

Anna-Dorothea Ludewig

„Schönste Heidin, süßeste Jüdin!“

Die „Schöne Jüdin“ in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt

Die „Schöne Jüdin“ ist ein Begriff, ein Themenkomplex, der sofort und unmittelbar eine starke Suggestivkraft entwickelt und wohl im Kopf eines jeden Bilder entstehen lässt, die in dem Spannungsfeld zwischen Hure und Heiliger angesiedelt sind. Mit diesem Phänomen hat sich auch Jean-Paul Sartre in seinen 1946 erstmals erschienenen „Réflexions sur la question juive“ („Betrachtungen zur Judenfrage“) beschäftigt und seine Gedanken in einem ebenso kurzen wie viel zitierten Abschnitt zusammengefasst:

Il y a dans les mots „une belle Juive“ une signification sexuelle très particulière et fort différente de celle qu'on trouvera par exemple dans ceux de „belle Romaine“, „belle Greque“ ou „belle Americaine“. C'est qu'ils ont comme un fumet de viol et de massacres. La belle Juive, c'est celle que les Cosaques du tsar traînent par les cheveux dans les rues des son villages en flames; et les ouvrages spéciaux qui se consacrent aux récits de flagellation font une place d'honneur aux Israélites. Mais il n'est pas besoin d'aller fouiller dans la littérature clandestine. Depuis la Rebecca d'Ivanhoé jusqu'à la Juive de „Gilles“, en passant par celles de Ponson du Terrail, les Juives ont dans les romans les plus sérieux une fonction bien définie: fréquemment violées ou rouées de coups, il leur arrive parfois d'échapper au déshonneur par la mort, mais c'est de justesse ; et celles qui conservent leur vertu sous les servantes dociles ou les amoureuses humiliées de chrétiens indifférents qui épousent des Aryennes. Il n'en faut pas plus, je crois, pour marquer la valeur de symbole sexuel que prend la Juive dans le folklore.¹

Ob Sartre mit seiner provokanten Analyse tatsächlich dem komplexen Topos der „Schönen Jüdin“ gerecht wird, sei vorerst dahingestellt. Festzuhalten ist hingegen, dass die Jüdin in der europäischen Literatur einen besonderen und bisher nur wenig beachteten Platz einnimmt, meist als Komplementärfigur eingestuft, hat sich die Forschung bis dato hauptsächlich auf die männlichen Judenbilder fokussiert. Wie in dem vorliegenden Beitrag dargelegt wird, ist die „Schöne Jüdin“ aber

durchaus als eigenständige literarische Figur zu begreifen, wobei die Bezüge zu ihren biblischen Wurzeln schon durch die Namenswahl immer wieder deutlich werden.

Doch an dieser Stelle sollen zunächst zwei weitere Einschätzungen der Sekundärliteratur zur Sprache kommen, welche den Einfluss der biblischen Frauengestalten auf die Entwicklung des Topos der „Schönen Jüdin“ erläutern. So begründet Livia Bitton-Jackson die Verherrlichung der Jüdin in der Literatur mit den biblischen Vorbildern:

The biblical proto-Jewesses were in fact the first literary symbols of feminine perfection composed likewise of conflicting elements. [...]

Paradoxically, the Jewish woman remained untouched by the antisemitic bias affecting the Jewish male. Although she was not spared the suffering meted out to her people – as a matter of fact, the Jewish woman was often singled out for martyrdom – her positive image remained intact. Despite hatred and suspicions, the Jewish woman of literature, and of reality, remained the beautiful, brilliant ideal of womanhood from the bible.²

Hans Mayer vertritt in seinem Buch „Außenseiter“ hingegen eine ganz andere Auffassung, er sieht die Rezeptionsgeschichte der biblischen Frauengeschichten in einem negativen Licht:

Sie [Judith, Dalila und Salome] meinen die weltliche Hölle. Das Gegenbild mithin zur Madonna. Frau Venus wurde zur abstrakten, etwas faden Allegorie. Den Venusberg als Lusthölle und ohne allen Warncharakter zu malen, ging nicht an. So boten sich die durch biblischen Bericht tradierten Verderberinnen. Salome ist Verderberin eines Gottesmannes ebenso wie Dalila. Judith freilich handelt im Auftrag des Herrn, um das erwählte Volk zu retten. Allein alle Darstellung der Judith auf den Bildern der Maler von Cranach bis Corinth evoziert nicht Bewunderung für die weibliche Heroine, sondern Grauen als vor einem Monstrum. Es sind dezidiert antiweibliche Bilder, gemalt – je nachdem und nach der Zeitenfolge – als Warnung; als ungeheuerlicher Kontrast von Weiblichkeit und Unweiblichkeit; schließlich als kokette Zusammenführung von Lust und Tod, Sinnlichkeit und Bluttat.³

Hier stehen sich nun Verklärung und Verdammung gegenüber; ein Blick in die Rezeptionsgeschichte, also in die Literatur selbst, ergibt hingegen ein sehr viel facettenreicheres und differenzierteres Bild, das im Folgenden anhand verschiedener literarischer Protagonistinnen vorgestellt und erläutert werden soll.

Die biblischen Ursprünge

Vor diesem Hintergrund soll aber zunächst der Begriff „Schöne Jüdin“ selbst geklärt werden. Dabei bietet sich ein chronologisches Vorgehen und damit der Beginn bei den biblischen Wurzeln an. Denn eine der ersten Jüdinnen, die uns in der Bibel begegnet, ist Sarai, später Sara, die Frau Abrams, später Abraham, über die wir das Folgende erfahren:

Es entstand aber eine Hungersnot im Land; da zog Abram nach Ägypten hinab, um dort als Fremder zu leben, denn die Hungersnot lag schwer über dem Land. Und es geschah, als er nahe daran war, nach Ägypten hereinzukommen, sagte er zu seiner Frau Sarai: Siehe doch, ich weiß, dass du eine Frau von schönem Aussehen bist, und es wird geschehen, wenn die Ägypter dich sehen, werden sie sagen: Sie ist seine Frau. Dann werden sie mich erschlagen und dich leben lassen. Sage doch, du seist meine Schwester, damit es mir gut geht um deinetwillen und meine Seele deinetwegen am Leben bleibt.

Und es geschah, als Abram nach Ägypten kam, da sahen die Ägypter, dass die Frau sehr schön war. Und die Hofbeamten des Pharao rühmten die vor dem Pharao; und die Frau wurde in das Haus des Pharao geholt. Und er tat Abram Gutes um ihretwillen; und er bekam Schafe und Runder und Esel, Knechte und Mägde, Eselinnen und Kamele. Der Herr aber schlug den Pharao und sein Haus mit großen Plagen um Sarais willen, der Frau Abrams. Da ließ der Pharao Abram rufen und sagte: Was hast du mir angetan? Warum hast du mir nicht mitgeteilt, dass sie deine Frau ist? Warum hast du gesagt: Sie ist meine Schwester, so dass ich sie mir zur Frau nahm? Und nun siehe, da ist deine Frau, nimm sie und geh! Und der Pharao entbot seinetwegen Männer, die geleiteten ihn und seine Frau und alles, was er hatte.⁴

Die Schönheit Saras steht also im Mittelpunkt dieses Abschnitts aus dem ersten Buch Mose, wobei sogleich auffällt, dass die Schönheit der Jüdin Sara ein ambivalentes Gut ist, welches zugleich Fluch und Segen bringt.

Ein weiteres zentrales Element ist ihre Wirkung auf den Nichtjuden, in Person des Pharao, der in seinem Harem bereits über eine beträchtliche Anzahl schöner Frauen verfügt. Dennoch fesselt gerade eine Jüdin seine Aufmerksamkeit, denn auch wenn dieser Punkt hier nicht explizit genannt wird, ist doch anzunehmen, dass Sara, die fremd ist in diesem Land, sich in ihrem Äußeren von den ägyptischen Frauen unterscheidet. Damit ist bereits ein drittes wichtiges Merkmal der „Schönen Jüdin“ definiert: Sie tritt stets als „Fremde“, als „Exotin“, als gesellschaftliche Außenseiterin in Erscheinung, eine Rolle, die ihr durch das Nomadentum und die Diaspora immanent ist.

Neben Sara gibt es eine Vielzahl weiterer biblischer „Schöner Jüdinnen“, wobei an dieser Stelle noch kurz auf die Gestalten der Judith und der Salome eingegangen werden soll, denn diese beiden Frauen haben sowohl in der Kunst als auch in der Literatur besondere Beachtung gefunden; so ist das Gemälde von Gustav Klimt „Judith I“ aus dem Jahr 1901 nur ein Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Motiv. Und bereits Luther sah in der Enthauptung des Holofernes durch die schöne Witwe Judith, die damit zur Retterin ihres Volkes wird, dramatisches Potential und als solches fand der Stoff auch vielfach Eingang in die Literatur. Durch Bearbeitungen von Hans Sachs bis Friedrich Hebbel⁵, verschiedene Opern, Oratorien, Skulpturen und Bilder⁶ wurde die Witwe Judith zu einer der bekanntesten Jüdinnen der – wohlgerneht – christlichen Welt.

Rezeptionsgeschichtlich von besonderem Interesse ist die Entwicklung des Judith-Stoffes: So gilt die Tötung des Holofernes zunächst als unbestrittene Heldentat: Judith handelte im Namen Gottes und ist damit über alle Kritik erhaben:

Usija aber sagte: Meine Tochter, du bist von Gott, dem Allerhöchsten, mehr gesegnet als alle anderen Frauen auf der Erde. [...] Denn in der Not unseres Volkes hast du dein Leben nicht geschont; nein, du hast entschlossen unseren Untergang von uns abgewehrt, du bist vor unserem Gott auf geradem Weg gegangen. Und alles Volk rief: Amen, amen.⁷

Auch die Inschrift „Exemplum salutis publicae civis posuere 1495“ („Dieses Beispiel der Rettung stellten die Bürger 1495 auf“), die unter der Judith-Statue des Donatello in Florenz zu lesen ist, zeugt von einer positiven Rezeption der Judithgeschichte, zumal diese 1495 nach dem Sturz der Medici nachträglich eingefügt wurde, um die Figur dann als Symbol der wiedererstandenen Republik öffentlich vor dem Palazzo Pubblico aufzustellen. Der Austausch der Skulptur Judiths gegen die Davidstatue Michelangelos wenige Jahre später soll an dieser Stelle nicht überbewertet werden, ist allerdings als Vorbote eines Rezeptionsbruchs zu verstehen, der im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht: Nun wurde die Diskrepanz zwischen der Frau Judith und ihrer „männlichen Tat“ immer mehr in den Vordergrund gerückt und problematisiert – eine Vorbildfunktion konnte einer solchen „Heldin“ nicht mehr zugestanden werden, zu weit entfernt war ihr Verhalten von den Normen, in welche sich die Frauen der bürgerlichen Gesellschaft einzufügen hatten.

Auch die Geschichte der Salome wurde vielfach aufgenommen und erfuhr die verschiedensten Interpretationen. Salome, die im Neuen Testament nur als die namenlose Tochter der Herodias erwähnt wird, betört König Herodes durch ihren Tanz. Dieser gewährt ihr einen Wunsch und Salome bittet, auf den Rat ihrer Mutter hin, um das Haupt von Johannes dem Täufer.

Im Gegensatz zu Judith wurde Salome immer als femme fatale, sogar als Dämonin allegorisiert, die durch ihre Weiblichkeit den König betört und auf diese Weise nicht nur ohne Not und aus reiner Lust

einem Mann den Tod bringt, sondern damit auch einen der ersten christlichen Märtyrer erschaffen hat. Dieser biblische Stoff ist insbesondere durch Oscar Wildes Drama „Salome“ aus dem Jahr 1894 und Richard Strauss' gleichnamige Oper, deren Uraufführung 1905 in Dresden stattgefunden hat, bekannt geworden und hat Salome zum Inbegriff der blutdürstigen Frau gemacht. Zu diesem Bild beigetragen haben nicht zuletzt die Illustrationen des Wilde'schen Dramas durch den britischen Künstler Aubrey Beardsley, der die von Salome initiierte Tötung des Johannes erotisch auflädt und damit eine Verknüpfung zwischen weiblicher Verführungskunst und Tod schafft, womit wieder an Sartres Analyse angeknüpft werden könnte, der ja nachdrücklich auf die Verbindung zwischen „Schöner Jüdin“ und pornographischer Literatur hinweist.

Wieviel Einfluss die biblischen Jüdinnen auf die Entwicklung ihrer literarischen Schwestern tatsächlich genommen haben und inwieweit sich diese verselbständigt haben, wird in den folgenden Abschnitten dargelegt werden. Da allein durch die Namensgebung ein ständiger Rückbezug auf die biblischen Wurzeln erfolgt, können diese aber als Leitmotiv vorausgesetzt werden.

Die Jüdin von Toledo

Erwähnt werden muss zunächst einer der ältesten diesbezüglichen literarischen Stoffe, die Legende um die Jüdin von Toledo, die auf spanischen Chroniken aus dem 13. Jahrhundert basiert. Insgesamt gibt es rund vierzig Bearbeitungen, meist von spanischen Autoren, die sich mit der historisch nicht verbürgten Liebesbeziehung zwischen dem kastilischen König Alfonso VIII. (1158-1214) und der Jüdin Raquel, auch Rachel oder Rahel, beschäftigen. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Bearbeitungen von Lope de Vega, Franz Grillparzer und Lion Feuchtwanger; wobei bereits an diesen drei Werken deutlich wird, dass der Stoff im Laufe der Jahrhunderte nichts von seiner Faszination verloren hat: so befasst sich Lope de Vega gleich zweimal mit der Jüdin von Toledo und zwar in seinem Versepos „La Jerusalén conquistada“ („Das eroberte Jerusalem“) von 1609 und in dem Drama „Las paces de los reyes y la Judía de Toledo“ („Die Versöhnung des Königspaares und die Jüdin von Toledo“) von 1616. Grillparzers Trauerspiel „Die Jüdin von Toledo“, das sich stark an Lope orientiert, entsteht erst über zwei Jahrhunderte später; immer wieder überarbeitete Grillparzer das Manuskript, die Uraufführung fand erst posthum 1872 statt. Rund hundert Jahre später verfasste Feuchtwanger seinen gleichnamigen Roman, wobei dieser 1955 zunächst nur in der DDR unter diesem Titel erschien; in Westdeutschland wurde er zeitgleich als „Spanische Ballade“ veröffentlicht.⁸

Obwohl Lope de Vega in seinem zwanzig Bände umfassenden Versepos „La Jerusalén conquistada“ nur am Rande auf die angebliche Romanze zwischen Alfonso und seiner jüdischen Geliebte eingeht, ist diese Bearbeitung doch von großer Bedeutung: Die in der Legende lediglich mit „La Hermosa“ bezeichnete Jüdin bekommt dort erstmals den Namen Rachel, womit auch ein unmittelbarer Bezug zu

ihrer biblischen Namensschwester und deren Geschichte hergestellt wird: So musste Jaakov um Rachel zweimal sieben Jahre dienen, die Liebschaft von Alfonso und Rachel dauert einmal sieben Jahre, dann wird die Jüdin ermordet. Mit der Namensgebung und den damit verbundenen biblischen Konnotationen beginnt also die literarische Entfaltung der Jüdin, sie reift von einer schemenhaften, funktionalen Gestalt zu einer Persönlichkeit. Wie James A. Castaneda anmerkt, macht sich diese Entwicklung auch in der Handlung bemerkbar:

For the first time we have more than the mere one-sided relation of retribution and punishment. For the unbeliever and the cause of a king's perdition, Lope has substituted a woman, one who loves strongly and one who is afraid to die. The Jewess here receives her first personality and, for the first time, the account of her death inspires pity.⁹

Trotz dieser Individualisierung wird die Jüdin in „La Jerusalén conquistada“ nicht als positive Figur gesehen; sie bricht im Gegenteil als Störfaktor in die glückliche Ehe des Königspaares ein und gefährdet so die politischen Interessen und die politische Stabilität des Landes. Ihre Beziehung zum König wird aber durch die Echtheit ihrer Gefühle verständlich und erfährt so auch eine gewisse Rechtfertigung.

In seinem Drama „Las paces de los reyes y la Judía de Toledo“ stellt Lope die Jüdin in den Mittelpunkt der Handlung und zeichnet das Bild einer stark erotisch geprägten Beziehung zwischen der schönen Raquel¹⁰ und dem jungen König. Bereits das erste Zusammentreffen steht in diesem Zeichen, Alfonso sieht die junge Frau beim Bade und ist sofort fasziniert. Wie im Rausch lässt er die fremde Schönheit in sein Lustschloss bringen. Diese plötzliche Leidenschaft des frisch verheirateten Königs wird als höhere Gewalt, als Naturereignis dargestellt, der sich weder Alfonso noch Raquel entziehen können. Lope verknüpft diese erste Begegnung mit verschiedenen mythologischen und biblischen Motiven, die Gerold Hilty in seiner Untersuchung zur Jüdin von Toledo prägnant zusammenfasst:

Bei Lope klingt alles an, was an Motiven aus der biblischen und der klassisch-antiken Welt nur im entferntesten mit der Handlung der ‚Jüdin‘ in Verbindung gebracht werden kann. So wird – um nur die Anklänge zu nennen, die sich auf die Person der Jüdin beziehen – die badende Raquel mit der keuschen Susanna und mit Bathseba, der Frau des Urias, verglichen. Aber auch die von Zeus geraubte Jungfrau Europa wird erwähnt, die biblische Rahel, um die Jakob zweimal sieben Jahre geworben, und Hagar, die ägyptische Sklavin Sarahs, die dem Abraham den Ismael geboren und damit zur Stammutter der Araber geworden sein soll. Und schließlich werden Medea und Helena beschworen, die eine als Zauberin, die andere als unglückbringende Schönheit.¹¹

Diese Motive sollen die Verbindung zwischen Alfonso und Raquel biblisch und mythologisch kontextualisieren und damit ihre Bedeutung aufwerten. Sowohl die biblischen Figuren Susanna, Bathseba, Rahel und Hagar, als auch die mythologischen Figuren Europa und Helena gelten weniger als aktive Verführerinnen, denn als unschuldige Opfer ihrer eigenen Schönheit – und selbst die Kindsmörderin Medea ist nicht nur Täterin, sondern gleichzeitig ein Opfer ihrer unerwiderten Liebe und Spielball der göttlichen Willkür. Durch die hier angeführten Vergleiche wird eine Reduzierung Raquels auf die Rolle der Ehebrecherin verhindert, denn sie verfällt, ebenso wie der König, einer zwar unbedachten, aber eben auch schicksalhaften, vielleicht sogar gottgegebenen Leidenschaft.

In diesem Zusammenhang ist die Rolle von David, dem Vater Raquels, besonders hervorzuheben: Von allen Bearbeitungen des Jüdin von Toledo-Stoffes gehört Lopes „Las paces de los reyes y la Judía de Toledo“ zu den wenigen Stücken mit einem positiven männlichen Juden. Damit betritt, lange vor Lessings Nathan, ein „Weiser Jude“ die europäische Bühne. Denn David kann und will die Verbindung zwischen seiner Tochter und dem König nicht gutheißen, sucht aber gleichzeitig das Gespräch mit ihr, um sie vor den Folgen ihres Handelns zu warnen. Der Versuchung, von Raquels neuer Position zu profitieren, widersteht David und bereits in diesem Punkt unterscheidet sich Lopes Vaterfigur deutlich von fast allen männlichen jüdischen Charakteren der europäischen Literaturgeschichte vor der Aufklärung.

Tatsächlich ist die dem „Jüdin von Toledo“-Stoff immanente Vater-Tochter-Konstellation, die gleichzeitig auch eines der zentralen Elemente des allgemeinen „Schöne Jüdin“-Topos bildet, besonders auffällig. So ist die Jüdin nur in den seltensten Fällen eine Einzelfigur, sondern wird von einer Vaterfigur begleitet, die meist antagonistisch zur positiven Tochter angelegt ist und entsprechend stereotypisch-antijüdisch präsentiert wird.

Grillparzers Drama ist für eine solche Figurenkonstellation ein gutes Beispiel, denn Isaak, der Vater Rahels, wird als geiziger Wucherer dargestellt, dessen Sprache von Bibelziten und einem pseudojiddischen Dialekt durchsetzt ist. Für seine persönliche Bereicherung und gesellschaftliche Etablierung ist er auch bereit, die eigene Tochter als Geliebte dem König zu überlassen. Grillparzers Rahel wird als ebenso hübsches wie egozentrisches Mädchen präsentiert, das sich mit geradezu kindlicher Albernheit dem König an den Hals wirft, damit sein Interesse für die angespannte politische Lage lähmt und den Monarchen in einen liebestollen Narren verwandelt. Trotz dieses offensichtlich törichtem Verhaltens der Jüdin behält der Zuschauer zwar eine Grundsympathie für die exotische Schönheit, doch die wahre Heldin des Trauerspiels ist ihre Schwester Esther. Sie wird nach der Ermordung Rahels zum versöhnenden Element, denn die Affäre von Alfonso und Rahel sprengt allein durch die Stellung des Königs die private Ebene und wird zu einem allgemeinen christlich-jüdischen Konflikt. In Esther findet dieser Konflikt seine Auflösung, denn sie ist in der Lage zu erkennen, dass hier

keiner schuldlos geblieben ist und spricht das versöhnliche Schlusswort:

Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe;
Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe.¹²

Mit Esther wurde eine Gestalt eingeführt, die dem Idealbild der „Schönen Jüdin“ sehr viel mehr entspricht als die attraktivere Rahel. Grundsätzlich spiegelt sich in diesen beiden Schwestern wohl auch Grillparzers persönliche Ansicht zum christlich-jüdischen Verhältnis und die damit verbundene unterschiedliche Wahrnehmung von jüdischen Frauen und Männern; so lässt er seinen König Alfons auch dazu Stellung nehmen:

[...] - Die Weiber dieses Stamms
Sind leidlich, gut sogar. - Allein die Männer
Mit schmutz'ger Hand und engem Wuchersinn,
Ein solcher soll das Mädchen nicht berühren.¹³

Die elisabethanische Jüdin

Eine solche Beobachtung zeigt sich auch im Kontext der elisabethanischen Dramen, wobei William Shakespeares Vater-Tochter-Konstellation, also Jessica und Shylock aus dem „Merchant of Venice“ (um 1597), wohl den Einzug nicht nur des Juden, sondern eben auch der Jüdin auf der europäischen Bühne markiert. Zwar ist Shakespeares Drama rezeptionsgeschichtlich von größerer Bedeutung, dennoch muss hier betont werden, dass sein sagenumwobener Widersacher Christopher Marlowe mit dem „Jew of Malta“ bereits um 1589, also einige Jahre früher, ein Drama mit einer jüdischen Hauptfigur auf die Bühne gebracht hatte. Auch bei Marlowe findet sich eine Tochterfigur, die ihrem Vater kontrapunktisch gegenübersteht und einige strukturelle Gemeinsamkeiten mit der Shakespeare'schen Jessica aufweist, die, ebenso wie Marlowes Abigail, mutterlos aufgewachsen ist – und bei allem Reichtum – in einer emotional trostlosen Umgebung lebt. Die Persönlichkeiten der beiden jungen Frauen sind hingegen sehr verschieden: Abigail verkörpert das Ideal einer gehorsamen Tochter, sie ist voller Liebe für ihren schwierigen und selbstsüchtigen Vater, dem sie bedingungslos vertraut. Interessant ist dabei, dass es für die Figur der Abigail ein historisches Vorbild gegeben haben soll, dabei handelt es sich um Maria Nuñez Pereyra, die gemeinsam mit anderen Juden vor der portugiesischen Inquisition nach Holland flüchten wollte. Unterwegs wurden sie jedoch von einem englischen Schiff gekapert und nach London gebracht. Der englische Kapitän, ein Herzog, hielt um ihre Hand an, doch Maria lehnte ab, da sie ihre Religion nicht aufgeben wollte. Selbst Königin Elizabeth soll

sich darum bemüht haben, die Jüdin umzustimmen, doch alle Versuche scheiterten, und so konnten die Flüchtlinge schließlich nach Holland weiterreisen, wo sie die portugiesische Gemeinde in Amsterdam begründeten.¹⁴ Die Geschichte um Maria Nuñez Pereyra hat die verschiedensten Ausschmückungen erfahren, fest steht aber, dass die Ankunft dieser „Schönen Jüdin“ das elisabethanische London in große Aufregung versetzt hatte, und so war der Skandal wohl auch Marlowe bekannt. Außerdem ist es sehr wahrscheinlich, dass die marranischen Flüchtlingsströme das allgemeine Judenbild stark beeinflusst haben, denn die Inquisition vertrieb Tausende spanischer und portugiesischer Juden von der iberischen Halbinsel, ihr bevorzugtes Ziel war zumeist Holland, doch viele siedelten sich auch in anderen mitteleuropäischen Ländern an.

Die englisch-jüdische Bevölkerung war bereits 1290 Opfer einer Massenvertreibung geworden, deshalb lebten im 15. Jahrhundert kaum Juden auf der Insel – ein Umstand, der das Stereotyp der exotisch-orientalischen Fremden natürlich stark begünstigt hat. Und Abigail ist nun – nach den frühen Jüdinnen von Toledo – die erste Repräsentantin dieses Jüdinnenbildes auf der europäischen Bühne, „the Prototype of the ‘beautiful Jewess’, the perfect, all-purpose instrument“¹⁵. Das zeigt sich besonders deutlich im ersten Akt, als Barabas, der titelgebende maltesische Jude, auf Betreiben des christlichen Gouverneurs der Insel sein gesamtes Vermögen verliert. Die einzige Hoffnung ruht nun auf seiner Tochter Abigail: Er trägt ihr auf, ein ehemaliges Familienanwesen aufzusuchen, das inzwischen ein Frauenkloster ist, und dort um Aufnahme in den Orden zu bitten. Wenn ihr dies gelingt, kann sie ein Teil des Vermögens retten, das der Vater dort versteckt hat. Anfangs zögert das Mädchen, sie möchte keine Frömmigkeit heucheln, doch das Verlangen, ihrem Vater gehorsam zu sein und zu helfen, überwiegt schließlich ihre Bedenken. Als der Plan aufgeht und Abigail die Geldsäcke aus dem Fenster wirft, verfällt Barabas in einen wahren Glücksrausch:

O my girl,
My gold, my fortune, my felicity,
Streight to my soul, death to mine enemy:
Welcome: the first beginners of my bliss!
Oh Abigail, Abigail, that I has thee here too!
Then my desires were fully satisfied.
But I will practice my enlargement thence.
O girl, O gold, O beauty, O my bliss!¹⁶

In diesen Worten äußert sich das ganze Verhältnis zu seiner Tochter: die Gefühle für sie sind materialistisch geprägt, es ist die Liebe eines Besitzenden zu seinem Vermögen. Ihre ungewöhnliche Schönheit steigert nur den Wert Abigails für Barabas, denn gleich zwei junge Edelmänner werben um

sie und der Vater hofft, von dieser Konkurrenz profitieren zu können. Tatsächlich ist diese Jüdin nur ein Spielball männlicher Machtphantasien, sie wird sowohl von ihrem machiavellistischen Vater als auch von ihrem Geliebten für die verschiedenen Interessenlagen genutzt und stirbt schließlich als unschuldiges Opfer einer Intrige.

Ganz anders ergeht es hingegen Jessica, die sich früh entschließt, ihr Leben im Ghetto auch um den Preis der Konversion aufzugeben; bereits in ihrem ersten Auftritt wird die tiefe Abneigung gegen ihren Vater Shylock und gegen das Leben im Ghetto deutlich:

[...]

Alack, what heinous sin is it in me
To be ashamed to be my father's child!
But though I am a daughter to his blood
I am not to his manners: O Lorenzo,
If thou keep promise, I shall end this strife,
Become a Christian and thy loving wife!¹⁷

Ganz offensichtlich ist es Jessicas erklärtes Ziel, dem väterlichen Haus und dem damit verbundenen tristen Leben zu entfliehen. Ihr christlicher Geliebter soll bei der Verwirklichung der Pläne helfen, und sie ist nicht nur bereit, ihn dafür zu heiraten, sondern eben auch ihre Religion aufzugeben. Die Konversion steht auch hier für eine Ablösung vom Vater, aber im Gegensatz zu Abigail liegt Jessicas Motiv nicht in einer persönlichen Enttäuschung, sondern in dem Wunsch nach einem abwechslungsreicheren, einem glamourösen Leben. Doch die überwiegend negativ interpretierte Shylock-Figur nimmt den Zuschauer natürlich für Jessica ein: Ihre Entscheidung gegen ein Leben im Ghetto und für die Konversion zum Christentum stösst also überwiegend auf Verständnis. Ganz anders hat sich Heinrich Heine zu diesem Vater-Tochter-Konflikt geäußert:

Es war kein liebloser Vater, den sie verließ, den sie beraubte, den sie verrieth ... Schändlicher Verrath! Sie macht sogar gemeinsame Sache mit den Feinden Shylocks, und wenn diese zu Belmont allerlei Missreden über ihn führen, schlägt Jessika nicht die Augen nieder, erleichen nicht die Lippen Jessikas, sondern Jessika spricht von ihrem Vater das Schlimmste ... Entsetzlicher Frevel! Sie hat kein Gemüth, sondern abendtheuerlichen Sinn. Sie langweilte sich in dem strengen, ‚ehrbaren‘ Hause des bittermüthigen Juden, das ihr endlich eine Hölle dünkte. Das leichtfertige Herz wurde allzu sehr angezogen von den heiteren Tönen der Trommel und der quergehalsten Pfeife. Hat Shakespeare hier eine Jüdin schildern wollen? Wahrlich, er

schildert nur eine Tochter Evas, eine jener schönen Vögel, die, wenn sie flügge geworden, aus dem väterlichen Nest fortflattern zu den geliebten Männchen.¹⁸

Laut Heine konnte Shakespeare also nur durch mangelnde Kenntnisse der jüdischen Tradition eine solche Frauengestalt entwerfen. Tatsächlich ist das Verhältnis zwischen Shylock und Jessica nicht mit Marlowes kompliziertem Beziehungsgeflecht vergleichbar. Der venezianische Jude liebt seine Tochter, während diese sich emotional bereits von ihm distanziert hat, um ihren eigenen Plänen nachzugehen. So nimmt sie auf ihrer Flucht auch einige Schätze ihres Vaters mit und teilt sie mit ihrem Geliebten Lorenzo. Als Shylock die Flucht entdeckt, beklagt er den Verlust seiner Tochter und seiner Schätze – eine groteske Vermischung von materieller und väterlicher Liebe, die an Barabas Freudentaumel unter dem Fenster des Klosters erinnert. Doch obwohl auch Shylock in seiner wütenden Enttäuschung Jessica den Tod wünscht, bleibt seine Liebe für sie durchaus noch erkennbar – denn erst ihre Flucht lässt Shylock so außer sich geraten, dass er jene unverhältnismäßige Rache nehmen will, die letztendlich zu seiner größten Niederlage führt. Auch in dieser Reaktion ist eine Parallele zwischen dem maltesischen und dem venezianischen Juden erkennbar: beide verfallen nach dem Tod der Tochter in einen maßlosen Rachedurst, doch der wichtigste Unterschied liegt nicht nur darin, dass Barabas den Verlust Abigails selbst herbeigeführt hat, vielmehr muss hervorgehoben werden, dass Barabas den einzigen Menschen verliert, der ihn geliebt hat, während Shylock von dem einzigen Menschen verlassen wird, den er geliebt hat. Dieser signifikante Unterschied lässt noch einmal die verschiedenen Persönlichkeiten der beiden Väter und der beiden Töchter besonders deutlich hervortreten. Zusammenfassend kann zu diesen beiden elisabethanischen Protagonistinnen gesagt werden, dass, obwohl Shakespeares „Merchant of Venice“ das weitaus bekanntere Drama mit einer jüdischen Hauptfigur ist, Marlowes Tragödie für die Entwicklung der „Schönen Jüdin“ doch von entscheidender Bedeutung war. Abgesehen von der Jüdin von Toledo, deren Rezeption lange nicht über den spanischen Raum hinausging, erschien mit Abigail die erste „Schöne Jüdin“ auf der europäischen Bühne und damit wurde der Grundstein für die Verbreitung und Popularität dieses Stereotyps gelegt. Die Schönheit und Unschuld der Jüdin und die komplexe Vater-Tochter-Beziehung wurden zu den wichtigsten Bestandteilen dieses literarischen Motivs, welches durch Marlowe und Shakespeare eine ungeheure Verbreitung gefunden hat. Die antisemitischen Züge des Stereotyps sind offensichtlich, die Töchter dienen einerseits dazu, die Hässlichkeit und Bösartigkeit ihrer Väter besonders deutlich hervorzuheben, andererseits wird an ihnen die Unmöglichkeit einer Liebe zwischen Juden und Christen deutlich. Eine jüdisch-christliche Beziehung kann nur dann existieren, wenn sich die Jüdin, wie Jessica es getan hat, völlig von ihren Wurzeln löst und damit ihre Herkunft verrät. Oftmals ist es aber gerade das scheinbar Exotische und Fremde, welches den christlichen Liebhaber anzieht, und so ist er an einer dauerhaften Bindung nicht interessiert, während die Jüdin an wirkliche Gefühle glaubt. Auf Abigail

folgen viele weitere „Schöne Jüdinnen“, die das Schicksal der maltesischen Kaufmannstochter teilen und ein tragisches Ende finden.

Die historisierte Jüdin

Eine weitere literarische Protagonistin, die rezeptionsgeschichtlich von großer Bedeutung ist, findet sich rund 250 Jahre später in Walter Scotts historischen Roman „Ivanhoe“. Dieser literaturhistorische Zeitsprung führt direkt ins 19. Jahrhundert und damit verändert sich natürlich auch die Ausgangslage für die jüdische Bevölkerung erheblich. Die allgemeinen Bevölkerungszahlen explodierten im Laufe des 19. Jahrhunderts, und in diese Entwicklung war auch die jüdische Bevölkerung involviert.¹⁹ So lebten um 1800 ungefähr 8.000 Juden in ganz England, um 1900 waren es bereits 270.000, davon waren allein 160.000 in London ansässig. Die politische und gesellschaftliche Emanzipation der Juden wurde besonders durch die einflussreiche wirtschaftliche Stellung der großen jüdischen Bankiers Rothschild, Montefiore und Goldsmid vorangetrieben. Auch wenn die rechtliche Gleichstellung, ebenso wie in Deutschland, erst 1871 verwirklicht wurde, waren Juden bereits zu einem festen Bestandteil des öffentlichen Lebens geworden. Entsprechend dieser Entwicklung hat auch die Präsenz der Juden in der Literatur deutlich zugenommen, denn durch die Aufklärung wurde das Bild des Juden einem Wandel unterworfen, „Lessings Nathan nahmen viele Schriftsteller zum Modell, wenn sie positiv bewertete Juden darstellen wollten; seit dem 18. Jahrhundert ist nicht nur die ‘belle juive’, sondern auch der weise alte Jude zu einer stereotypen Figur geworden“²⁰. Doch die Wirkungsgeschichte von Lessings jüdischem Protagonisten reicht weit über die deutschen Grenzen hinaus, und auch das Bild der Jüdin bleibt nicht unangetastet, oftmals wird ihr nun mehr Tiefgang verliehen und eine eigenständigere Persönlichkeit zugestanden.

Die historischen Romane von Sir Walter Scott können nicht als Werke der Aufklärung bezeichnet werden, aber sie spiegeln eine grundsätzlich liberale und tolerante Grundhaltung wider. Mit „Ivanhoe“ wendet sich Scott, nach neun schottischen Romanen in Folge, der englischen Geschichte zu und versetzt den Leser in die Ritterwelt des 12. Jahrhunderts: Die Teilnahme König Richards am dritten Kreuzzug und seine damit verbundene lange Abwesenheit haben ein Machtvakuum hinterlassen, das zu bürgerkriegsähnlichen Konflikten zwischen den herrschenden Normannen und den unterdrückten Angelsachsen führt – eine Schilderung die nicht den historischen Tatsachen entspricht, tatsächlich „kondensiert Scott in Ivanhoe mehrere Jahrhunderte englischer Geschichte und verlegt sie in die kurze Regierungszeit von Richard Löwenherz“²¹. Die strenge Trennung zwischen Normannen und Sachsen spiegelt sich auch in jeder einzelnen Romanfigur wider, deren Volkszugehörigkeit immer eindeutig bestimmbar ist. Nur zwei Personen sind von diesem Dualismus ausgenommen: der jüdische Kaufmann Isaac von York und seine Tochter Rebecca stehen durch ihre Religionszugehörigkeit außerhalb dieser

Gesellschaftsordnung. Während die Figur des Isaac wieder mit den stereotypischen antisemitischen Elementen aufgeladen ist, so werden seine fast lächerlich erscheinende Liebe zum Geld und sein unterwürfiges Verhalten gegenüber der Obrigkeit in den Vordergrund gerückt, wird Rebecca von Beginn an als selbstbewusste und exotisch-orientalisch anmutende Schönheit präsentiert, die in ihrer Persönlichkeit alle positiven weiblichen Attribute vereint. Gerade in der äußeren Gestaltung Rebeccas greift Scott erneut auf das beliebte Motive der orientalischen Schönheit zurück und staffiert seine Protagonistin mit Turban und einem kaftanähnlichen Gewand aus. Diese Kostümierung erscheint vor dem Hintergrund des britannischen Klimas ebenso unwahrscheinlich wie lächerlich, ist aber einer durchgängigen „historischen, vor allem aber religiös motivierten Rückbindung an Jerusalem [geschuldet], die anachronistisch und dennoch traditionell auf das Judentum der Gegenwart angewendet wird“²². Aber Rebecca beeindruckt eben nicht nur durch ihr Äußeres, sondern auch durch ihren Charakter; so weiß sie durch ihre ruhige und überlegene Art jeden Konflikt zu schlichten und kann schließlich Ritter Ivanhoe durch ihre Heilkunst, neben der die mittelalterlich-christliche Medizin geradezu dilettantisch erscheint, das Leben retten. Damit prägt Rebecca den Typus einer „gebildete[n], schöne[n] und auch für christliche Bewerber attraktive[n] junge[n] Frau, die zwischen Tradition und sozialer Stellung ihrer Glaubensgemeinschaft und der Berührung mit der christlichen Umwelt steht“²³. Doch die Grenzen des christlich-jüdischen Miteinander sind schnell erreicht, denn weder ist es für Ivanhoe, den Kreuzritter, auch nur denkbar, eine Jüdin zu heiraten, noch ist es für Rebecca möglich, zum Christentum überzutreten. Letzteres ist aber von besonderem Interesse, weil sich hier ein Wandel abzeichnet, denn Scotts Jüdin ist eine Heldin, deren tragisches Schicksal den Leser zutiefst berührt, nicht zuletzt weil an ihrem Lebensweg auch die Ungerechtigkeit der mittelalterlichen Feudalgesellschaft aufgezeigt wird. Beeindruckend sind eben auch Rebeccas starker Glaube und ihre tiefe Verwurzelung in der jüdischen Religionsgemeinschaft: Erstmals bedeutet das Attribut „jüdisch“ mehr als die Zuschreibung besonderer exotischer und sexueller Reize, und auch das väterliche Vermögen verstellt nicht den Blick auf Rebeccas Persönlichkeit. Hier wird eine Jüdin gezeigt, die an den Erfahrungen und Traditionen ihres Volkes partizipiert, innerhalb dieser Gemeinschaft eine bedeutende Stellung einnimmt und damit immer wieder selbstbewusst auf ihre jüdische Identität verweist.

Die Tragweite von Scotts Roman und insbesondere seine Bedeutung für den innerjüdischen Diskurs werden anhand des folgenden intertextuellen Bezugs deutlich: So lässt Fanny Lewalds in ihrem 1842 erschienenen Roman Jenny die gleichnamige Protagonistin im Rahmen einer Silvesterfeier als Rebecca auftreten – und noch in diesem Kostüm wird Jenny als Braut des evangelischen Theologen Reinhard präsentiert, womit gleichzeitig auch ihr Übertritt zum Christentum besiegelt ist:

Größeres Erstaunen hätte die Ankunft des Großsultans nicht erregen können als diese einfachen Worte. Des Fragens, Wunderns, Glückwünschens war kein Ende, und mancher

junge Mann sah mit Neid auf Reinhard, an dessen Arm Jenny, noch im Kostüme der Rebekka, durch die Zimmer ging. Sie war blendend schön in der prachtvollen Kleidung, das Haar mit Brillanten durchflochten, den feuerfarbenden Turban auf die schwarzen Locken gedrückt [...].²⁴

Die Entscheidung Jennys ist zwiespältig, sie erringt zwar ihre große Liebe, doch für das Leben mit Reinhard muss sie einen großen Teil ihrer Identität aufgeben. Durch den Vergleich mit Rebecca wird dieser Zwiespalt noch verdeutlicht, denn während Jenny sich für den Geliebten entscheidet, fühlt sich Rebecca ihrem Volk und ihrem Glauben verpflichtet. Doch beide werden letztendlich nicht glücklich, und so kann insbesondere Scotts Rebecca, gespiegelt in Fanny Lewalds Jenny, als Symbolfigur jener europäisch-jüdischen Emanzipationsgeschichte verstanden werden, die zwar über die Haskala aus dem Ghetto, aber niemals in die Mitte der bürgerlichen Gesellschaft geführt hat.

Resümee

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die „Schöne Jüdin“, die in diesem Rahmen nur in Ausschnitten dargestellt werden konnte, zum einen sehr viel mehr als Seismograph politischer und religiöser Prozesse verstanden werden kann als männliche Judengestalten. So ist bei Lope de Vegas Rachel/Raquel noch die Auswirkungen der Toleranzpolitik des spanischen siglo d'oro zu erkennen, während die elisabethanischen Dramatiker zweifellos durch die mittelalterliche Judenvertreibung beeinflusst wurden und für ihre Judenfiguren kaum auf reale Vorbilder zurückgreifen konnten, auch dienen Abigail und Jessica in erster Linie zur Verdeutlichung und Verstärkung der Charaktere ihrer Väter. Bei Scott hingegen nimmt der Einfluss von Aufklärung und Haskala mit Rebecca Gestalt an, während in Grillparzers „Jüdin von Toledo“ bereits ein Plädoyer für die bürgerliche Frau des 19. Jahrhunderts eingeschrieben ist. Der Grund für diese seismographische Funktion der Jüdin liegt nicht zuletzt darin, dass sie als Frau zunächst keine Bedrohung darstellt. Die Jüdin, insbesondere als unverheiratete Frau, steht ohnehin außerhalb jeder (christlichen) Gesellschaftsordnung, sie strebt während und nach der Haskala nicht nach Emamzipation und, nach der gesetzlichen Gleichstellung, auch nicht nach öffentlichen Ämtern. Die Jüdin zu tolerieren, ihr einen Platz einzuräumen, birgt keine Gefahr, zumal durch die eheliche Verbindung mit einem Christen die Frage der Religion ohnehin obsolet wird. Zum anderen diente die „Schöne Jüdin“ auch immer als Projektionsfläche männlicher Phantasie, und hier wird sie, insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zur femme fatale, zur erotischen Verführerin, aber auch zum rechtlosen Opfer sexueller Erniedrigung. Diese Rezeption setzt sich im 20. Jahrhundert im Sinne der Analyse Sartres weiter fort, und damit entwickelt sich die „Schöne Jüdin“ endgültig zur Ahasvera, zur „ewigen Jüdin“, deren „Schönheit und ihre Konsequenzen [...] zu Sinnbildern der jüdischen Misere in der nichtjüdischen Umwelt“²⁵ werden.

Zur Autorin:

Dr. Anna-Dorothea Ludewig ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien in Potsdam.

¹ Sartre, Jean Paul: *Réflexions sur la question juive*, Paris 2001, S. 56f. (In den Worten „eine schöne Jüdin“ liegt eine besondere sexuelle Bedeutung, die sich stark unterscheidet von der einer „schönen Rumänin“, „schönen Griechin“ oder „schönen Amerikanerin“. Sie strömen so etwas wie einen Geruch von Vergewaltigung und Massaker aus. Die schöne Jüdin ist die, welche die Kosaken des Zaren an den Haaren durch ihr brennendes Dorf schleifen; die auf Schilderungen von Auspeitschungen spezialisierte Literatur räumt den Jüdinnen einen Ehrenplatz ein. Aber man muss nicht in pornographischer Literatur suchen. Von der Rebecca aus „Ivanhoe“ bis zur Jüdin von „Gilles“ über die Jüdinnen von Ponson du Terrail haben die Jüdinnen in den seriösesten Romanen eine wohldefinierte Funktion: häufig vergewaltigt und geschlagen, gelingt es ihnen mitunter durch den Tod der Schande zu entgehen, aber nur mit knapper Not; und die ihre Tugend bewahren, dienen untertänig oder lieben gedemütigt gleichgültige Christen, die sich mit Arierinnen vermählen. Mehr braucht es nicht, meine ich, um den sexuellen Symbolwert der Jüdin in der Folklore zu charakterisieren./Sartre, Jean Paul: Überlegungen zur Judenfrage. Deutsch von Vincent von Wroblewsky. Reinbek 1994, S. 33.)

² Bitton-Jackson, Livia: *Madonna or Courtesan. The Jewish women in Christian literature*, Minneapolis 1983, S. 9 und S. 19.

³ Mayer, Hans: *Außenseiter*, Frankfurt/Main 1976, S. 35.

⁴ 1. Mose 12, 10-20 (Die Heilige Schrift. Elberfelder Bibel revidierte Fassung. 2. Aufl. Wuppertal 2000).

⁵ Sachs, Hans: *Die Judit mit Holoferne* (Nürnberg 1551); Hebbel, Friedrich: *Judith* (Uraufführung Berlin 1840, erstmals publiziert Hamburg 1841).

⁶ Bspw. Alessandro Scarlattis Oratorium *La Giuditta* (1693); Antonio Vivaldis Oratorium *Juditha triumphans* (1716), die Judith-Geschichte ist auch in Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle (1508-12) zu finden, die von Donatello geschaffene Bronzestatue der Judith (1455-60) steht heute im Palazzo Vecchio in Florenz.

⁷ *Judith* 13, 18-20 (Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel. 6. Aufl. Freiburg 1985.).

⁸ Dabei nimmt Feuchtwangers Roman, gerade weil er vor dem Hintergrund des Holocaust entstanden und die erste Bearbeitung dieses Stoffes von einem jüdischen Autor ist, natürlich eine Sonderstellung ein. Eine Analyse von Feuchtwangers Roman würde aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

⁹ Castañeda, James A.: *A critical edition of Lope de Vega's Las paces de los reyes y juída de Toledo*, Chapel Hill 1962, S. 44.

¹⁰ In Lopes „Las paces de los reyes y la juída de Toledo“ wird durchgängig die spanische Schreibweise „Raquel“ benutzt.

¹¹ Hilty, Gerold: Die Jüdin von Toledo: Grillparzer und Lope de Vega als verschiedene Gestalter des gleichen Motivs, in: *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 76 (1964), S. 124-154, hier S. 136.

¹² Grillparzer, Franz: *Werke in sechs Bänden*, durchges. v. Eduard Castle, Wien 1923f. 2. Bd., S. 364.

¹³ Grillparzer, *Werke*, 2. Bd., S. 341.

¹⁴ Vgl. Kayserling, Meyer: *Sephardim: Romanische Poesien der Juden in Spanien. Ein Beitrag zur Literatur und Geschichte der spanisch-portugiesischen Juden*, Leipzig 1859, S. 167.

¹⁵ Bitton-Jackson, *Madonna*, 1983, S. 26.

¹⁶ Marlowe, Christopher: *The Jew of Malta*, London 1994, S. 46.

¹⁷ Shakespeare, William: *The merchant of Venice/Der Kaufmann von Venedig*, Stuttgart 1975, S. 53f.

¹⁸ Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. v. Manfred Windfuhr, Bd 10: Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere literaturkritische Schriften, Hamburg 1993, S. 124.

¹⁹ 1851 hatte London insgesamt 2.685 Mio Einwohner. Vgl. auch Modder, Montagu Frank: *The Jew in the literature of England; To the end of the 19th century*, New York 1960, S. 347.

²⁰ Müller, Heidy M.: *Die Judendarstellungen in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981)*, Königstein 1986, S. 17.

²¹ Bestek, Andreas: *Geschichte als Roman: narrative Techniken der Epochendarstellung im englischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts*, Trier 1992, S. 64.

²² Haibl, Michaela: *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000, S. 31f.

²³ Krobb, Florian: *Die schöne Jüdin: jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993, S. 106.

²⁴ Lewald, Fanny: *Jenny*, Berlin/O. 1967, S. 128.

²⁵ Krobb, *Jüdin*, 1993, S. 255.