die beiden Gruppen zwei Stützpfeiler des Deutschen Kaiserreiches waren, könnte die unauffällige Trennung auf dem Bild auf die gesellschaftlichen Positionen hindeuten. Wie im Kapitel „*Geschichtlicher Kontext*“ bereits erwähnt wurde, konnte eine ausgezeichnete Militärkarriere und der Rang eines Offiziers zum Erfolg in Gesellschaft, sowie im Berufsleben beitragen. Das galt vor allem für Männer aus bürgerlichen Familien. Die Darstellung von uniformierten, großen und gesunden Männern mit breiten Schultern und mit vollem Haupthaar, zeigt das damalige Schönheitsideal eines Mannes. Das Schönheitsideal des Mannes entwickelte sich im Laufe der Zeit und des Ortes, so gab es auch in der Moderne eine Vorstellung des perfekten Mannes, sowohl körperlich als auch geistig. Laut Maike Günther hat man sich „[...] an einem griechischen Schönheitsideal“ orientiert.¹⁵⁸ Die nackte Figur „des kleinen Cohns“ wurde fern dem griechischen Schönheitsideal dargestellt. Die Nacktheit lässt die Figur verwundbar erscheinen und setzt sie im Vergleich zu den restlichen Personen gesellschaftlich herab. Die Äußerlichkeiten „des kleinen Cohn“ verweisen auf die antisemitische Konstruktion der „jüdischen Rasse“. Im Laufe der Aufklärung wurde der religiöse Antijudaismus zu einem „modernen“ Antisemitismus. Obwohl die „andere“ Nase den Jüdinnen und Juden schon früher zugeschrieben wurde, erlebte dieser Stereotyp im 19. Jahrhundert eine neue Blütezeit. Da es viele assimilierte und nicht-religiöse Jüdinnen und Juden gab, war es für AntisemitInnen sehr schwierig, Jüdinnen und Juden von anderen Menschen zu unterscheiden. Darüber hinaus haben AntisemitInnen den Körper für die Projektion des Hasses ausgewählt. Jüdische Männer wurden mit „Hakennasen“, klein und krumm auf Postkarten, Karikaturen, usw. abgebildet.¹⁵⁹ Außer der „Hakennase“ sieht man weitere antisemitische Merkmale der Konstruktion der „jüdischen Rasse“, nämlich die kleine körperliche Größe und die großen, platten Füße. Auf die antisemitische Konstruktion weist auch der kurze Text, der unter der Figur des „kleinen Cohn“ platziert wurde, hin. Die Figur „des kleinen Cohn“ wurde durch Verwendung dieser antisemitischen Stereotypen im Kontrast zu den

¹⁵⁸ Meike Günther, Wider die Natur: Zur Verkörperung antisemitischer Stereotype durch Geschlechterkonstruktionen, A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht, Münster 2005, 102-122, 108.

¹⁵⁹ Vgl. Klaus Hödl, Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung, in: A. G. Genderkiller (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht, Münster 2005, 81-101, 86-87.

anderen als „*degeneriert*“ dargestellt. Die Tatsache, dass es Postkarten in der Kategorie „*Gruss von der Musterung*“ gab, weist auf den hohen gesellschaftlichen Stellenwert des Militärs im Deutschen Kaiserreich hin. Was den Bilderrahmen betrifft, repräsentieren die verschiedenen Flaggen Teile des Deutschen Kaiserreichs. Eine derartige Einrahmung lässt vermuten, dass der deutsche Patriotismus eine Rolle bei der Produktion dieser Postkarte gespielt hat. Es entsteht der Eindruck, dass der Wunsch „*des kleinen Cohns*“ zum Militär dazu gehören zu können lächerlich ist. Es gab eine soziale Diskriminierung bei der Rekrutierung von Soldaten im Deutschen Kaiserreich. Es wurde versucht, das Offizierskorps weiter aus dem Adel zu rekrutieren. Das Unteroffizierskorps sollte durch Männer aus kleinstädtischen und kleinbürgerlichen Familien zusammengesetzt werden und für Soldaten wurden Männer aus bäuerlichen Familien bevorzugt. Aus unterschiedlichen Gründen, wie z. B. der Urbanisierung und des demografischen Wandels, war es unmöglich, dieses konservative Muster weiter zu verfolgen.¹⁶⁰ Die Politik der „*erwünschten Kreise*“ hat keine jüdischen Männer beinhaltet. Wie schon im Kapitel „*Geschichtlicher Kontext*“ dargelegt wurde, hatten die jüdischen Männer theoretisch die gleichen Rechte wie alle anderen, aber nur wenige getaufte Juden konnten eine erfolgreiche Militärkarriere schaffen. Auf der Abb. 1 gibt es keine Anspielung auf die Religion „*des kleinen Cohn*“, sowie auf die Religionszugehörigkeit der anderen Figuren im Raum. Da der religiöse Judenhass sich in einen „*modernen*“ und „*wissenschaftlichen*“ Antisemitismus verwandelt hat, wurden die antisemitischen Stereotypen des Äußeren überzogen dargestellt. Die Analyse zeigt, dass der Schöpfer dieser Postkarte das Ziel verfolgte, mit Hilfe der Figur „*des kleinen Cohns*“ die jüdische Bevölkerung, und deren gesellschaftliche Ambitionen zu verspotten. Präzise Informationen über den Verlag konnten nicht herausgefunden werden. Deswegen ist nicht bekannt, ob der Verlag diese Postkarten aus gesellschaftlich-politischen Motiven, oder reinem Gewinnstreben veröffentlicht hat. Die stereotypische antisemitische Darstellung „*des kleinen Cohns*“ deutet auf einen weit verbreiteten und meist nicht hinterfragten Antisemitismus in der damaligen Gesellschaft hin. Des Weiteren verdeutlicht die Anwesenheit von Militär und Beamtentum, sowie die Verwendung der nationalen Flaggen die damaligen Prioritäten des Deutschen Kaiserreiches, in welchem die Position der Jüdinnen und Juden häufig prekär war.

¹⁶⁰ Vgl. Stig Förster, Militär und staatsbürgerliche Partizipation, in: Roland G. Foerster (Hg.), Die Wehrpflicht, München 1994, 55-70, 58-60.

7.2. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 11752

Die zweite Postkarte unter dem Titel „*Gruss von der Musterung*“ wird im Weiteren als Abb. 2 bezeichnet.¹⁶¹



Formulierende Interpretation

Vor-ikonografische Interpretation

Auf der Abb. 2 sind drei verschiedene Szenen dargestellt, bzw. die Bildfläche ist auf drei Teile aufgeteilt. Die Aufteilung bildet drei Vierecke, sodass das Format dem eines Comicbuches ähnelt. Da auf dieser Analyseebene Gegenstände und Figuren beschrieben werden sollen, wird jeder Bildteil separat beschrieben. Auf der gesamten linken Seite der Abb. 2 wurde ein Bild im viereckigen, vertikalen Format platziert. Im Vordergrund dieses Bildes sind zwei männliche Figuren abgebildet. Der Mann links ist in einer Militäruniform. Er trägt eine Pickelhaube mit einem gelben Adler. Sein blauer einreihiger Waffenrock ist mit gelben Knöpfen versehen. Der Stehkragen ist rot, mit gelben Kanten und die Ärmelaufschläge sind rot, ebenso mit einer gelben Kante verziert und haben drei gelbe Knöpfe. Diese Figur trägt einen Gürtel, auf welchem zwei Taschen aufgesetzt sind, vermutlich Munitionstaschen, sowie eine Flasche, welche vom

¹⁶¹ Gruss von der Musterung, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens

Gürtel herabhängt. Außerdem ist dieser Mann mit einem Gewehr bewaffnet, der Kolben der Waffe ist in seiner rechten Hand und der Gewehrlauf liegt auf seiner rechten Schulter. Die schwarze Hose mit einem roten Streifen ist in die Stiefel gesteckt. Sein linkes Bein steht vor dem rechten und stellt eine Vorwärtsbewegung dar. Er steht schräg zum Blick des Betrachters in der Mitte der Bildfläche, wohin auch sein Blick gerichtet ist. Er hat dunkle Haare und trägt einen Schnurrbart. Neben dieser uniformierten Figur ist eine kleine männliche Figur in Zivilkleidung abgebildet. Diese trägt einen schwarzen Hut, ein blaues Sakko, eine rote Weste, eine ockerfarbene Hose und schwarze Schuhe. In seiner linken Hand hält er einen Gehstock. Die Nase dieser Figur ist überproportional groß und die untere Lippe ist größer als die obere. Die Beine des Mannes sind als starke O-Beine abgebildet. Im Bildmittelgrund ist eine große Gruppe Männer dargestellt. Im Großen und Ganzen sind diese Männer in Zivil gekleidet. Alle tragen Hüte. Die Gesichtsbeschreibung gestaltet sich schwierig, da sie eine hohe Ähnlichkeit untereinander aufweisen. Viele Männer tragen Schnurrbärte und lächeln. Einige der Männer haben ihre Hände in die Luft gestreckt. Zwei Männer rechts hinten im Bildmittelgrund sind uniformierte und bewaffnete Soldaten. Im Bildhintergrund sieht man vier Fenster eines Hauses. Im Fenster rechts sind zwei Frauen abgebildet, eine von diesen hat sich mit ihren Händen auf das Fensterbrett gelehnt. Im zweiten Fenster ist eine andere Frau abgebildet, sie winkt mit ihrem weißen Stofftaschentuch den Männern unterhalb der Fenster. Im dritten Fenster befindet sich eine weitere Frau, welche auch mit einem weißen Tuch winkt. Alle vier Frauen haben die gleichen Hochsteckfrisuren. Das vierte Fenster links ist leer dargestellt. Manche Männer aus dem Bildmittelgrund schauen in die Richtung der Fenster. In diesem Viereck gibt es auch einen Text. Am Rande der Postkarte oben links steht das Wort „*Einrücken*“. Dieses Wort wurde auf dem vierten leeren Fenster platziert. Im Bildvordergrund unter den Füßen der kleinen männlichen Figur und gleich neben dem Fuß der uniformierten Figur befindet sich der Satz „*Der kleine Cohn geht davon*“. Rechts im Bildvordergrund wurde der Titel der Postkarte „*Gruss von der Musterung*“ abgedruckt. Das Wort „*Gruss*“ ist rot gedruckt, der Buchstabe „*M*“ in „*Musterung*“ ist blau, der Rest des Textes ist schwarz. Ganz unten links steht „*S. Stern, Frankfurt^a/M.-Sachsenhausen*“. Links oben, an der Kante des Bildes, ist „*4377*“ abgedruckt. Rechts oben im Viereck ist eine weitere Szene, die in einem Raum stattfindet, abgebildet. In diesem Raum befinden sich 10 Männer. Im Bildvordergrund sind vier Männer dargestellt, zwei von ihnen befinden sich links so nah zur Bildkante, dass eine Figur halb abgeschnitten ist. Die

männliche nackte Figur steht mit dem Rücken zu den BildbetrachterInnen. Dieser Mann hat dunkle Haare, trägt einen Schnurrbart und sein Oberarm ist muskulös. Auf seinem Kopf sieht man das Brett einer Messlatte. Vor der nackten Figur steht ein uniformierter Mann mit dunklen Haaren und Schnurrbart. Sein dunkelblauer einreihiger Waffenrock ist mit gelben Knöpfen versehen. Der rote Stehkragen hat eine gelbe Kante, die Schulterklappen sind rot und die Ärmelaufschläge sind ebenso rot und mit drei gelben Knöpfen bestückt. Sein Oberkörper ist in die Richtung des nackten Mannes gerückt. Rechts im Bildvordergrund stehen zwei weitere Männer, ein Uniformierter und ein Mann mit nacktem Oberkörper. Die Haare und der Bart des Mannes in Uniform sind dunkel. Er trägt Brille und ist mittleren Alters. Sein graublauer Waffenrock ist doppelreihig, die Knöpfe sind gelb. Der Kragen hat zwei dunklere Streifen. Die Farbe seiner Schulterklappen ist schwer zu identifizieren, da sie nur leicht angedeutet sind. Dieser Uniformierte hält den Unterarm eines halbnackten Mannes, welcher lächelt. Dieser Mann hat dunkle Haare und trägt keinen Bart. Er hat einen leicht hervorstehenden Bauch und um seine Hüften ist ein weißes Tuch gewickelt. Im Bildmittelgrund ist eine Gruppe von uniformierten Männern dargestellt. Ein älterer Mann in einem dunkelblauen, doppelreihigen, rechtsöffnenden Waffenrock sitzt mit dem Rücken zu einem Tisch. Er hat weiße Haare und einen weißen Schnurrbart. Dieser ist als einziger mit einem Säbel abgebildet. Seine Schulterklappen und die Knöpfe auf dem Waffenrock sind gelb. Bei Tisch sitzen zwei Männer in Uniform. Beide Männer tragen identische, dunkelblaue Waffenröcke. Auf dem Tisch sieht man eine Kappe, Papier und Tinte. Einer der sitzenden Männer berührt das Papier auf dem Tisch. Rechts von diesem sitzt ein weiterer Soldat, welcher von den Figuren im Bildvordergrund größtenteils verdeckt wird. Rechts außen sitzt ein weiterer uniformierter Mann mit dem Rücken zum Fenster. Sein Waffenrock gleicht denen der anderen. Hinter den zwei sitzenden Männern stehen zwei weitere Uniformierte. Der linke Mann hat einen dunkelblauen Waffenrock wie alle anderen Uniformierten, aber sein Kragen hat zwei gelbe Streifen und seine Ärmelaufschläge sind hell. Der andere stehende Mann hat einen dunkelblauen, doppelreihigen Waffenrock mit einem roten Kragen. Im Bildhintergrund sieht man einen Schrank, ein Bild, eine Tür und eine Landkarte. Links und rechts im Zimmer ist jeweils ein Fenster. Diese Szene ist von der Szene im linken Viereck durch eine grünliche Linie, welche sich am oberen Bildrand in stilisiertem Eichenlaub auflöst, getrennt. In der rechten Ecke dieser Szene ist das Wort „*Ausheben*“ abgedruckt.

Im Viereck rechts unten ist eine weitere Szene abgebildet, die ebenso in einem Raum stattfindet. Die Szene zeigt vermutliche Rekruten beim Anziehen, bzw. Auswählen ihrer Uniformen. Im Bildvordergrund sind sechs Männer abgebildet. Links befinden sich drei Männer, die nebeneinander positioniert sind. Ein Mann in Zivil sitzt auf einem Hocker und hat seinen Kopf leicht nach unten gesenkt. Man sieht sein Gesicht in Profil. Er hat dunkle Haare und einen Schnurrbart. Auf seinem Nacken und über seinen Schultern liegt ein weißes Tuch. Er trägt ein weißes Hemd mit roten Streifen, eine schwarze Hose und Hosenträger. Auf einem Hocker neben ihm liegt eine Pickelhaube. Außerdem sind eine Waffe und eine Tasche an den Tisch gelehnt. Auf dem Boden neben dem sitzenden Mann liegen Haare. Links neben dieser Figur steht ein uniformierter Mann. In der linken Hand hält er eine Haarbürste und in der rechten Hand eine Schere. Links vom Uniformierten sitzt ein Mann in Zivil. Die Ärmel seines weißen Hemdes sind hochgekrempelt, die Hose hat eine gelbliche Farbe und er ist vermutlich barfuß. Neben ihm liegen ein Stiefel und ein Hut auf dem Boden. Im rechten Bildvordergrund sind drei weitere Männer abgebildet. Einer von ihnen sitzt alleine auf einem Hocker. Er trägt ein weißes Hemd, eine schwarz-weiße Weste und eine gelbe Hose mit roten Streifen. Er hält in seinen Händen einen Stiefel, der andere Stiefel liegt rechts von ihm auf dem Boden. Links von ihm und näher zu den BildbetrachterInnen liegen schwarze Schuhe und eine schwarze Reisetasche. Rechts von ihm stehen zwei Männer, die wegen ihrer Klamotten auffallend sind. Ein Mann trägt einen zu großen dunkelblauen, einreihigen Waffenrock und eine zu lange schwarze Hose. Die Militärkappe scheint ebenso zu groß für seinen Kopf zu sein. Sein Gesicht sieht sehr jung aus. Neben ihm auf dem Boden liegen zwei weiße Dosen oder Becher, sowie ein schwarzer Hut und ein schwarzer Regenschirm. Der Mann neben dieser Figur ist in einem zu kleinen dunkelblauen Waffenrock und zu kleinen schwarzen Hosen gekleidet. Er trägt eine Pickelhaube und einen dünnen Schnurrbart. Im Bildmittelgrund sind fünf Männer abgebildet, die separat voneinander positioniert sind. Links steht ein Uniformierter mit erhobenen Händen und sein Körper zeigt nach links. Er steht hinter dem Uniformierten aus dem Bildvordergrund, sodass man große Teile seines Körpers nicht sehen kann. Rechts von dieser Figur steht ein Mann mit dunklen Haaren in Zivil. Er trägt ein rot-weiß gestreiftes Hemd, eine gelbe Hose und schwarze Stiefel. Sein Körper ist leicht gebückt und er steckt sein Bein in die schwarze Hose. Links hinter dieser Figur steht ein Uniformierter mit erhobener linker Hand. Rechts vom Mann in Zivil ist ein Mann mit erhobenen Händen dargestellt. Dieser Mann trägt einen offenen,

dunkelblauen Waffenrock und die Ärmel sind zu lang. Rechts von dieser Figur steht ein weiterer Mann im offenen, dunkelblauen Waffenrock, seine linke Hand mit einer Kappe ist nach oben gehoben und seine rechte Hand ist in die Hosentasche gesteckt. Sein Hemd hat ein weiß-rotes Karomuster und seine Hose ist schwarz.

Im Bildhintergrund sind insgesamt sechs Männer abgebildet. Links im Bildhintergrund ist ein Mann in Zivil abgebildet. Dieser Mann steht in der Tür, trägt Hut, eine gelbe Jacke, eine dunkle Weste, eine grüne Hose und vermutlich eine Tasche in seiner rechten Hand. Der Mann rechts neben dem Fenster ist uniformiert. Er trägt eine Pickelhaube und seine Arme vom Körper weggestreckt. Rechts von ihm ist eine männliche Figur abgebildet, die mit dem Rücken zu den BildbetrachterInnen steht. Seine Haare sind schwarz und sein Waffenrock ist dunkelblau. Rechts von diesem Mann steht ein Tisch. Auf diesem Tisch befinden sich zwei Gegenstände, eine von diesen ist vermutlich eine Tasse. Rechts neben dem Tisch steht ein Schrank mit Büchern und/oder Mappen. Rechts vom Schrank steht ein Mann in einem weißen Hemd, welcher seine Arme eng an den Körper gelegt hat. Vor ihm steht ein Uniformierter mit dem Rücken zu den BildbetrachterInnen. Seine linke Hand berührt das Hemd des Mannes vor ihm. Ganz rechts auf dem Bild ist noch ein weiterer Mann im dunkelblauen Waffenrock abgebildet. Seine Hände befinden sich am roten Kragen desselben. Man sieht sein weißes Hemd und eine dunkle Hose. Links oben ist das Wort „*Einkleiden*“ abgedruckt. Dieses ganze Bild ist von den anderen beiden Bildern mit einem relativ breiten weißen Rahmen getrennt. Das ganze Bild hat einen Rahmen, welcher identisch mit dem der Abb. 1 ist.

Ikonografische Interpretation

Auf dem linken Bild der Abb. 2 sind Männer, welche sich zum rechten Bildrand bewegen, dargestellt. Der Großteil der abgebildeten Personen ist in Zivil gekleidet, jedoch befinden sich einige uniformierte Soldaten unter ihnen. Die Männer im Mittelgrund des Bildes haben ähnliche Gesichter und tragen ähnliche Kleidung, weshalb sie nach einer homogenen Gruppe aussehen. Der Stil der Kleidung lässt darauf schließen, dass die abgebildeten Personen zur bürgerlichen Mittelschicht der damaligen Gesellschaft gehören, da kein Mann in abgetragener Kleidung zu sehen ist. Die „*Stilgeschichte*“ ist dem großbürgerlichen Stil, welcher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Deutschen Kaiserreich populär war, zuzuordnen. Viele Männer lächeln oder haben einen neutralen Gesichtsausdruck. Zwei Männer rechts schauen

offensichtlich auf die linke Seite des Bildes. Links im Bildvordergrund, wohin diese Männer schauen, sind zwei andere Männer abgebildet, die, wie die Gruppe im Bildmittelgrund, nach rechts gehen. Der Uniformierte hat kein Lächeln im Gesicht und wirkt, mit seiner Waffe auf der Schulter, seriös. Der Mann neben ihm ist überproportional klein dargestellt. Diese Person lässt sich, wegen der Beschriftung unter seinen Füßen, als „*der kleine Cohn*“ identifizieren. Seine Mundwinkel sind nach oben gezogen, die Augenbrauen scheinen auch nach oben gezogen sein. Sein Gesichtsausdruck lässt vermuten, dass er entweder glücklich, oder böse lächelt. Seine Körperbewegung lässt darauf schließen, dass er das gleiche Ziel wie der Rest der Gruppe hat. Die Frauen im Bildhintergrund schauen aus den Fenstern auf die Männer. Zwei Frauen winken mit weißen Tüchern, vermutlich um die Menge auf der Straße zu grüßen, bzw. zu verabschieden. Die Frauen auf dem Bild erfüllen eine typische Frauenrolle. Das Wort „*Einrücken*“, welches auf dem Bild abgedruckt ist, lässt darauf schließen, dass alle diese Männer in die Kaserne, oder zur Musterungskommission gehen, um sich für den Militärdienst anzumelden.

Auf dem viereckigen Bild rechts oben lässt sich die Szene als eine Musterung identifizieren. Darauf weisen mehrere Aspekte hin. Der Raum sieht aus wie ein Büro, wegen der Möbel, der Schreibutensilien und der Landkarte. Die meisten Männer sind in Uniform. Die am Tisch sitzende Gruppe scheint den bürokratischen Teil der Arbeit zu erledigen. Zwei Männer, die hinter dem Tisch stehen, schauen einander an und unterhalten sich vermutlich. Der ältere, sitzende Mann und die zwei anderen am Tisch schauen nach vorne, bzw. in die linke Seite des Bildvordergrundes. Die zwei Männer links im Bildvordergrund sind nur bis zum Oberkörper abgebildet. Der Oberkörper des einen Mannes ist nackt und scheint muskulös zu sein. Er wird auf einem Messgerät gemessen. Der Uniformierte schaut aufmerksam ins Gesicht des Halbnackten. Von den zwei Männern rechts im Bildvordergrund ist wiederum einer uniformiert, während der andere mit freiem Oberkörper abgebildet wurde. Die Art und Weise wie der Uniformierte das Handgelenk des anderen hält, lässt vermuten, dass letzterem der Puls gemessen wird. Der Mann in Uniform hat einen seriösen und stolzen Gesichtsausdruck. Der halbnackte Mann ist leicht korpulent, was auf eine vollwertige Ernährung schließen lässt. Er sieht jung, fröhlich und zufrieden aus.

Die Szene auf dem unteren Bild links wirkt chaotisch, da viele Männer separat voneinander, oder zu zweit als Teil einer Szene dargestellt sind. Es gibt keine offensichtliche Gruppe,

obwohl alle Männer Teil einer Handlung sind. Diese Männer lassen sich als Rekruten identifizieren. Diese Aussage wird durch die kleinen abgebildeten Szenen deutlich gemacht. Außerdem ist das Wort „*Einkleiden*“ auf die Ecke des Bildes gedruckt. Männer probieren Militärhosen und Stiefel an. Manche Männer tragen nicht passende militärische Waffenröcke und Hosen. Ein Uniformierter schneidet einem Rekruten die Haare. Ein anderer Uniformierter passt die Uniform eines Rekruten an. So sieht man auf dem unteren Bild rechts einen Raum, in welchem jene Männer, die den Musterungsprozess erfolgreich durchlaufen haben, zu neuen Rekruten werden.

Insgesamt zeigt die Abb.2 , wie Männer ihren Militärdienst euphorisch beginnen. Es werden drei anfängliche Schritte dieses Verfahrens gezeigt. Der erste Schritt ist der Gang zur Kaserne, danach kommt die Musterung und falls die Person für tauglich befunden wurde, bekommt der Rekrut seine Uniform und beginnt somit den Militärdienst. „*Der kleine Cohn*“, der nur bei dem Gang zur Kaserne in Erscheinung tritt, wurde auf den weiteren Teilen der Abb.2 nicht abgebildet.

Reflektierende Interpretation

Perspektivische Projektion

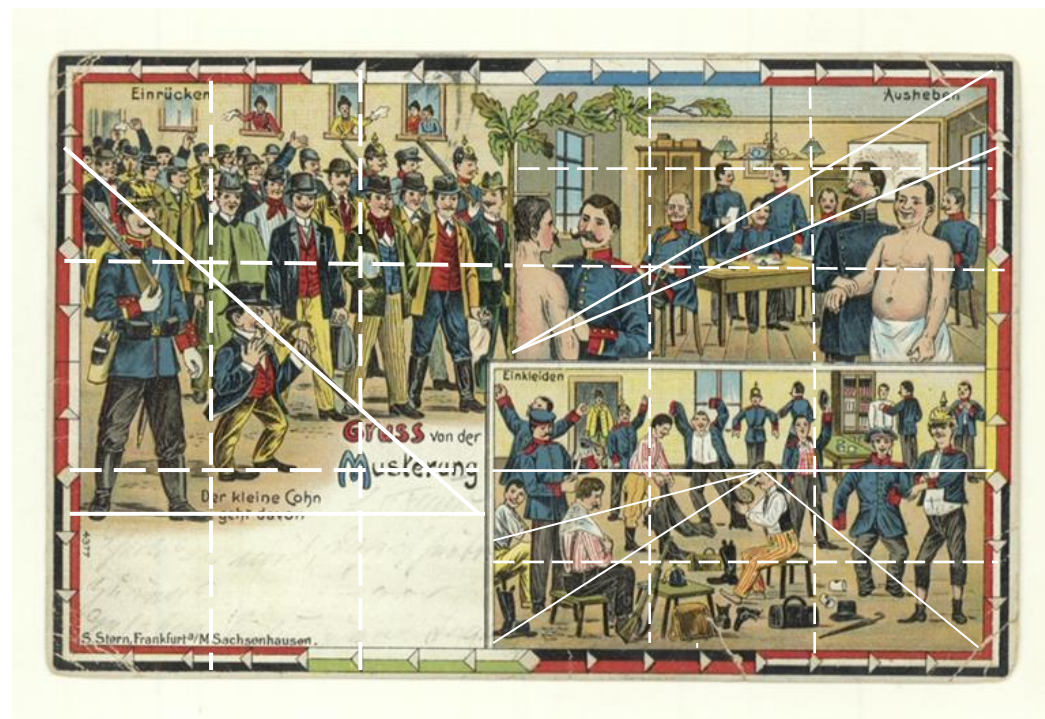


Abb. 2.1: Gruss von der Musterung, 11749, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, (Linien von M.A.)

Links auf der Abb. 2.1 wurde eine Froschperspektive verwendet. Mithilfe dieser Perspektive wurden „der kleine Cohn“, sowie der Mann in Uniform neben ihm ins Zentrum des Sehens gerückt. Außerdem wirkt die Menschenmenge wegen der Froschperspektive unendlich. Die Figur „des kleinen Cohn“ wurde fast in der Mitte platziert und befindet sich in den unteren zwei Dritteln des Bildes. Die Hilfslinien auf dem Bild zeigen klar, dass der Soldat links von „dem kleinen Cohn“ proportional zentriert platziert wurde. Er befindet sich, mit einer ähnlichen Entfernung zu der oberen und unteren Bildkante, in allen Dritteln des Bildes. Wegen dieser Positionierung ist der Uniformierte der Größte auf dem Bild und steht näher zu den BildbetrachterInnen. Die Köpfe von allen Männern, außer dem „des kleinen Cohn“, sind im oberen Drittel der Bildfläche. Wegen dieser Platzierung und dem schrägen, niedrigen Blickwinkel scheint der Körper „des kleinen Cohns“ extrem klein zu sein.

Auf dem oberen Bild rechts wurde eine Frontalperspektive mit einem linken Neigungswinkel verwendet. Diese Perspektive zeigt uns den Raum und die darin stattfindende Szene sehr

deutlich. Auf diese Weise wurde der Fokus auf die Personen im Bildvordergrund gelegt, bzw. auf potenzielle Rekruten, welche sich bei der Musterung befinden. Die zwei Männer links im Bildvordergrund sind näher zur Bildkante positioniert. Obwohl die anderen zwei Männer rechts auch im Bildvordergrund sind, ist ihre Position leicht nach hinten versetzt.

Auf dem Bild rechts unten ist ebenso eine klassische Frontalperspektive zu sehen. Die Horizontlinie befindet sich auf der Höhe der Sockelleiste des Raumes und gleichzeitig auf dem oberen Teil der Bildfläche. Die sitzenden Männer im Bildvordergrund, die ganz in den unteren zwei Dritteln des Bildes dargestellt sind, sind weder in Uniform noch vollständig gekleidet. Die gesamte Szene wirkt unkoordiniert, aber die sitzenden Männer nehmen eine prominente Stellung ein. Im unteren Drittel des Bildes sind größtenteils zivile Gegenstände abgebildet, wobei jedoch ein Helm, sowie ein Gewehr ganz vorne positioniert wurden.

Planimetrische Ganzheitsstruktur

Abb. 2.2: Gruss von der Musterung, 11749, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, (Linien von M.A.)



In diesem Schritt der Analyse wird die Postkarte in drei separate Bilder, wie bei dem Schritt der *Perspektivischen Ganzheitsstruktur*, aufgeteilt. Die Abgebildeten im linken Bild können drei geometrischen Figuren zugeordnet werden, diese sind ein Fünfeck, ein großes Rechteck

und ein längliches, schmales Rechteck. Das Fünfeck umschließt den Soldaten und „den kleinen Cohn“, die sich im Bildvordergrund befinden. Die gehende Männergruppe im Bildmittelgrund befindet sich in dem großen Rechteck. Das Fünfeck und das große Rechteck überschneiden sich so, dass sich zwei Drittel des Fünfecks im großen Rechteck befinden. Es entsteht der Eindruck, dass die Personen im Bildvordergrund, sowie die Gruppe im Bildmittelgrund etwas gemein haben, da sie alle in eine Richtung gehen. Das längliche Rechteck umschließt den Bildhintergrund, in welchem Frauen in Fenstern abgebildet sind. Die untere Linie des länglichen Rechtecks überschneidet sich genau mit der oberen Linie des großen Rechtecks, sodass eine deutliche Trennung zwischen den gehenden Männern und den Frauen in den Fenstern entsteht. Im oberen Bild rechts gibt es zwei Rechtecke im Bildvordergrund und ein Hexagon im Bildmittelgrund. Das Rechteck links umschließt zwei Männer, von denen nur die Oberkörper zu sehen sind. Im zweiten Rechteck befinden sich zwei Männer im Bildvordergrund rechts. Das Hexagon umschließt die ganze Männergruppe im Bildmittelgrund, die meisten von ihnen sitzen am Tisch. Alle drei Figuren überschneiden sich, sodass sie als Teil einer gemeinsamen Handlung angesehen werden können.

Das untere Bild rechts kann in vier Rechtecke aufgeteilt werden. Das Rechteck links umfasst drei Personen aus dem Bildvordergrund und eine Person aus dem Bildmittelgrund. Das Rechteck rechts umschließt zwei Männer mit nicht passenden Uniformen. Im länglichen Rechteck befinden sich alle Personen im Bildmittelgrund, sowie eine Person aus dem Bildvordergrund. Die ganze Gruppe aus dem Bildhintergrund befindet sich in einem länglichen, gestrichelten Rechteck. Alle diese Figuren überschneiden sich, manche stärker und andere weniger, was wieder auf eine Gemeinsamkeit all dieser Gruppen hinweist.

Szenische Choreografie

Auf dem ersten Bild links ist die Szene „Einrücken“ dargestellt. Beim ersten Blick auf das Bild wird offensichtlich, dass „der kleine Cohn“ durch seine geringe Größe im starken Kontrast zum Rest der Protagonisten steht. Die Männergruppe im Bildmittelgrund sieht homogen aus. Dies wird durch einen einheitlichen Kleidungsstil, ähnlicher Körpergröße und Gesichter deutlich. Die meisten Männer im Bildmittelgrund wirken fröhlich. Ein Grund dafür könnte sein, dass sie sich auf die Musterung freuen. Aber da viele Männer auf die linke Seite schauen, wo „der kleine Cohn“ ist, kommt die Vermutung auf, dass sie wegen ihm lächeln. Da „der

kleine Cohn“ so positioniert wurde, dass er im Vergleich zu den anderen noch kleiner wirkt, schauen alle Männer auf ihn herab, was den Eindruck von Überlegenheit erweckt. Ein Mann aus der ersten Reihe schaut verächtlich auf „*den kleinen Cohn*“. Während des Analyseschrittes „*Planimetrische Ganzheitsstruktur*“ haben die geometrischen Figuren gezeigt, dass „*der kleine Cohn*“, der Uniformierte neben ihm und die Männergruppe Ähnlichkeiten haben, bzw. dass sie alle Teil einer Handlung sind. „*Der kleine Cohn*“, welcher schon allein durch seine Äußerlichkeit hervorsteht, wird durch die verwendete Perspektive noch stärker ins Zentrum des Geschehens gerückt. Die Frauen im Fenster schauen auf die Männergruppe und winken mit weißen Tüchern, was auf eine Begrüßung, oder eine Verabschiedung hindeutet. Ihre Positionierung und die Überschneidung der Linien der zwei Rechtecken deuten auf die verschiedenen Geschlechterrollen der damaligen Gesellschaft hin.

Auf dem Bild oben rechts ist die Szene „*Ausheben*“ abgebildet. Die Männer im Bildvordergrund wurden zwei Rechtecken zugeordnet. Das Rechteck links ist direkt an der Bildkante angebracht, während das rechte Rechteck im Raum leicht nach hinten versetzt ist, sodass der Eindruck einer Warteschlange entsteht. Die Männer links sind nur mit ihrem Oberkörper dargestellt. Die beiden Männer sind gleich groß dargestellt und scheinen sich gegenseitig anzuschauen. Die Szene wirkt freundlich und kameradschaftlich. Im rechten Rechteck misst ein Uniformierter einem neuen, halbnackten Rekruten den Puls. Auch hier wirkt die Szene kameradschaftlich und der Rekrut scheint sich auf den bevorstehenden Militärdienst zu freuen. Es gibt kein Anzeichen von Unfreundlichkeit, Strenge, oder Arroganz zwischen dem jeweiligen Paar von Uniformierten und Rekruten. Die Männer im Bildmittelgrund sitzen entspannt am Tisch, haben neutrale Gesichtsausdrücke und strahlen Gelassenheit aus. Alle Personen auf dem rechten oberen Bild sind in einem harmonischen Ambiente dargestellt.

Auf dem unteren Bild rechts ist die Szene „*Einkleiden*“, welche das Finale der Postkartengeschichte darstellt, abgebildet. Die Gesten und Gesichtsausdrücke der Männer vermitteln eine chaotische Situation. Obwohl die Männer auf der linken Seite des Bildvordergrundes seriös dargestellt sind, wirkt der Rest im Bildmittelgrund sehr begeistert. Obwohl die Männer in unpassenden Uniformen lustig wirken, scheint sich niemand darüber zu amüsieren. Da die Gesichter von vielen Figuren den BildbetrachterInnen zugewandt sind, entsteht der Eindruck, dass sie mit den BildbetrachterInnen kommunizieren wollen. Manche Männer in Uniform helfen den

Rekruten, sie schneiden ihre Haare, oder passen die Uniform an. Auf diesem Bild, ist wie auch im oberen rechten Bild, eine kollegiale und kameradschaftliche Stimmung zu sehen.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Das Format der Abb. 2 ähnelt dem Format eines Comics. In drei viereckigen Kästchen wird eine Geschichte vermittelt. Das Zusammenspiel von Bildern und einem kurzem Text, bzw. Überschriften, erzählt von Männern, welche enthusiastisch in den Militärdienst einziehen. Das größte Bild links ist der Anfang, in welchem man eine unendlich wirkende Männergruppe und „den kleinen Cohn“ in Begleitung von Soldaten, sieht. Sie alle gehören zusammen, aber „der kleine Cohn“ wurde zum Außenseiter gemacht. Wegen der Positionierung des Soldaten neben ihm scheint seine Figur noch bizarrer. Der Kleidungsart „des kleinen Cohn“ ist die gleiche wie bei den anderen Männern, aber sein Äußeres wurde grotesk dargestellt. Die Merkmale der antisemitischen Konstruktion der „jüdischen Rasse“ sind deutlich zu sehen. Er ist klein, hat eine große Nase und trägt als einziger eine Brille, was auf eine Sehschwäche hinweisen könnte. Außerdem hat nur „der kleine Cohn“ einen Gehstock. Der Gehstock kann auf den antisemitischen Stereotyp des Plattfußes hinweisen und daher auch auf den „typischen jüdischen Schritt“. Der antisemitische Plattfußstereotyp hat religiöse Wurzeln und ist mit einer Teufelsvorstellung verbunden. In der frühen Neuzeit wurde eine Verbindung zwischen dem Teufel und dem Plattfuß konstituiert. Im 19. Jahrhundert hat der religiöse Aspekt dieses Stereotypes an Bedeutung verloren und es wurde versucht, eine wissenschaftliche Basis für dieses Vorurteil zu etablieren. Laut einigen wissenschaftlichen und medizinischen Institutionen des 19. Jahrhunderts, stellte der Plattfuß der Juden ein Hindernis zum Erreichen der gesellschaftlichen Anerkennung dar, da diese körperliche Beeinträchtigung die betroffene Person für den Militärdienst untauglich machte.¹⁶² Auch der Gesichtsausdruck „des kleinen Cohn“ wurde sonderbar gezeichnet, sein Gesichtsausdruck scheint unfreundlich zu sein, sogar ein bisschen boshaft. Da die anderen Männer größer sind und sie auf „den kleinen Cohn“ herabblicken, entsteht der Eindruck, dass viele der Männer ihn entweder mit Arroganz oder Spott betrachten. Dieser Kontrast deutet klar auf die „Überlegenheit“ der anderen Männern gegenüber „dem kleinen Cohn“ hin. Auf dem zweiten Bild entwickelt sich die Geschichte der Abb. 2, es zeigt eine Musterungskommission und Rekruten. „Der kleine Cohn“ ist nicht anwesend. Die

¹⁶² Vgl. Sander Gilman, *The Jew's body*, New York 1991, 39-40.

Atmosphäre, die in der Szene „*Ausheben*“ herrscht, wirkt freundlich, entspannt und vermittelt ein Gefühl des Stolzes. Die großen, gesunden und starken Rekruten auf diesem Teil der Abb. 2 sind nah am Rand des Bildes dargestellt, und wurden somit ins Zentrum des *Sehens* gerückt. Die Männer in Uniform entsprechen dem Schönheitsideal der damaligen Zeit, wie auch auf der Abb. 1. Die letzte Szene, „*Einkleiden*“, auf der Abb. 2, zeigt uns die neuen Rekruten, die erfolgreich die Musterung geschafft haben, „*der kleine Cohn*“ ist nicht unter ihnen. Dies kann bedeuten, dass die Musterungskommission ihn für untauglich befunden hat. Der Schriftzug unter der Figur „*des kleinen Cohn*“ „*Der kleine Cohn geht davon*“ ist auf dem ersten Bild links abgedruckt. Die Tatsache, dass er nicht in den Militärdienst eingezogen wird, wird gleich am Anfang deutlich. Aber diese Aussage lässt offen, ob er von der Musterungskommission wegen seines körperlichen Aussehens abgewiesen wurde. Dieser Satz könnte auf die antisemitische Konstruktion, dass jüdische Männer versuchen dem Militärdienst zu entkommen, hindeuten. Dieses Vorurteil war nicht neu, da den Juden bereits im 18. Jahrhundert vorgeworfen wurde, dass sie zu feige seien, Militärdienst zu leisten. Diese angebliche Feigheit wurde als „*typisch jüdische Eigenschaft*“ eingestuft. Die Basis für diesen Stereotyp bildete wahrscheinlich die Tatsache, dass manche Juden in Osteuropa tatsächlich versucht haben die Musterung nicht zu bestehen. Es gab verschiedene Gründe dafür, z. B. war es unmöglich religiöse Pflichten während des Militärdienstes auszuüben und der starke Judenhass, vor allem innerhalb der Streitkräfte, war für jüdische Rekruten oft lebensbedrohend, vor allem im Zaristischen Russland. Das wurde aber beim Konstruieren und der Verbreitung des Vorurteils von Militärdienstuntauglichkeit nicht berücksichtigt.¹⁶³ Die „*Ostjuden*“ wurden von antisemitischen Gruppen im Deutschen Kaiserreich politisch instrumentalisiert, obwohl es keine große Einwanderung von osteuropäischen Juden gab. Im Jahr 1868 gab es eine jüdische Fluchtbewegung aus dem Osten nach Deutschland, die von einer Choleraepidemie verursacht wurde. Heinrich von Treitschke hat schon im Jahr 1879 die „*Ostjuden*“ „*Hosenverkäufer*“ genannt.¹⁶⁴ Als am Anfang der 1880er Jahren im Zaristischen Russland antijüdische Pogrome stattfanden, gab es eine Flucht- und Auswanderungsbewegung. Das Deutsche Kaiserreich spielte größtenteils eine Transitrolle für die jüdischen Auswanderer, im Gegensatz zu Österreich-Ungarn, England oder

¹⁶³ Vgl. Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, Wien 1997, 175-176.

¹⁶⁴ Vgl. Moshe Zimmermann, *Deuts-jüdische Vergangenheit: Der Judenhass als Herausforderung*, Paderborn 2005, 189.

Frankreich. In dieser Zeit entstanden antisemitische Stereotype wie z. B. „*Ostjude*“, „*Kaftan-jude*“, „*Schnorrer*“, usw.¹⁶⁵

Die Abb. 2 zeigt Männer, welche mit Freude und Stolz ihren Militärdienst beginnen, während „*der kleine Cohn*“ außen vor bleibt. Die Begründung liegt laut der Postkarte an seinem Aussehen, und der Text weist darauf hin, dass „*der kleine Cohn*“ den Militärdienst möglicherweise nicht absolvieren wollte. Der Militärdienst in der damaligen Zeit bedeutete für gewisse Gesellschaftsschichten nicht nur eine Verpflichtung, sondern stellte auch einen integralen Bestandteil des Männerbildes dar. Der Schöpfer der Abb. 2 wollte somit anhand der Figur „*des kleinen Cohn*“ kollektiv alle Juden als feige und unmännlich abstempeln. Die Verwendung von anderen antisemitischen Konstruktionen wie die „*der jüdischen Rasse*“ betonen nochmals das Anderssein von Juden.

7.3. Die Analyse der Postkarte „Gruss von der Musterung“, 11752



Abb. 3: Gruss von der Musterung, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.

¹⁶⁵ Vgl. Lorenz, Der Antisemitismus, 302.

Formulierende Interpretation

Vor-ikonografische Interpretation

Auf der Abb. 3 sind zwei Szenen abgebildet, die voneinander mit einer Linie, welche sich in einem entrollenden Papierstück verliert, getrennt sind. Im Bildvordergrund der linken Seite ist eine Frau mittleren Alters in Militäruniform dargestellt. Sie steht im Profil, ihre rechte geballte Faust ist auf Gesichtshöhe ausgestreckt. Sie trägt eine dunkle Militärkappe mit einem roten Band. Ihre Jacke ist dunkel, die Schulterklappen, sowie Ärmelaufschläge sind rot. Unter dem Waffenrock trägt sie eine weiße Bluse und vermutlich eine blaue Krawatte. Sie trägt einen Gürtel mit Munitionstaschen, sowie einen Säbel. Ihr dunkler Rock ist lang, aber man sieht ihre braunen Stiefel. Ihre Haare sind kurz und dunkel, ihre Figur korpulent. Ihre Augenbrauen sind nach oben gezogen und ihr Mund ist offen. Rechts hinter der Frau steht ein blonder Mann mittleren Alters in Uniform mit einer strammen Haltung. Da er im Profil steht, sieht man nur sein halbes Gesicht. Er trägt eine Militärkappe und einen dunkelblauen Waffenrock. Der Kragen des Waffenrockes ist gelb-rot, die Schulterklappen, sowie Ärmelaufschläge sind rot. Er trägt ebenso wie die Frau einen Gürtel mit Munitionstaschen, sowie einen Säbel. Seine Hosen haben einen seitlichen roten Streifen.

Eine männliche Gruppe in Uniformen wurde im Bildvordergrund, sowie im Bildhintergrund abgebildet. Alle Männer wurden so gezeichnet, dass es schwer ist einzelne Gesichtsdetails zu erkennen. Außerdem sehen sie wegen der Uniform ähnlich aus. Ihre Uniform beinhaltet eine blau-rote Militärkappe, einen einreihigen blauen Waffenrock, dunkle Hosen mit seitlichen roten Streifen und einen Gürtel mit Munitionstaschen. Der Waffenrock hat einen roten Kragen, rote Schulterklappen, rote Ärmelaufschläge und gelbe Knöpfe. Nur sechs Männer aus dieser Gruppe, die links und näher zur Frau stehen, haben dunkle Hosen, während die anderen in hellblauen Hosen dargestellt wurden. Diese sechs Männer befinden sich im Bildmittelgrund. Der Rest der Gruppe ist heller abgebildet, sowohl ihre Gesichter als auch Uniformen, und diese Figuren gehören zum Bildhintergrund. Die sechs Männer aus dem Bildmittelgrund haben unterschiedliche Gesichtsausdrücke. Der Mann links hat geschlossene Augen und hält ein weißes Tuch vor sein Gesicht, bzw. berührt er seine Augen mit diesem Tuch. Der Mann rechts von ihm hält seine Hand vor seine Augen und sein Mund steht offen. Der nächste Mann hat seine Hände vor seiner Körpermitte gekreuzt und auch sein Mund steht offen. Der Mann neben ihm

hält beide Hände vor sein Gesicht, sodass dieses verdeckt ist. Die fünfte Figur von links nach rechts ist auf den Knien und mit gesenktem Gesicht abgebildet. Der sechste Mann in dunklen Hosen wird von seinem Hintermann umarmt und sein Gesicht wird von der Faust der Frau verdeckt. Die Männer im Bildhintergrund wurden undeutlich abgebildet, aber manche Gesichtsausdrücke sind klar zu erkennen. Die Männer haben ihre Hände zumeist im Gesicht oder der Luft, während viele von ihnen mit offenem Mund dargestellt sind. Auf diesem Teil des Bildes wurde noch ein Text abgedruckt. Oben links ist der Satz „*Standrede einer Compagniemutter: „Traum eines Rekruten.“*“ zu lesen. Links von diesem Satz steht die Zahl „309“. Unten links ist der Titel der Postkarte, „*Gruss von der Musterug*“ abgedruckt. Außerdem beinhaltet diese Seite der Postkarte einen handgeschriebenen Text, aber dieser wird zur Untersuchung nicht herangezogen.

Auf der rechten Seite der Abb. 3 ist eine weitere Szene abgebildet, welche in einem Raum stattfindet. Insgesamt sind zwei Männer, vier Frauen, sowie eine männliche Silhouette im Hintergrund der Bildfläche abgebildet. Im Bildvordergrund links steht ein Mann in weißen Unterhosen auf einem Messgerät. Im Vergleich zu den anderen stehenden Figuren auf diesem Teil des Bildes ist dieser Mann sehr klein. Seine Haare sind schwarz, seine Ohren und Nase sind überproportional groß. Seine Augen und der Mund sind geschlossen, und er hat o-förmige Beine. Das Messgerät ist wahrscheinlich aus Holz und hat eine braune Farbe, die Markierung ist gelb. Dort wo der Kopf des Mannes auf dem Messgerät ist, endet die gelbe Farbe der Markierung. Rechts von diesem Mann ist eine junge, kniende Frau dargestellt. In ihrer rechten Hand hält sie ein Lineal oder einen Stab, welchen sie über den Kopf des Mannes an das Messgerät hält. Diese Frau ist mit dem Rücken zu den BildbetrachterInnen positioniert, aber man sieht die linke Hälfte ihres Gesichtes. Die Haare der Frau sind blond und sie trägt eine Hochsteckfrisur. Ihr Waffenrock ist grün, die enganliegende Hose ist dunkel und mit einem roten, vertikalen Streifen versehen. Der Kragen, die Schulterklappen und die Ärmelaufschläge sind rot. Sie trägt einen hellen Gürtel, gelbe Schuhe und einen Dolch. Die Frau neben ihr, welche auch zum Bildvordergrund gehört, steht mit in die Hüften gestemmtten Händen da und blickt auf die Figur unter dem Maßband. Ihre Haare sind braun und sie trägt auch eine Hochsteckfrisur. Ihr Waffenrock ist auch grün und mit einem tiefen Ausschnitt versehen. Der Kragen, die Schulterklappen und Ärmelaufschläge sind rot, außerdem gibt es zwei rote Streifen auf dem Waffenrock. Sie trägt enge dunkle Hosen und einen dunklen Gürtel.

Im Bildmittelgrund links steht ein Mann in weißen Unterhosen. Er steht hinter dem Messgerät und man sieht seine Figur nur zur Hälfte. Er hat helle Haare und eine sportliche Figur. Rechts im Bildmittelgrund sind zwei Frauen, die hinter einem Tisch stehen, abgebildet. Die Frau links ist jung, hat dunkle Haare und trägt eine Hochsteckfrisur. Ihr Waffenrock gleicht dem der anderen, sie trägt ebenso keine Bluse unter dem Waffenrock, welcher auch einen tiefen Ausschnitt hat. In ihrer rechten Hand hält sie ein Monokel. Die andere Frau neben ihr hat hellere Haare, die gleiche Frisur und trägt ein Monokel auf ihrem rechten Auge. Die angedeutete Figur im Bildhintergrund sieht nach einem Mann aus, welcher eine Militärkappe trägt und lächelt. Rechts oben ist der Satz „*Der kleine Cohn vor der schönen Aushebungs-Comission*“ abgedruckt.

Ikongrafische Interpretation

Die Figuren, die auf der linken Seite der Abb. 3 abgebildet sind, sind so stilisiert, dass sie alle ähnlich aussehen. Die Uniformen lassen die Gruppe homogen wirken. Die einzige Frau auf diesem Teil der Abb. 3 hält eine Rede vor den Soldaten, bzw. Rekruten. Darauf deuten ihre Pose, ihre Mimik und Gestik hin. Der Mimik und Gestik der Rekruten nach zu urteilen, ist die Rede der Frau sehr emotional, weil die Rekruten weinen und heulen. Da die Frau in einer Militäruniform ist, scheint sie in der Armee tätig zu sein. Laut ihrem Gesichtsausdruck ist ihre Ansprache forsch und ernst. Der Überschrift oben links weist darauf hin, dass diese Frau eine „*Compagniemutter*“ ist. Die Szene rechts unterscheidet sich von der linken durch eine gelassene und intimere Atmosphäre. Die zwei Männer ohne Kleidung befinden sich im Musterungsverfahren. Alle Frauen schauen auf den Mann, der auf dem Messgerät steht. Er ist deutlich kleiner als alle anderen in diesem Raum. Vor allem ist der Unterschied bemerkbar, weil der Mann hinter ihm viel größer ist. Die Frauen blicken mit Interesse oder mit Neugier auf den kleinen Mann. Laut der Überschrift wird dieser Mann als „*der kleine Cohn*“ identifiziert. Da die Musterungskommission in der damaligen Zeit aus Männern bestand, wirkt die abgebildete Szene nicht realistisch und komisch. Der Unterschied zwischen der Uniform der älteren Frau links und die der jungen Frauen rechts ist deutlich sichtbar. Die Erwähnung von „*der schönen Aushebungs-Comission*“ betont die Rolle der Frauen in dieser Szene.

Reflektierende Interpretation

Perspektivische Projektion



Abb. 3.1: Gruss von der Musterung, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, (Linien M.A.)

Auf der Abb. 3.1 wurden mit Hilfe der Trennlinie die zwei verschiedenen Szenen voneinander getrennt. Auf der Szene links wurde die Frau mit Hilfe des Goldenen Schnittes ins Zentrum des Sehens gerückt. Sie befindet sich rechts in den oberen zwei Dritteln des Bildes, auf der Schnittstelle zweier Hilfslinien. Auf Grund der verwendeten Frontalperspektive und des schrägen Blickwinkels, wirkt die Menge der Rekruten sehr groß. Außerdem sind die Rekruten, die links stehen, deutlicher und dunkler als der Rest abgebildet. Durch die hellere Darstellung der restlichen Personen, sollte die große Anzahl von Rekruten betont werden. Alle Köpfe und Oberkörper der abgebildeten Figuren sind im oberen Drittel des Bildes. Eine kniende Figur stellt die einzige Ausnahme dar. Die Figuren auf dem rechten Bild sind näher zu den BildebetrachterInnen abgebildet als die Figuren auf dem linken Bild. Wegen dieser Positionierung entsteht der Eindruck, dass sie größer sind und ziehen somit die Aufmerksamkeit auf sich. Die Horizontlinie befindet sich an der Sockelleiste des Raumes. Die Figur „des kleinen Cohn“ ist viel kleiner als die der anderen und dieser Eindruck wird durch die Positionierung der knienden Frau noch verstärkt.



Abb. 3.2: Gruss von der Musterung, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens, (Linien M.A.)

Auf der Abb. 3.2 sind zwei Szenen abgebildet, die voneinander mit einem sich entrollendem Papiereck getrennt sind. Diese zwei Szenen werden auf dieser Analyseebene separat analysiert, wie auch bei den vorherigen Analyseschritten. Auf dem Bild links können alle Figuren drei Vierecken zugeordnet werden. Das vertikale Rechteck umfasst die Frau im Bildvordergrund, welche ins Zentrum des *Sehens* gerückt wurde. Außerdem ist sie die einzige Frau auf diesem Teil des Bildes. Der Uniformierte rechts von ihr befindet sich in einem separaten, engeren Rechteck. Er wirkt kleiner, obwohl er nicht weit entfernt von der Frau abgebildet ist. Mit diesen Rechtecken wird sichtbar, dass diese zwei Figuren distanziert voneinander stehen. Das längliche schräge Viereck umfasst die männliche Gruppe, die sowohl im Bildvordergrund als auch im Bildhintergrund ist. Alle drei Vierecke überschneiden sich, und alle Figuren befinden sich auf der gleichen Ebene.

Auf dem Bildteil rechts sind drei Rechtecke zu sehen. Das kleinere Viereck in der Mitte des Bildes umschließt „den kleinen Cohn“ und die Frau, die ihn misst. Diese zwei Leute sind ein wenig näher zu den BildbetrachterInnen positioniert. Der andere Rekrut links vom „kleinen Cohn“, sowie die Schattenfigur eines Soldaten, befinden sich in einem schmalen und länglichen Rechteck. Diese zwei Rechtecke überschneiden sich so, dass „der kleine Cohn“ und der andere Rekrut eine Gruppe darstellen. Die drei stehenden Frauen rechts befinden sich in einem

separaten Rechteck. Diese Frauen und der Rekrut stehen auf einer Höhe, obwohl alle ein wenig unterschiedlich auf dem Bild positioniert sind. Das Rechteck mit den drei Frauen überschneidet sich mit dem Rechteck links so, dass die Frau aus dem anderen Rechteck in zweien positioniert ist. Mit Hilfe dieser geometrischen Figuren ist eine Trennung zwischen Frauen und Männern auf dem Bild zu sehen.

Szenische Choreografie

Der Analyseschritt der szenische Choreografie untersucht die soziale Interaktionen auf dem Bild, sowie die räumliche Positionierung der Figuren zueinander. So zeigt die Szene aus dem Bild links, dass die Frau Autorität besitzt, was durch ihre Positionierung in der Szene und die Reaktion der Rekruten verdeutlicht wird. Ihre Mimik und Gestik zeigen, dass sie eine leidenschaftliche Rede hält. Die gezeichneten Emotionen der Soldaten lässt darauf schließen, dass sie wegen der Rede weinen. Die Uniform des Soldaten rechts von der Frau unterscheidet sich von jener der übrigen. Seine Körperhaltung, sowie seine Positionierung lässt vermuten, dass er einen höheren Rang als die anderen Soldaten hat. Auf dem Bild rechts richten alle Frauen ihre Blicke auf „den kleinen Cohn“. Die drei stehenden Frauen schauen auf ihn herab und zwei von ihnen benutzen sogar ein Monokel. Die Frau, die „den kleinen Cohn“ misst, kniet sich zu diesem herab, weshalb sie mit ihm auf Augenhöhe ist. Sein Gesichtsausdruck ist schwer zu definieren, da die Augen geschlossen und die Mundwinkel leicht angehoben sind, könnte der Eindruck eines befriedigenden Lächelns entstehen. Sein Körper steht unter der bunten Markierung des Messgerätes. Der andere Rekrut hinter „den kleinen Cohn“ steht stramm und schaut nach vorne. Das Ambiente auf diesem Teil des Bildes unterscheidet sich stark von dem Bild links. Alle Figuren haben ein Lächeln auf dem Gesicht. Die Frauen beobachten „den kleinen Cohn“ anscheinend mit Interesse, bzw. Kuriosität. Der Blick des Rekruten ist schwer zu analysieren, aber wegen seiner Positionierung, die die Größe „des kleinen Cohns“ extrem betont, und seiner Mimik, entsteht der Eindruck, dass er wegen „des kleinen Cohn“ lächelt.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Das Bildmotiv der Abb. 3 ähnelt dem der ersten zwei Postkarten, alle drei beinhalten die Figur „des kleinen Cohn“ und sind mit dem Militärdienst verbunden. Der Unterschied bei der Abb. 3 ist das Vorhandensein von weiblichen Figuren in Uniform. Die Frau auf dem linken Bild unterscheidet sich von jenen auf dem rechten, da sie älter ist und eine andere Uniform trägt.

Sie wirkt autoritär und dominiert die gesamte Szene. Die Frauen rechts wirken frivol, da sie für eine Militäruniform und die damalige Zeit untypische Ausschnitte haben. Die Frau auf dem linken Bild ist älter und korpulenter abgebildet, die Frauen rechts sind jung und attraktiv. Laut Beschriftung ist die Frau links eine Compagniemutter. Die Szene links wirkt emotionell und komisch, was vermutlich die Postkarte humorvoll gestalten soll.

Die Frauen rechts neben „*dem kleinen Cohn*“ können auf die antisemitische Konstruktion der Sexualität hinweisen. Der Jude wird in der antisemitischen Konstruktionen „*verweiblicht*“ und schwach dargestellt, aber gleichzeitig als „*lüsterner*“ Jude. Im christlichen Weltbild des Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte wurden Frauen meist als minderwertig und geistlos angesehen. Außerdem wurde Frauen vorgeworfen, dass sie unkontrollierte sexuelle Begierden hätten. Eine Frau wurde als „*Fleisch*“ und „*Materie*“ betrachtet, und wurde mit der männlichen Geistigkeit kontrastiert.¹⁶⁶ Am Ende des 19. Jahrhunderts hat sich die Situation in Bezug auf Sexualität geändert, christliche Frauen wurden als fromm und tugendhaft angesehen. Nichtsdestotrotz ging die Entwicklung des Antisemitismus und der Frauenfeindlichkeit Hand in Hand weiter. Der Vorwurf der sexuellen Begierde wurde auf Juden projiziert.¹⁶⁷ Die Beschneidung von Männern im Judentum wurde von Antisemiten ebenso instrumentalisiert. Laut den Antisemiten des 19. Jahrhunderts war die Beschneidung ein weiteres Symbol der „*Verweiblichung*“, womit die „*wissenschaftliche*“ Begründung, dass ein Jude kein richtiger Mann sei, verstärkt wurde.¹⁶⁸ Ein weiteres antisemitisches Vorurteil, welches mit der Beschneidung zusammenhängt, ist dass Juden die Beschneidung durchführen würden, um sich somit gegen die Syphilis zu schützen. Da laut Antisemiten die Juden polygam und unkontrolliert sexuell aktiv seien, sei eine solche Selbstschutzmaßnahme notwendig.¹⁶⁹

Die antisemitische Konstruktion der Sexualität hat eine lange Tradition in bildlichen Darstellungen. Das Motiv „*Susanne im Bade*“, dessen Ursprung noch im Alten Testament liegt, war ein beliebtes Motiv in der Malerei des Mittelalters, und wurde auch in den nachfolgenden Jahrhunderten verwendet.¹⁷⁰ Das Motiv aus der Malerei war in antisemitischen Karikaturen oft zu

¹⁶⁶ Vgl. Christina von Braun, Zur Bedeutung der Sexualbilder im rassistischen Antisemitismus, in: Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, 33 (2015) 2, 293-307, 295.

¹⁶⁷ Vgl. Braun, und der Feind, 198-199.

¹⁶⁸ Vgl. Braun, Zur Bedeutung, 295-296.

¹⁶⁹ Vgl. Hödl, Die Pathologisierung, 85-86.

¹⁷⁰ Vgl. Luise Weidlich, MeToo im Alten Testament, Frankfurter Allgemeine, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/koelner-schau-susanna-im-bade-eine-biblische-missbrauchsgeschichte-18561939.html> (abgerufen 11.10.2023).

sehen, z. B. hat Eduard Fuchs in seinem Buch „*Die Juden in der Karikatur*“ ein Beispiel aus England von 1830 gleich beim Vorwort abgedruckt.¹⁷¹ Ein weiteres Motiv in Bildern, sowie in Texten war der „*jüdische Mädchenhändler*“. Im bildlichen Beispiel bei Fuchs handelt es sich um einen jüdischen Sklavenhändler, welcher christliche Frauen an einen wohlhabenden, nicht europäisch gekleideten Mann verkauft.¹⁷² Auf der Abb. 3 wurde die antisemitische Konstruktion der Sexualität, mit ihren facettenreichen Stereotypen, anhand der Figur „*des kleinen Cohn*“ abgebildet.

Das Aussehen des Körpers „*des kleinen Cohn*“ verwendet die antisemitische Konstruktion der „*jüdischen Rasse*“, wie auch auf der Abb. 1 und Abb. 2. „*Der kleine Cohn*“ wurde mit einer „*Hakennase*“, großen Ohren, einer schmalen Statur und platten Füßen dargestellt. Anhand des Körpers wurde er minderwertig dargestellt. Die große Figur eines anderen Rekruten verstärkt diese negative Wahrnehmung. Außerdem gab es im 19. Jahrhundert die Meinung, dass körperliche Schwäche auf eine geistige Krankheit hindeutet, was in der antisemitischen Konstruktion der „*jüdischen Rasse*“ auch benutzt wurde.¹⁷³ In der Vorstellung der damaligen Gesellschaft wurde Frauen zugeschrieben, dass sie kränklich, klein und schwach seien. Diese Zuschreibungen wurden nicht nur verstärkt auf Juden projiziert, sondern diese wurden mit Frauen gleichgesetzt.¹⁷⁴ Darauf aufbauend wurde auf der Abb. 3 der antisemitische Stereotyp „*des verweiblichten Juden*“ verwendet. Neben dem Stereotyp des Plattfußes gab es noch den antisemitischen Stereotyp, dass jüdische Männer eine kaum wahrnehmbare Wadenmuskulatur hätten. Dies war eines der Argumente für den „*typisch jüdischen*“ Gang.¹⁷⁵ Da die Figur „*des kleinen Cohn*“ halbnackt ist, sind seine Beine und Waden zu sehen. Auf dem Bild haben die Frauen stärkere Waden als „*der kleine Cohn*“, was diesen sehr schwach und fragil erscheinen lässt und suggeriert, dass er kein „*echter*“ Mann sei.

Die Abb. 3 ist ein Beispiel, in welchem paradoxe antisemitische Vorurteile gemeinsam auf einem Bild dargestellt sind. Diese Postkarte repräsentiert Juden gleichzeitig als unmännlich und dennoch gefährlich. Die Unmännlichkeit wurde durch die körperliche Darstellung „*des kleinen Cohn*“ unterstrichen. Die parallele Darstellung „*des kleinen Cohn*“ und anderer

¹⁷¹ Fuchs, *Die Juden*, IV.

¹⁷² Fuchs, *Die Juden*, 42.

¹⁷³ Vgl. Philipp Wagner „Schejne Körper“, in: Susanne Helene Betz/ Monika Löschner/ Pia Schölnberger (Hg.), „...mehr als ein Sportverein“, Innsbruck 200, 37-47, 40-41.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., 43.

¹⁷⁵ Vgl. Hödl, *Die Pathologisierung*, 172.

männlicher Figuren verstärkt das groteske Bild „*des kleinen Cohn*“. Die sexuelle Bedrohung, die „*der kleine Cohn*“, bzw. jüdische Männer im Allgemeinen, nicht-jüdischen Frauen gegenüber darstellt, wurde mit der Anwesenheit von frivol gekleideten Frauen in der Musterungskommission betont. Die Analyse der Abb. 3 zeigt die Symbiose von „*alten*“ antisemitischen Konstruktionen mit „*neuen*“, die im Laufe der Geschichte erfunden und weiterentwickelt wurden. Diese Konstruktionen wurden der damaligen Zeit und Gesellschaft entsprechend instrumentalisiert.

8. Schlussfolgerung

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Antisemitismus in Bildern. Der Hauptgegenstand sind Postkarten mit dem antisemitischen Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ aus dem Deutschen Kaiserreich. am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Figur „*des kleinen Cohn*“ zu einer Spottfigur. Der Schlager „*Hab’n Sie nicht den kleinen Cohn geseh’n?*“ hat schon bestehende antisemitische Vorurteile gegenüber Personen mit diesem Namen verschärft. Der Name Cohn war einer der häufigsten Nachnamen in der jüdischen Bevölkerung im deutschsprachigen Raum am Ende des 19. Jahrhunderts. Da die antisemitische Witzfigur „*des kleinen Cohn*“ rasch popularisiert wurde, wurde dieser Name als ein „*Kollektivsymbol*“ für die ganze jüdische Bevölkerung verwendet. Die Postkarten waren ein wesentliches Medium der visuellen Kommunikation am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Menge von antisemitischen Postkarten, die gedruckt, verkauft und verschickt wurden und welche man z. B. in der Kollektion von Wolfgang Haney nachschlagen kann, zeigt deutlich, dass der Antisemitismus in der damaligen Gesellschaft ein Bestandteil des Alltags war. Die antisemitischen Postkarten, sowie auch andere antisemitische Bilder haben den Antisemitismus nicht nur verbreitet, sondern ihn auch im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft verankert.

Das Ziel dieser Arbeit war die Beantwortung der Frage, *anhand welcher antisemitischen Konstruktionen wurde die männliche jüdische Figur im Bildmotiv „Der kleine Cohn“ dargestellt?* Die folgende *Hypothese* bildet die Ausgangsbasis der Untersuchung im Rahmen dieser Masterarbeit: Der Antisemitismus in Bildern stellt Jüdinnen und Juden in einer verspottenden und negativen Form dar. Das führte zu einer verschärften Trennung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf der einen und den Jüdinnen und Juden auf der anderen Seite im Deutschen Kaiserreich zur Jahrhundertwende.

Da es viele verschiedene Postkarten mit der Figur „*des kleinen Cohn*“ im Mittelpunkt der abgebildeten Szenen gibt, musste der Forschungsbereich begrenzt werden. Es wurden drei Postkarten aus der Kategorie „*in der Musterung*“, die den gleichen Titel „*Gruss von der Musterung*“ haben, ausgewählt.

Diese Arbeit lehnt sich methodisch an die dokumentarische Bildinterpretation nach Ralf Bohnsack an. Diese Methode basiert auf Panofsky's Theorien und auf Konzepten von Karl Mannheim. Da die dokumentarische Bildinterpretation nach Bohnsack Aspekte aus der Soziologie, Kunstgeschichte und Semiotik beinhaltet, wurde sie als passendste Methode für die Analyse der Postkarten ausgewählt. In der dokumentarischen Bildinterpretation wird zwischen der Verständigung durch Bilder und der Verständigung über Bilder unterschieden. Bilder sind ein Bestandteil des sozialen Lebens und ein Teil der gewöhnlichen Kommunikation im Alltag. Während der Kommunikation mit Anderen lernt man soziale Szenarien, die in Form von mentalen Bildern im Gedächtnis bleiben. Illustrative Bilder reproduzieren wiederum die Gesellschaft in verschiedenen Lebensbereichen. Bilder können den Zeitgeist und den kollektiven Habitus einer Gesellschaft festhalten. Die Analyse der Postkarten geschah in drei Schritten. Während der *formulierenden Interpretation* wurden sichtbare Gegenstände, sowie Figuren auf der vor-ikonografischen Ebene beschrieben und die sichtbaren Handlungen auf der ikonografischen Ebene erläutert. Im zweiten Schritt, der *reflektierenden Interpretation*, wurde die Formalstruktur der Postkarte rekonstruiert. Während des dritten Schrittes wurde die *ikonologisch-ikonische Interpretation* der untersuchten Postkarten dargelegt.

Auf der ersten Postkarte ist eine Musterung zu sehen, auf welcher „*der kleine Cohn*“ auf einem Messgerät, und als einziger halbnackt im Raum, abgebildet ist. Die anderen Männer, die im Raum sind, gehören dem Militär und dem Beamtentum an. Ihr Aussehen ist dem großbürgerlichen und militaristischen Stil zuzuordnen. Die Uniformierten, sowie die Beamten sind im oberen Drittel des Bildes platziert, während „*der kleine Cohn*“ die unteren zwei Drittel des Bildes im Anspruch nimmt. Nur ein Uniformierter befindet sich, wie „*der kleine Cohn*“, im unteren Teil des Bildes, aber er kniet sich hin. Die Analyse dieser Postkarte zeigt durch die Platzierung „*des kleinen Cohn*“, dass dieser als minderwertig und als Außenseiter dargestellt wird. Die äußerliche Darstellung der anderen Männer unterscheidet sich deutlich von der Darstellung „*des kleinen Cohn*“. Die anderen Männer entsprechen mehr oder weniger dem Schönheitsideal der damaligen Zeit, sie sind alle groß, mit breiten Schultern und mit vollem

Haupthaar. Die Figur „*des kleinen Cohn*“ wurde mit Merkmalen der antisemitischen Konstruktion der „*jüdischen Rasse*“ versehen. Er ist klein, schwach, krummbeinig und hat eine „*Hakennase*“. Die Art der Platzierung „*des kleinen Cohn*“ auf der Bildfläche macht ihn zu der *betrachteten* Person. Die *betrachtenden* Personen auf dem Bild lachen offensichtlich über „*den kleinen Cohn*“. Die Tatsache, dass „*der kleine Cohn*“ mit seinem Aussehen zur Musterung kam, hat anscheinend das Lachen der anderen verursacht. Die Analyse zeigt den deutlichen antisemitischen Stereotyp, dass Juden *wehrdienstuntauglich* seien. Da eine Militärkarriere, bzw. ein Offiziersrang oder ein Reserveoffiziersrang einen erfolgreichen und angesehenen Werdegang im beruflichen, sowie im sozialen Leben bedeutete, haben jüdische Männer, wie auch ihre andere Mitbürger, danach gestrebt. Obwohl die jüdische Bevölkerung in dieser Zeit schon ein fester Bestandteil des deutschen Bürgertums war und die gleichen Rechte besaß, gab es weiterhin Diskriminierung. Während diese früher mit der Zugehörigkeit zum Judentum begründet wurde, blühte am Anfang des 20. Jahrhunderts der „*moderne Antisemitismus*“ auf. Der Bilderrahmen, welcher aus Flaggen der verschiedenen Staaten des Deutschen Kaiserreichs besteht, weist auf den Patriotismus hin. Nach der Bildanalyse scheint es, dass „*der kleine Cohn*“ diese patriotischen Gefühle nicht haben darf, obwohl er, als vollwertiger Bürger des Deutschen Kaiserreiches, den Militärdienst ausüben durfte. Da die Figur „*des kleinen Cohn*“ isoliert dargestellt wurde, deutet dies auf eine Trennung, bzw. eine künstliche Trennung in der Gesellschaft hin. Da Jüdinnen und Juden als „*andere*“ verspottet wurden, wurden sie von der deutschen Mehrheitsgesellschaft getrennt.

Die zweite untersuchte Postkarte mit dem Titel „*Gruss von der Musterung*“ erzählt eine Geschichte im Format eines Comicbuches, in welcher die Figur „*des kleinen Cohn*“ eine zentrale Rolle spielt. Drei unterschiedliche Szenen, „*Einrücken*“, „*Ausheben*“ und „*Einkleiden*“, wurden auf der Postkarte abgebildet. „*Der kleine Cohn*“ erscheint nur auf der Szene „*Einrücken*“, was darauf hinweist, dass er nicht in den Militärdienst eingezogen wurde. Die Bildanalyse, bzw. der Schritt der *perspektivischen Projektion* hat gezeigt, dass „*der kleine Cohn*“ anhand der Froschperspektive ins Zentrum des *Sehens* auf der Bildfläche gerückt wurde. Da er im Vergleich zu den anderen sehr klein ist, lässt ihn die Platzierung in den unteren zwei Dritteln des Bildes, sowie der schräge, niedrige Blickwinkel noch kleiner erscheinen. Seine äußere Darstellung weist deutlich auf die antisemitische Konstruktion „*der jüdischen Rasse*“ hin. Er ist klein, krummbeinig und hat eine „*Hakennase*“. Er ist gut gekleidet, aber er trägt als einziger

auf dem Bild eine Brille, und sein Gesichtsausdruck wurde böse dargestellt. Auch ist er der Einzige mit einem Gehstock, was auf den antisemitischen Stereotyp des Plattfußes, bzw. auf den „*typisch jüdischen Schritt*“ hinweist. Der antisemitische Stereotyp des Plattfußes ist mit einer Teufelsvorstellung verbunden, aber in der Zeit als diese Postkarte herausgegeben wurde, haben die religiösen Hintergründe dieses Stereotypes ihren Einfluss verloren. Die physischen Merkmale, die wissenschaftlich begründet hätten werden können, waren für den „*modernen Antisemitismus*“ wichtig, weil dieser sich vom religiösen Antijudaismus distanzieren wollte. Da Männer mit einem Plattfuß den Militärdienst nicht absolvieren konnten, wurde der antisemitische Stereotyp, dass Juden *wehrdienstuntauglich* seien, verstärkt. „*Der kleine Cohn*“ wurde als Außenseiter dargestellt, er unterscheidet sich im Äußeren und ist nicht in der homogen wirkenden Männerreihe im Bildmittelgrund platziert, sondern im Bildvordergrund. Der Satz unter der Figur „*des kleinen Cohn*“ „*Der kleine Cohn geht davon*“ kann auf eine weitere antisemitische Konstruktion hindeuten, laut welcher Juden zu feige seien, um den Militärdienst zu leisten und diesem deswegen lieber entkommen würden. Auch gehörte die Absolvierung des Militärdienstes in den mittleren, sowie höheren Schichten der damaligen Gesellschaft im Deutschen Kaiserreich zum integralen Bestandteil des Männerbildes. Die Figur „*des kleinen Cohn*“ wurde äußerlich grotesk abgebildet. Die Verspottung „*des kleinen Cohn*“ deutet darauf hin, dass Juden nicht männlich seien und kein Teil der Gesellschaft sein durften.

Die dritte Postkarte, die den gleichen Titel „*Gruss von der Musterung*“ trägt, hat einen Unterschied zu den anderen beiden Postkarten. Der Unterschied ist, dass Frauenfiguren eine aktive Rolle auf diesem Bild spielen. Diese Postkarte ist in zwei Bereiche geteilt. Auf der ersten Szene links ist eine „*Compagniemutter*“, die autoritär wirkt und eine Rede vor einer homogenen Soldatengruppe hält, abgebildet. Die Figur „*des kleinen Cohn*“ befindet sich auf dem rechten Teil des Bildes, in welchem ein Musterungsverfahren läuft. Die Musterungskommission besteht aus jungen und frivol gekleideten Frauen. „*Der kleine Cohn*“ wurde auf diesem Bild halbnackt abgebildet, sodass man seine dürre Figur und o-förmigen Beine sieht. Sein Aussehen wurde mit der antisemitischen Konstruktion „*der jüdischen Rasse*“ versehen. Er hat eine „*Hakenase*“ und große Ohren. Seine kleine Größe wurde mit der Positionierung eines größeren Rekruten hinter ihm und einer vor ihm knienden Frau verstärkt. Da Frauen in der damaligen Gesellschaft generell als klein und schwach angesehen wurden, deutet die äußerliche Darstellung „*des kleinen Cohn*“ auf eine Gleichsetzung mit Frauen hin. Aber der bildliche Vergleich

zwischen „*dem kleinen Cohn*“ und der „*Compagniemutter*“ zeigt, dass „*dem kleinen Cohn*“ eine niedrigere Position als einer Frau zugewiesen wurde. Neben dem Stereotyp des platten Fußes wurde ein weiterer antisemitischer Stereotyp auf dem Bild verwendet, nämlich jener, dass Juden eine kaum wahrnehmbare Wadenmuskulatur hätten. Dies wurde im Vergleich mit den Waden der Frauen, die in einem Raum mit „*dem kleinen Cohn*“ sind, verdeutlicht. Die Figur „*des kleinen Cohn*“ wurde *unmännlich* abgebildet, was wieder auf die antisemitische Konstruktion der *Wehrdienstuntauglichkeit* hinweist. Aber die ahistorische Anwesenheit von jungen und hübschen Frauen in der Musterungskommission, deutet auf die antisemitische Konstruktion der Sexualität hin, welche besagt, dass Juden gefährliche Verführer seien. Die Analyse dieser Postkarte beweist, dass verschiedene antisemitische Konstruktionen vermischt verwendet werden können. „*Der kleine Cohn*“ ist gleichzeitig als *unmännlich* und als möglicher Verführer dargestellt.

Die Analyse der drei Postkarten mit dem Bildmotiv „*Der kleine Cohn*“ aus der Kategorie „*Musterung*“ hat ergeben, dass die Figur „*des kleinen Cohn*“ unter Verwendung verschiedener antisemitischer Konstruktionen dargestellt wurde. Anhand der dokumentarischen Bildinterpretation nach Bohnsack wurde festgestellt, dass nicht nur äußerliche Merkmale dieser Figur antisemitisch dargestellt wurden, sondern auch die Positionierung derselben auf dem Bild, die räumliche Darstellung, sowie die sozialen Interaktionen mit den anderen Abgebildeten antisemitisch sind. Die Positionierung „*des kleinen Cohn*“ in den unteren zwei Dritteln des Bildes lässt seine Figur noch stärker erniedrigt wirken. „*Der kleine Cohn*“ wurde auf drei Postkarten unterschiedlich abgebildet, obwohl zwei Postkarten von demselben Verlag herausgegeben wurden. Seine Figur wurde jeder Situation angepasst. Der rote Faden, welcher sich durch diese Postkarten zieht, ist „*der kleine Cohn*“, welcher als Kollektivsymbol grotesk, klein, schwach und unmännlich abgebildet wurde. Die Konstruktion „*der jüdischen Rasse*“ ist sehr dominant auf jedem Bild, nämlich die „*Hakennase*“, große Ohren und o-förmige Beine. Die einzelnen Stereotypen wie „*der jüdische Gang*“, welcher mit dem Gehstock betont wurde, der „*heimtückische Gesichtsausdruck*“ und „*die jüdische Wadenmuskulatur*“ verschärfen die allgemein verbreiteten Merkmale der Konstruktion „*der jüdischen Rasse*“. Die Militärschicht wurde auf den Bildern hervorgehoben. Die männlichen Uniformierten wirken stolz und brav. Die potenziellen Rekruten, außer „*dem kleinen Cohn*“, sehen kräftig, gesund und ebenso stolz aus. Die Frauen auf der dritten Postkarten tragen auch eine Uniform und sie wurden auch größer und

gesünder als die Figur „*des kleinen Cohn*“ dargestellt. Da „*der kleine Cohn*“ immer neben anderen abgebildet wurde, erscheint seine Figur noch grotesker. Die Gegenüberstellung von ihm und von anderen, die keine Merkmale „*der jüdischen Rasse*“ haben, ist auf allen drei Postkarten stark präsent. Der Fakt, dass „*der kleine Cohn*“ auf diesen Postkarten nie in den Militärdienst aufgenommen wurde und von den anderen ausgelacht wurde, zeigt die Konstruktion, dass Juden *wehrdienstuntauglich* seien und deswegen seien sie *unmännlich*, sogar *verweiblicht*. Auf der dritten Postkarte ist die Konstruktion der *jüdischen Sexualität* zu sehen. Auf diesen drei Postkarten wurde eine scharfe Trennlinie zwischen „*dem kleinen Cohn*“ und den anderen Männern gezogen. Da „*der kleine Cohn*“ als ein Sammlungsname für alle Jüdinnen und Juden verwendet wurde, und die Uniformierten die deutsche Mehrheitsgesellschaft darstellten, wurde hiermit die Kluft zwischen der Mehrheitsgesellschaft und der jüdischen Minderheit gezeigt. Die verspottende Darstellung der Figur „*des kleinen Cohn*“ anhand mehrerer antisemitischer Konstruktionen wie „*der jüdischen Rasse*“, „*des typisch jüdischen Ganges*“, „*des verweiblichten Juden*“, „*des wehrdienstuntauglichen Juden*“ und „*des jüdischen Verführers*“ auf den Postkarten und deren Verkauf und Versendung nach einer Musterung, zeigt deutlich den Antisemitismus im Alltag der Gesellschaft des Deutschen Kaiserreichs zur Jahrhundertwende. Die Verbreitung von diesen Postkarten führte zu einer verschärften Trennung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf der einen und den Jüdinnen und Juden auf der anderen Seite im Deutschen Kaiserreich, und somit wurde die Hypothese dieser Masterarbeit bestätigt.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.: Gruss von der Musterung, 011754, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.



Abb. 2.: Gruss von der Musterung, 11749, Archiv des Jüdischen Museum Wiens



Abb. 3.: Gruss von der Musterung, 11752, Archiv des Jüdischen Museum Wiens.



Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

Arolsen Archives, The Arolsen Archives are digitizing part of the Haney Collection, Arolsen Archives,

URL:<https://arolsen-archives.org/en/news/arolsen-archives-digitalisieren-teil-der-sammlung-haney/> (abgerufen 01.11.2022).

Cohn Fritz Simon: Death Certificate, Ghetto Terezín, Holocaust.cz, URL: <https://www.holocaust.cz/en/database-of-digitised-documents/document/98277-cohn-fritz-simon-death-certificate-ghetto-terezin/> (abgerufen am 30.01.2023).

Fiktives Interview mit Taras Borodajkewycz, ORF TVTHEK, 1994,

URL: <https://tvthek.orf.at/history/Der-Fall-Borodajkewycz/9427047/Fiktives-Interview-mit-Taras-Borodajkewycz/9462767> (abgerufen am 10.01.2024).

Heinz Helbig, Leinen aus Irland, 92 min., Deutsches Reich 1939, URL:

<https://archive.org/details/1939-leinen-aus-irland> (abgerufen: 09.01.2024).

Herbert Lackner, Fischer, Lacina, Bronner und die „Affäre Borodajkewycz“, Profil, 21.03.2015,

URL: <https://www.profil.at/oesterreich/zeitgeschichte-die-affaere-borodajkewycz/400873094> (abgerufen 10.01.2024).

Katharina Kniefacz, Die Borodajkewycz-Affäre 1965, Universität Wien, URL: <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/die-borodajkewycz-affaere-1965> (abgerufen 10.01.2024).

Kurt Tucholsky, Sigilla Veri, Textlog.de, URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-sigilla-veri.html> (abgerufen 02.05.2022).

Leinen aus Irland, Filmportal.de, URL:

https://www.filmportal.de/film/leinen-aus-irland_e99a42f206014f958bfa73ebdf9a5397 (abgerufen 09.01.2024).

Luisse Weidlich, MeToo im Alten Testament, Frankfurter Allgemeine,

URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/koelner-schau-susanna-im-bade-eine-biblische-missbrauchsgeschichte-18561939.html>
(abgerufen 11.10.2023).

Rafael Milan Kropiunigg, Eine österreichische Affäre, DerStandard, 30.03.2013,
URL: <https://www.derstandard.at/story/1363706495607/eine-oesterreichische-affaere> (abgerufen 10.01.2024).

Sendung: Die Zweite Republik am Brettl: Der Wiederaufbau 1955-1965, Fiktives Interview mit Taras Borodajkewycz, ORF TVthek, 06:17 min., 23.12.1994, 04:22-04:36 min.

Literatur:

Aglaja Przyborski, Bildkommunikation, Qualitative Bild- und Medienforschung, Berlin 2018.

A. G. Gender-Killer, Geschlechterbilder im Nationalsozialismus, in: A. G. Genderkiller (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht, Münster 2005, 9-67.

Arndt Kremer, Deutsche Juden – deutsche Sprache, Berlin 2007.

Arno Herzig, Jüdische Geschichte in Deutschland, München 1997.

Christina von Braun, Und der Feind ist Fleisch geworden. Rassistische Antisemitismus, in: Christina von Braun/ Ludger Heid (Hg.), Der ewige Judenhass, Berlin/Wien 2000, 149-213.

Christina von Braun, Zur Bedeutung der Sexualbilder im rassistischen Antisemitismus, in: Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, 33 (2015) 2, 293-307.

Dietz Bering, Der Name als Stigma, Stuttgart 1987.

Eduard Fuchs, Die Juden in der Karikatur, Berlin 1985 (Reprint der Ausgabe München 1921).

Einhart Lorenz, Der Antisemitismus im kaiserlichen Deutschland, in: T. D. Eriksen/H. Harket/E. Lorenz (Hg.), Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart, Oslo 2005.

Elisabeth Kraus, Die Familie Mosse, München 1999.

Hans-Peter Ullmann, Politik im Deutschen Kaiserreich 1871-1918, in: Lothar Gall (Hg.), Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Band 52, München 2005.

Heinz Fischer (Hg.), Einer im Vordergrund: Taras Borodajkewycz, Wien 1966.

Helmut Gold/Georg Heuberger (Hg.), Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten, Heidelberg 1999.

Ingrid Lohmann, Jüdische Identität zwischen Vernunft und Verbürgerlichung, in: R. Barth/U. Barth/C.-D. Osthöener (Hg.), Christentum und Judentum, Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Halle, März 2009, Berlin/Boston 2012, 29-41.

Jacob Rosenthal, „Die Ehre des jüdischen Soldaten“, Die Juden zählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen, Frankfurt/Main 2007.

Jacob Toury, Der Eintritt der Juden ins deutsche Bürgertum, in: H. Liebeschütz, A. Paucker (Hg.), Das Judentum in der Deutschen Umwelt 1800-1850, Tübingen 1977, 139-242.

Jasmin Waibl-Stockner, „Die Juden sind unser Unglück“. Antisemitische Verschwörungstheorien und ihre Verankerung in Politik und Gesellschaft, Münster 2009.

John M. Efron, Medicine and the german jews: a history, Yale 2001.

Jüdisches Museum Wien, 100 Missverständnisse über und unter Juden, Wien 2022.

Juliane Peters (Hg.), Spott und Hetze. Antisemitische Postkarten 1893-1945, Aus der Sammlung Wolfgang Haney, Atlas des Historischen Bildwesens 3.

Jutta Assel, Georg Jäger, Erotik und Zensur. Die erotische Postkarte mit einer kurzen Geschichte der Postkarte bis 1933, München 2021.

Jürgen Arndt, Wappen und Flaggen des Deutschen Reiches und seiner Bundesstaaten (1871-1918), nach den Tafeln von Hugo Gerard Ströhl, Dortmund 1979, 88-99.

Kirstin Breitenfellner, Der „jüdische Fuß“ und die „jüdische Nase“, in: Kirstin Breitenfellner/Charlotte Kohn-Ley, Wie ein Monster entsteht, Bodenheim 1998, 103-120

Klaus Hödl, „Der kleine Kohn“ on the Jewish stage: a performative strategy to fight antisemitism in Vienna around 1900, in: Leo Baeck Institute Year Book, 2015, vol. 60, Oxford, 123-140.

Klaus Hödl, Die Pathologisierung des jüdischen Körpers, Wien 1997.

Klaus Hödl, Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung, in: A. G. Genderkiller (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht, Münster 2005, 81-101.

Klaus Hödl, Zwischen Wienerlied und Der kleine Kohn, Göttingen 2017.

Kohn-Lexikon, Kikeriki, Wien 1900.

Meike Günther, Wider die Natur: Zur Verkörperung antisemitischer Stereotype durch Geschlechterkonstruktionen, A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht, Münster 2005, 102-122.

Manfred Messerschmidt, Juden im preußisch-deutschen Heer, in: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.), Deutsche Jüdische Soldaten 1914-1945, Bundesministerium der Verteidigung 1981, 49-73.

Margret Boveri, Wir lügen alle, Eine Hauptstadtzeitung unter Hitler, Olten 1965.

Michael Berger, „Liebe nächst Gott das Vaterland!“, in: Michael Berger/Gideon Römer-Hillebrecht (Hg.), Juden und Militär in Deutschland, Baden-Baden 2009, 51-74.

Monika Richarz, Jüdische Akademiker als Anwälte und Ärzte, in: Christina von Braun (Hg.): Was war deutsches Judentum? 1870-1933, Berlin/München/Boston 2015, 167-179.

Moshe Zimmermann, Deuts-jüdische Vergangenheit: Der Judenhaß als Herausforderung, Paderborn 2005.

Moshe Zimmerman, Wilhelm Marr. The patriarch of Antisemitism, New York 1986.

Nadja Köffler, Vivian Maier und der gespiegelte Blick, Bielefeld 2019.

Ole Frahm, Eduards´ karikierende Antisemitismustheorie, in: H. Hahn/O. Kistenmacher (Hg.), Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft, Berlin 2015, 426-477.

Philipp Wagner „Schejne Körper“. Jüdische Körper als Brennpunkte antisemitischer Stereotype, in: Susanne Helene Betz/ Monika Löscher/ Pia Schölnberger (Hg.), „...mehr als ein Sportverein“, Innsbruck 200, 37-47.

Ralf Bohnsack, Burkard Michel, Aglaja Przyborski, Dokumentarische Bildinterpretation, in: R. Bohnsack/B. Michel/A. Przyborski (Hg.), Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie Und Forschungspraxis, Opladen 2015, 11-31.

Ralf Bohnsack, Die Dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation, in: R. Bohnsack/I. Nentwig-Gesemann/A. Nohl (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis, Wiesbaden 2013, 75-98.

Ralf Bohnsack, Qualitative Analyse, in: Heidrun Frieze/Marcus Nolden/Gala Rebane/Miriam Schreier (Hg.), Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten, Wiesbaden 2020, 456-461, 457-458.

Ralf Bohnsack, Qualitative Bild- und Videointerpretation, Opladen 2011.

Reinhard Rürup, Emanzipation und Krise – Zur Geschichte der „Judenfrage“ in Deutschland vor 1890, in: W. E. Mosse (Hg.), Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914, Tübingen 1977, 1-57.

Roland G. Foerster, Die Wehrpflicht, München 1994.

Salo Aizenberg, Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards, 2013.

Sander Gilman, The Jew's body, New York 1991.

Shulamit Volkov, Die Juden in Deutschland 1780-1918, In: Lothar Gall (Hg.), Enzyklopädie deutscher Geschichte, München 2000.

Shulamit Volkov, Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. Und 20. Jahrhundert, München 1990.

Simone Lässig, Jüdische Wege ins Bürgertum kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert, Göttingen 2004.

Stig Förster, Militär und staatsbürgerliche Partizipation. Die allgemeine Wehrpflicht im Deutschen Kaiserreich 1871-1914, in: Roland G. Foerster (Hg.), Die Wehrpflicht. Entstehung, Erscheinungsformen und politisch-militärische Wirkung, München 1994, 55-70, 58-60.

Susanne Korbel, Populärkultur und Antisemitismus in Wien um 1900. Oder: Warum „Kohn zehrt“?, in: Réka Szen-tiványi/Béla Teleky (Hg.), Brüche – Kontinuitäten – Konstruktionen, Mitteleuropa im 20. Jahrhundert, Tagungsband zur 5. Internationalen Doktorandentagung, Wien 2015, 17-38.

Trond Berg Eriksen/Håkon Harket/Einhart Lorenz (Hg.), Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart, Göttingen 2019.

Ulrich Weitz, Der Mann im Schatten, Eduard Fuchs, Berlin 2014.

Ulrich Wyrwa, Zur Entstehung des Antisemitismus im Europa des 19. Jahrhunderts. Ursachen und Erscheinungsformen einer wahnhaften Weltanschauung, in: Mareike König/Oliver Schulz (Hg.), Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive, Göttingen 2019, 13-40.

Walter Mohrmann, Ideologie und Geschichte im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Berlin 1972.

Werner Bergmann, „Nicht aus den Niederungen des Hasses und des Aberglaubens“, Die Negation von Emotionen im Antisemitismus des deutschen Kaiserreichs, in: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013) 4, 444-471.

Werner E. Mosse, Die Juden in Wirtschaft und Gesellschaft, in: Werner E. Mosse (Hg.), Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914, 57-114.