Zweitveröffentlichung

Ingold, Julia

Die Dialektik von Klage und Arabeske : Else Lasker-Schülers Wunderrabbiner von Barcelona

Datum der Zweitveröffentlichung: 20.09.2023

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-909507

Erstveröffentlichung

Ingold, Julia (2023): „Die Dialektik von Klage und Arabeske : Else Lasker-Schülers Wunderrabbiner von Barcelona“. In: Yfaat Weiss (Hrsg.), Jahrbuch des Dubnow-Instituts / Dubnow Institute Yearbook, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 215–238, doi: 10.13109/9783666302039.215.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.

Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

Julia Ingold

Die Dialektik von Klage und Arabeske – Else Lasker-Schülers *Wunderrabbiner von Barcelona*

Dialektische Bilder

In der fantastischen Novelle *Der Wunderrabbiner von Barcelona* aus dem Jahr 1921 erzählt Else Lasker-Schüler die Geschichte Eleasars, der seine Gemeinde einmal im Jahr schutzlos zurücklässt, um nach Palästina zu reisen:[1] »Die Bevölkerung von Barcelona befleißigte sich in den Wochen, die Eleasar in Alt-Asien in frommen Betrachtungen verlebte, die Juden zu verfolgen.«[2] Die sephardische Szenerie ist von diesem ersten Satz an beklemmend und düster. Das liegt nicht zuletzt an einer eigentümlichen Erzählweise, bei der die Schilderungen wiederkehrender Verfolgungen in konkrete Szenen aus »diesem Jahre« übergehen.[3] Die Erzählerin spricht iterativ, also einmalig von einem wiederholten Ereignis,[4] von Gefährdungen der jüdischen Bevölkerung des mittelalterlichen Barcelona, wie etwa Verleumdungen,[5] Fluchtplänen,[6]

1 Lasker-Schülers *Der Wunderrabbiner von Barcelona* wurde früh »Novelle« genannt (siehe Gi., Vorlesung Else Lasker-Schüler, in: Berliner Börsen Courier, 8. März 1921, zit. nach Else Lasker-Schüler, Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz-Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke, Itta Shedletzky und (ab Bd. 9) Andreas B. Kilcher, 11 Bde., Frankfurt a. M. 1996–2010, hier Bd. 7: Briefe. 1914–1924, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M. 2004, 515 f.). Die Einordnung in die Tradition deutschsprachiger Novellen wäre einen eigenen Aufsatz wert. Hier seien einige formale und inhaltliche Anhaltspunkte genannt: Die Erzählung hat die Länge einer Novelle und im Gegensatz zur Breite des Romans hält sie den Fokus auf einem einzigen Erzählstrang mit einem katastrophalen Höhepunkt. Kanonische Novellen des 19. Jahrhunderts haben häufig einen politischen Anspruch, etwas Parabelhaftes, und prangern (christliche) Doppelmoral an, man denke etwa an Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* (1807) oder an Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* (1842).

2 Else Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona (1921), in: dies., Werke und Briefe, hier Bd. 4.1: Prosa 1921–1945. Nachgelassene Schriften, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Frankfurt a. M. 2001, 6–17, hier 9.

3 Ebd., 10.

4 Die narratologische Terminologie folgt Matías Martínez/Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 11., überarb. und aktualisierte Aufl., München 2019, 47–50.

5 Siehe Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 9 f. und 14 f.

6 Siehe ebd., 10 und 16.

JBDI / DIYB 19 (2020/2021), 215–238 | doi.org/10.13109/9783666302039.215

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Feigheit der »Philosemiten«,[7] Bedrohungen der Synagoge,[8] Kindesmissbrauch[9] und ebenjenem »alljährlich[en]«[10] »Pogrom«.[11] Von dort aus geht sie über zu singulativen, also einmalig von einem einmaligen Ereignis erzählenden Darstellungen der »diesjährigen« Vorkommnisse, so auch zur Diskussion um die anstehende Reise des Wunderrabbiners:

> »In diesem Jahre aber beabsichtigten die Juden nicht länger ihrem heiligen Juwel die Leiden, die ihrer in seiner Abwesenheit alljährlich erwarteten, vorzuenthalten, da er sein großes Angesicht der Stadt entwand. An demselben nebeltauen Abend in einem Keller versammelt, beschlossen die bedrängten Edeljuden diese Welt zu verlassen. Überall verstreut, eingepflanzt, der Teige Zutat, sie zu süßen überdrüssig, um eines bitteren, geringfügigen Beigeschmacks ein ganzes Volk, schon seit Jahrtausenden gedemütigt zu werden. So empfanden die geplagten Juden dumpf ihr Geschick.«[12]

Birgit M. Körner hat überzeugend dargelegt, dass Eleasar die Reise wohl nicht körperlich antritt, sondern nur »sein großes Angesicht der Stadt entw[indet]«, um über einem heiligen Buch, dem »Atlas der Schöpfung«,[13] zu meditieren.[14] Dieses Jahr wollen »die bedrängten Edeljuden« das nicht länger dulden und vor der Gewalt in ihr »verlorene[s] Land«,[15] nach »*Palästina*«[16] fliehen. Jedoch hält der Rabbiner nichts von dem Fluchtplan: »Er hatte seine Menschen lieb und immer wieder beantwortete er ihre Frage nach der Heimat mit Ausflüchten. […] Aber daß *Palästina* nur die *Sternwarte* ihrer Heimat sei, wagte der Wunderrabbiner den müden Auserwählten nicht ins Gedächtnis zu rufen.«[17] Eleasar scheint einerseits davon überzeugt, dass

7 Ebd., 12 f.
8 Siehe ebd., 13.
9 Siehe ebd.
10 Ebd., 10.
11 Ebd., 14.
12 Ebd., 10.
13 Ebd., 15.
14 Das klingt immer wieder an. So weiß auch der Wunderrabbiner nichts über das »gelobte Land« (ebd., 11): »wo sie landen würden, konnte ihnen auch nicht ihr Wunderrabbiner verraten« (ebd., 10). Siehe Birgit M. Körner, »Hebräische« Avantgarde. Else Lasker-Schülers Poetologie im Kontext des Kulturzionismus, Köln/Weimar/Wien 2017, 291.
15 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 10.
16 Ebd., 16 (Hervorhebung im Original gesperrt).
17 Ebd. (Hervorhebungen im Original gesperrt). Über die Bedeutung von Lasker-Schülers Metapher der Sternwarte kann eine Passage aus dem 1937 erschienenen *Hebräerland* Aufschluss geben: »Denn die Stadt segnet den Menschen, der sich nach dem Segen sehnt, die fromme Stadt tröstet den, der getröstet werden möchte. Jerusalem ist die *Sternwarte* des Jenseits, der Vorhimmel des Himmels.« Dies., Das Hebräerland (1937), in: dies., Werke und Briefe, hier Bd. 5: Prosa. Das Hebräerland, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Frankfurt a. M. 2001, 7–157, hier 12 (Hervorhebung im Original gesperrt). Zu dem Themenkomplex siehe außerdem Stefanie Leuenberger, Imagination. Ortsverschiebungen: Jerusalem in der deutsch-jüdischen Literatur, in: Michal Kümper u. a. (Hgg.), Makom. Orte und Räume im Judentum, Hildesheim/Zürich/New York 2007, 107–114.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

die Fluchtwilligen auch in Palästina keine Ruhe finden würden, und vertritt andererseits wohl kabbalistisches Gedankengut, zumindest so, wie es zu Lasker-Schülers Zeiten verbreitet wurde: »Ihre letzte Heimat aber hat sowohl die kosmisch-universelle wie die irdisch-individuelle Art des Menschen in jenen erhabenen Höhen, in denen auch die Himmelswesen ihren Ursprung haben.«[18] Eleasar erweckt den Eindruck, die Idee von einer guten irdischen Existenz zu verwerfen: »Aber der besorgten Gemeinde antwortete Eleasar: ›Wer das gelobte Land nicht im Herzen trägt, der wird es nie erreichen.‹«[19] Ebenso wenig erhört der Wunderrabbiner die Bitten, sich dieses Jahr nicht in seine »frommen Betrachtungen«[20] zu begeben, und der Pogrom beginnt.[21] Die christliche Bevölkerung schlachtet die gesamte Judenheit ihrer Stadt dahin. Auf dem grausigen Höhepunkt findet die Erzählerin verstörende, schmerzhafte Worte:

»Sie knebelten ihn [Arion Elevantos]; er aber lachte in seiner Bestürzung, wie er als Knabe aufzujauchzen pflegte, wenn ein Spielgefährt ihn packte im Räuber- und Gendarmspiel; bis das Weib des Bürgermeisters nahte und die schon betroffenen Leute aufpeitschte, den Vater der Judentochter, die ihren Sohn entführt habe, zu töten. Sie selbst riß dem unschuldigen Opfer das Herz aus der Brust, einen roten Grundstein zu legen, daran die herrenlosen Hunde ihr Geschäft verrichten sollten. Und die Juden, die an den Namen Jehovahs immer von neuem erwacht waren, lagen alle verstümmelt, zerbissen, Gesichte vom Körper getrennt, Kinderhände und Füßlein, zartestes Menschenlaub, auf den Gassen umher, in die man die Armen wie Vieh getrieben hatte.«[22]

Der Vergleich mit dem »Räuber- und Gendarmspiel« erscheint überraschend und unangebracht. Jedoch spiegelt sich genau in dieser Verschränkung von unschuldigem Vergnügen und unmenschlicher Grausamkeit die Not, ebenjener Grausamkeit mit Worten beizukommen. Die Metapher »zartestes Menschenlaub« ist verschwenderisch tautologisch. Sie vervielfacht die Leichenteile, indem sie das, was schon wörtlich dasteht – »Gesichte vom Körper getrennt, Kinderhände und Füßlein« – noch einmal metaphorisch beschreibt, um den grausamen Anblick anschaulich zu schildern. In dem Vergleich der Reaktion auf den Mord mit einem Kinderspiel und in der Metapher des Herbstlaubs treten poetische Verfahren und harmlose Dinge auf der Darstellungsebene mit roher Gewalt auf der Handlungsebene in Kontrast.

18 Ernst Müller, Der Sohar und seine Lehre. Einleitung in die Gedankenwelt der Kabbalah, Wien/Berlin 1920, 29.
19 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 11.
20 Ebd., 9.
21 Siehe ebd., 14 f.
22 Ebd., 15.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein Kontrast dieser Art hat das Potenzial zu schockieren. Ein solches Artefakt könnte man mit Walter Benjamin als »dialektische[s] Bild«[23] fassen: »Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild.«[24] In Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* endet der Satz anders: »Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chok, durch den es sich als Monade kristallisiert.«[25] Dialektisches Bild und Schock hängen für Benjamin zusammen.[26] In *Le destin des images* aus dem Jahr 2003 spricht Jacques Rancière in Anlehnung an Benjamin von »montages dialectiques«[27] bei Kunstwerken, die Widersprüchliches kombinieren, um kraft eines Schocks gesellschaftskritische Wirkung zu entfalten.[28] Diskrepanz (»écart«[29]) und Kollision (»heurt«[30]) der Elemente einer dialektischen Montage enthüllen das geheime Gesetz, das eine Welt beherrscht, so Rancière.[31] Er sieht also ein ideologiekritisches Potenzial der Kunst.

Das Aufjauchzen eines Kinds beim Spiel mit der Reaktion auf Pogrom und Mord in Beziehung zu setzen, ist doppelt absurd: den Vergleich überhaupt zu ziehen und zu denken, dass jemand so reagieren könnte. Die Absurdität und Unentrinnbarkeit der Gewalttaten zeigt sich in ihrer Darstellung. Die Jüdinnen und Juden Barcelonas können, laut ihrem Wunderrabbiner, nicht fliehen. Sie können in der Stadt aber auch nicht leben. Sie sind einem vernichtenden Gesetz unterworfen. Die Laubmetaphorik macht deutlich, dass der Pogrom jährlich stattfindet, also einem gesetzmäßigen Jahreszyklus folgt. Die einzelnen Blätter eines laubbedeckten Bodens sind zahllos und kehren immer wieder. Sie können hübsch wirken in einem Herbstwald oder wie Unrat auf den

23 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, 2 Bde, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, hier Bd. 1, 591 f.

24 Ebd., 595.

25 Ders., Über den Begriff der Geschichte (1940/1942), in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. in 14 Teilbänden, Frankfurt a. M. ^{7}2017, hier Bd. 1.2: Abhandlungen, 691–704, hier 703.

26 Zu Benjamins Begriff des dialektischen Bildes insgesamt siehe Ansgar Hillach, Dialektisches Bild, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hgg.), Benjamins Begriffe, 2 Bde., Berlin 2000, hier Bd. 1, 186–229.

27 Jacques Rancière, Le destin des images [Das Schicksal der Bilder], Paris 2003, 66. Er erwähnt Benjamin nur einmal in seiner »généalogie« (ebd., 44): »théorisation par Benjamin du choc dialectique des images et des temps« (ebd.).

28 Siehe ebd., 68–72. Schon eine zeitgenössische Rezension attestiert der Novelle »ungewöhnliche Wucht und innere Spannkraft«. Siehe Gi., Vorlesung Else Lasker-Schüler, 515.

29 Rancière, Le destin des images, 67.

30 Ebd.

31 Der ganze Satz lautet: »La puissance de la phrase-image [= montage] qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses.« Ebd.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Straßen einer verregneten Stadt. Insofern ist die Laubmetapher in sich selbst dialektisch, weil sich das schöne Laub in Abfall verwandeln kann. Das Attribut »zart« drückt zugleich Verletzlichkeit und dekorative Filigranität aus. Verspieltes und Vegetatives kombiniert Lasker-Schüler mit erschreckenden Ereignissen, um die Grausamkeit noch effektiver darzustellen.

Arabeske

Die explizite Schilderung von Blutvergießen im Zusammenhang mit harmlosen oder poetischen Elementen geschieht auch an anderer Stelle im *Wunderrabbiner*:

»Mitten im Innern des feierlichsten Gemachs aber, sah des Priesters bebender knieender Knecht, da sein großer heiliger Maëstros in den erkühlten Schein der Luft griff, ihn packte wie der mutige Torero in der Arena das Horn des Stiers – und dann – auf den Steinarabesken der blutende Wunderrabbiner lag.«[32]

Der geschundene Körper Eleasars fällt mitten auf das Mosaik und sein Blut vermischt sich mit dem Muster. Vivian Liska hat vorgeschlagen, Lasker-Schülers orientalistischen Erzählband *Die Nächte Tino von Bagdads* »als modernistische Arabeske«[33] zu lesen. Daran anzuknüpfen lohnt sich nicht nur, weil Lasker-Schüler den Wunderrabbiner auf den »Steinarabesken« sterben lässt. Mit der Arabeske als heuristischer Denkfigur lässt sich auch das Kompositionsprinzip der Novelle erfassen.[34]

Der Begriff der Arabeske dient spätestens seit Friedrich Schlegels frühromantischen Schriften als »Strukturmetapher«[35] für Kunstwerke, in denen das scheinbar oder üblicherweise Unvereinbare kombiniert wird.[36] »Eigentliche« Arabesken nennt das »Abendland« seit der Renaissance Pflanzenran-

32 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 17.

33 Vivian Liska, Die Dichterin und das schelmische Erhabene. Else Lasker-Schülers »Die Nächte Tino von Bagdads«, Tübingen/Basel 1998, 70, siehe insgesamt 62–76.

34 Zur Arabeske als Stilprinzip Lasker-Schülers insgesamt siehe Julia Ingold, Arabeske und Klage. Aspekte des Ausdrucks bei Else Lasker-Schüler, Göttingen 2022.

35 Günter Oesterle, Arabeske, in: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2010, hier Bd. 1, 272–286, hier 285.

36 Siehe Karl Konrad Polheim, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München/Paderborn/Wien 1966, 113.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

kenornamente[37] islamischen Ursprungs.[38] Der Kunsthistoriker Alois Riegl bezeichnet in *Stilfragen* aus dem Jahr 1883 organischen Zierrat, der sich aus einer Grundform in unzähligen Variationen und mit »unendlichem Rapport« zusammensetzt, als »vollendete Arabeske«[39] (Abb. 1). In diesem Sinne verwendet Lasker-Schüler den Begriff ganz selbstverständlich, wenn sie etwa schreibt: »Die verschnörkelten Arabesken der Tapete begannen in ihrer Fantasie menschliche Formen anzunehmen, es glotzten sie furchtbare Augen an, deren Tiefe sie zu verschlingen drohten«,[40] oder: »Auf einmal steht auf dem weißen Rand der Zeitung ein Name im Arabeskenschmuck oder blumenverziert«,[41] oder auch: »Die ineinander verschlungenen Arabesken meines Teppichs grüßen über dem Geländer meines Balkons die Singenden«.[42] Im engen Sinne muss diese Art der Arabeske formal aus Pflanzenranken bestehen, die nach dem Prinzip von Thema und Variation eine Fläche dekorativ füllen (Abb. 2). Riegl schreibt dazu: »Das ist eben das Charakteristische am Arabeskenornament, dass dasselbe trotz geringer Abwechslung in den Motiven und fortwährender Wiederholung der Einzelkonfiguration dennoch niemals langweilig wird.«[43] Die Arabeske ist eine Folge des Bilderverbots im Islam. Weil sie nichts darstellen will, gilt sie als virtuoses Spiel zum reinen Selbstzweck. Dabei ist sie grundsätzlich ein dienendes Element, um das geschmückte oder gerahmte Objekt aufzuwerten. Sie allein hat ursprünglich keine Daseinsberechtigung. Ist sie dennoch allein, was seit der Romantik häufig vorkommt, prägen Aufwertung, Selbstzweck, Spiel, Virtuosität und Achtung des Bilderverbots ihren Charakter.[44] Was sie immer auch darstellt, ist die Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks, der zwecklosen Poesie selbst.[45]

37 Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, 259.

38 Siehe Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, 47–54.

39 Riegl, Stilfragen, 308 und 332.

40 Else Lasker-Schüler, Der tote Knabe (1904), in: dies., Werke und Briefe, hier Bd. 3.1: Prosa. 1903–1920, bearb. von Ricarda Dick, Frankfurt a. M. 1998, 17–19, hier 18.

41 Dies., Handschrift (1910), in: ebd., 158–161, hier 158.

42 Dies., Das Hebräerland, 33.

43 Riegl, Stilfragen, 308.

44 Siehe Gerhart von Graevenitz, Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke), in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hgg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie der Literatur«, veranstaltet im Oktober 1992, Amsterdam/Atlanta, Ga., 1994, 241–262, hier 241.

45 Siehe Oesterle, Arabeske, 285. Zu Begriff und Kunstform der Arabeske seit der Romantik siehe Ingold, Arabeske und Klage, Kap. 1.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

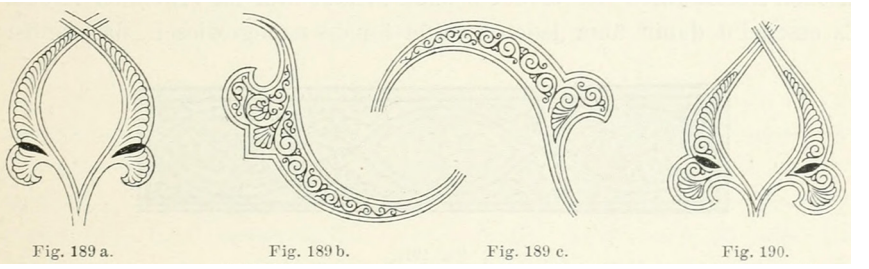


Abb. 1: Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, 332.

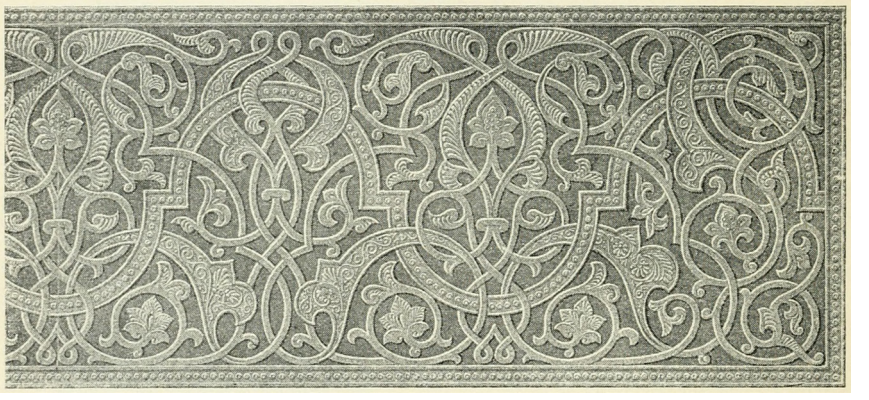


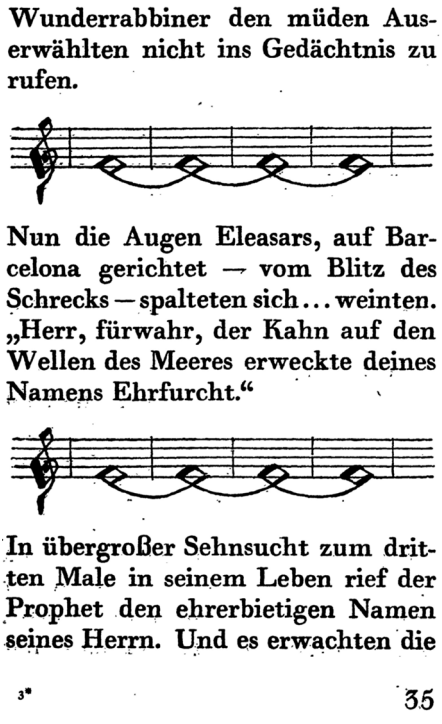
Abb. 2: Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, 333.

In einer zeitgenössischen Rezension des *Wunderrabbiners* wird auf seine arabeske Struktur hingewiesen: »In immer neuer Verschlingung reihen sich die Arabesken der Wortfolgen aneinander, jeder Satz hat sein eigenes fantastisches Gesicht. Diese kleine Geschichte ist die Alhambra in Worten.«[46] Für Liska ist »orientalische Verkleidung«[47] das erste Indiz, *Die Nächte Tino von Bagdads* als literarische Arabeske zu verstehen. Lasker-Schülers *Wunderrabbiner* ist zumindest in einer Welt angesiedelt, in der die sarazenischen Einflüsse, etwa in Form der Steinarabesken, sichtbar sind. Unterschiedliche Merkmale der literarischen Arabeske lassen sich übereinstimmend in der Gedicht- und Kurzgeschichtensammlung *Die Nächte Tino von Bagdads* und in der Novelle *Der Wunderrabbiner von Barcelona* finden. In der symmetrischen Anordnung der einzelnen Kurzgeschichten und Gedichte der *Nächte*

46 O. A., Else Lasker-Schüler, Der Wunderrabbi von Barcelona (Paul Cassirer Verlag, 1921), in: Das Tage-Buch, 16. Juli 1921, 875 (Rezension).
47 Liska, Die Dichterin und das schelmische Erhabene, 71.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

sieht Liska eine arabeske Struktur verwirklicht.[48] Ebenso ist die Novelle von Gedichten gerahmt und enthält ein Binnengedicht. In der Originalausgabe des *Wunderrabbiners* schaffen Vignetten, die an abstrahierte Notenschrift erinnern, absatzähnliche Zäsuren (Abb. 3).[49] Eingeflochten in die Erzählung von Pogromen und Nöten ist die *Romeo und Julia* ähnliche Liebesgeschichte zwischen der Jüdin Amram und dem Christen Pablo. Es gibt also arabeske Strukturen auf der formalen ebenso wie auf der inhaltlichen Ebene.



Wunderrabbiner den müden Auserwählten nicht ins Gedächtnis zu rufen.

Nun die Augen Eleasars, auf Barcelona gerichtet — vom Blitz des Schrecks — spalteten sich ... weinten. „Herr, fürwahr, der Kahn auf den Wellen des Meeres erweckte deines Namens Ehrfurcht."

In übergroßer Sehnsucht zum dritten Male in seinem Leben rief der Prophet den ehrerbietigen Namen seines Herrn. Und es erwachten die

3* 35

Abb. 3: Else Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, Berlin 1921 (Originalausgabe), 35.

48 Siehe ebd., 70 f. und 75 f.

49 Siehe Else Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, Berlin 1921 (Originalausgabe), 13, 18, 26 und 35. Dazu Körner, »Hebräische« Avantgarde, 275: »Das wiederkehrende Notenbild, das eine symbolische Notation des Schofarblasens darstellt, findet sich an inhaltlich zentralen Stellen, so zu Beginn der Erzählung und zweimal bei der Anrufung des Namens JHWHS durch Eleasar, also im Moment eines direkten Dialogversuchs. Außerdem steht die Notenzeile an zwei Stellen, die erneut strukturell den Kontrast zwischen Idylle und Verbrechen inszenieren. So befindet sich eine Notenzeile zwischen dem Bericht über den sexuellen Missbrauch jüdischer Kinder durch einen Süßwarenhändler und dem Erscheinen des rettenden Schiffs auf dem Marktplatz, sowie zwischen Eleasars Nachdenken über Jerusalem als ›Sternwarte der Heimat‹ und dem Moment, in dem er den Pogrom entdeckt.« Obwohl sie die Illustrationen anderer Werke Lasker-Schülers berücksichtigt, fehlen diese Vignetten leider in der *Kritischen Ausgabe*.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Neben einer Ordnung in Rahmen- und Binnentexte ist das Prinzip von Thema und Variation bei bildkünstlerischen ebenso wie bei literarischen Arabesken eines der wichtigsten. Liska nennt es »Abstraktion« und »Formalisierung«, wenn etwa in den *Nächten* die »männlichen Figuren als unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben Instanz« auftreten.[50] So wie die Komponenten von Riegls »vollendeter Arabeske« sich zugleich ähneln und unterscheiden, tun das laut Liska die männlichen Figuren in dem orientalistischen Erzählband. Im Zitat oben variiert Lasker-Schüler die Bezeichnung für Eleasar – »Priester«, »heiliger Maëstros«, »Wunderrabbiner« – auf engstem Raum, was sich durch die gesamte Novelle zieht, um nur ein Beispiel zu nennen, wie die Dichterin mit dem Prinzip von Thema und Variation arbeitet. In diesen Bereich gehört auch die Aufzählung der »Gesichte vom Körper getrennt, Kinderhände und Füßlein«, die mit »zartestes Menschenlaub« noch einmal variiert wiederholt werden.

Als weiteres Indiz für eine literarische Arabeske macht Liska »Diskontinuität«[51] aus, die sich im *Wunderrabbiner*, wie schon beschrieben, in dem regelmäßigen Wechsel vom iterativen zum singulativen Erzählen findet. Zuletzt nennt Liska »Strukturenvielfalt«,[52] die in den *Nächten* ebenso wie im *Wunderrabbiner* durch die Kombination von Prosa und Lyrik vorliegt. Ein wesentliches Gesetz der literarischen Arabeske ist Poesie, das heißt, es darf nichts allzu deutlich ausgesprochen werden. Die Arabeske ist seit ihrer Erfindung zur Umgehung des Bilderverbots ein Versteck und die Möglichkeit indirekten Ausdrucks von Gegenständlichem.[53] Das bedeutet auch, dass eine literarische Arabeske sich selbst nicht so nennen darf, wenn sie nicht unpoetisch sein will. Vielmehr deuten die Autorinnen und Autoren auf ihre Poetik der Arabeske zum Beispiel dadurch hin, dass sie mit Arabesken geschmückte Gegenstände im Text aufscheinen lassen,[54] so wie das Lasker-Schüler mit den Steinarabesken tut. Ob man ihn nun als literarische Arabeske im engeren Sinne bezeichnen mag oder nicht, Lasker-Schüler verdichtet in ihrem *Wunderrabbiner* poetische Strukturen, sowohl in der Buchgestaltung als auch in der Handlung und der Sprache. Gerade im Kontrast zu dem Gebot der verschleiernden Poesie stehen im *Wunderrabbiner* die Darstellung der rohen Gewalt und die Liebesgeschichte im Angesicht der Pogrome. Durch die Kombination von scheinbar Unvereinbarem hat die gesamte Anlage des *Wunderrabbiners* das Potenzial des ideologiekritischen Schocks, das Rancière in der dialektischen Montage sieht.

50 Liska, Die Dichterin und das schelmische Erhabene, 72 f.
51 Ebd., 74.
52 Ebd., 75.
53 Zur Arabeske als Versteck siehe auch Ingold, Arabeske und Klage, Kap. 1.
54 Siehe Kerstin Behnke, Romantische Arabesken. Literatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text-)Gewebe, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Schrift, München 1993, 101–124, hier 118.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Erzählinstanz der Novelle tritt nicht in den Vordergrund. Grundsätzlich inszeniert Lasker-Schüler häufig sich selbst als Erzählerin ihrer Geschichten. Beim *Wunderrabbiner von Barcelona* könnte es sein, dass Amram, die im Text »Judendichterin«[55] genannt wird, die Rolle der Erzählerin einnehmen soll. Ein von Lasker-Schüler gezeichnetes Profil Amrams dient dem Büchlein als Frontispiz. Zumindest das Liebesgedicht, das innerhalb der Novelle platziert und freilich stilistisch Lasker-Schülers Liebeslyrik zuzurechnen ist, stammt sicher aus der Feder der Figur.[56] Insofern schreibt Lasker-Schüler in Gestalt der Dichterin Amram gewissermaßen ein eigenes Alter Ego in den Text ein.[57] Amrams verbotene Liebe zu »Senor Pablo, dem Bürgermeistersohn«,[58] ist der Funke, an dem sich der Pogrom entzündet, während Eleasar über seinen Büchern sinniert.[59] »Eines Tages [steht nämlich] ein großes Schiff auf dem Marktplatz«,[60] mit dem das Paar seiner feindlich gesinnten Umgebung entkommt.[61] Die shakespeareartige Liebesgeschichte verliert jeden Anflug von Kitsch, als die Mutter des Geliebten, »das Weib des Bürgermeisters«, dem Vater der Geliebten bei lebendigem Leibe das Herz herausreißt. Die »interreligiöse« Verbindung ist nur mit einem Deus ex Machina möglich und sie hat ein verheerendes Nachspiel.

Schon das Eröffnungsgedicht enthält dialektische (Sprach)bilder, die ein katastrophales Ende der Geschichte erahnen lassen:

Gott Hör …

Um meine Augen zieht die Nacht sich
Wie ein Ring zusammen.
Mein Puls verwandelte das Blut in Flammen
Und doch war alles grau und kalt um mich.

55 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 14.
56 Siehe ebd., 11 f.
57 Siehe Almuth Hammer, Erwählung erinnern. Literatur als Medium jüdischen Selbstverständnisses. Mit Fallstudien zu Else Lasker-Schüler und Joseph Roth, Göttingen 2004, 155 und 182; Birgit M. Körner, »Und meine Seele verglüht in den Abendfarben / Jerusalems«. Utopische Signaturen bei Else Lasker-Schüler, in: Yearbook for European Jewish Literature Studies 3 (2016), H. 1, 131–151, hier 143; dies., »Hebräische« Avantgarde, 289. An den genannten Stellen finden sich Hinweise auf biografische Gemeinsamkeiten zwischen Amram und Lasker-Schüler. Allerdings ist dabei zu beachten, dass diese nur aus autobiografischen bzw. autofiktionalen Texten Lasker-Schülers abzuleiten sind, die nach dem *Wunderrabbiner* veröffentlicht wurden. Sie betreffen also nicht die »reale« Lasker-Schüler, sondern die Künstlerpersönlichkeit, die Lasker-Schüler von sich selbst erschafft.
58 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 13.
59 Siehe ebd., 14–16.
60 Ebd., 14.
61 Siehe ebd.: »Verklärt von übergroßer Liebe blieben sie unsichtbar hinter dem Fittich des Segels. Und der Hund nur war Augenzeuge gewesen, wie der ungeheure Meeresbote von der Liebe bewegt, leicht über den Marktplatz, durch die Straßen der Stadt, die sich andächtige Arme ausbreiteten, dann durch das Tor behutsam wie ein feierlicher Brautwagen verschwand.«

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

O Gott und bei lebendigem Tage
Träum ich vom Tod.
Im Wasser trink ich ihn und würge ihn im Brot.
Für meine Traurigkeit fehlt jedes Maß auf deiner Waage.

Gott hör, in deiner blauen Lieblingsfarbe
Sang ich das Lied von deines Himmels Dach.
Und wurde doch für deinen ewigen Hauch zu wach.
Mein Herz schämt sich vor dir fast seiner tauben Narbe.

Wo ende ich, o Gott, denn in die Sterne,
Auch in den Mond sah ich in alle deiner Früchte Tal.
Der rote Wein wird schon in seiner Beere schal
Und überall die Bitternis in jedem Kerne.[62]

Das Gedicht war im Jahr 1920 zuerst in der Zeitschrift *Die weißen Blätter* erschienen. Lasker-Schüler bringt oft Gedichte mit späterer Prosa in neue Kontexte. Sie dichtet und erzählt, auch wenn die Novelle eine abstraktere Erzählinstanz haben sollte, weiter im eigenen etablierten Stil. Obwohl die symbolische Farbe Blau seit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* in der deutschsprachigen Literatur beinahe zu oft symbolisch besetzt wurde, wählt Lasker-Schüler sie als eine Art Signatur und Kennzeichen alles Dichterischen. Sie kann sich dabei auf eine höhere Instanz berufen. Schon in der jüdischen Tradition gilt Blau als Gottes Lieblingsfarbe.[63] Dieses Symbol übernimmt Lasker-Schüler ebenso in die Erzählung, wenn sie jüdische Mildtätigkeit beschreibt: »Apostelgestalten predigten Gleichheit und Brüderlichkeit und sie brachen ihr Herz in der Brust und reichten es den Armen wie Jesus von Nazareth unter ihnen teilte seines blauen Herzens Brot.«[64] Die Erzählerin der Novelle verwendet also dieselbe Sprache und Symbolik wie Lasker-Schüler auch sonst in ihren Texten – in den als autobiografisch markierten ebenso wie in den fiktionalen. Dadurch erhält die Geschichte einen Gegenwartsbezug. Hierzu passt auch, dass Lasker-Schüler archaisierende Ausdrucksweisen, etwa »das *Weib* des Bürgermeisters«,[65] mit der anachro-

62 Ebd., 9.

63 Siehe z. B. Gershom Scholem, Das Buch Bahir. Ein Schriftdenkmal aus der Frühzeit der Kabbala auf Grund der kritischen Neuausgabe, Darmstadt [3]1980, 69 (zuerst 1923): »Wodurch unterscheidet sich Blau von allen anderen Farbenarten? Weil das Blau dem Meer gleicht, und das Meer dem Firmament, und das Firmament dem Thron der [göttlichen] Herrlichkeit, denn es heißt [Exod. 24,10]: ›Und sie sahen den Gott Israels, und unter seinen Füßen war es wie Saphirfarbe, und wie der Himmel selbst an Reinheit‹, und es heißt [Ezech I, 26]: ›Wie der Anblick eines Saphirsteins war das Aussehen des Thrones‹.« (Zusatz von Scholem.)

64 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona (1921), 9.

65 Ebd. (Hervorhebung der Verfasserin).

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

nistischen Verwendung des Worts »Pogrom« kombiniert, das zu der Zeit, in der die Novelle spielt, noch nicht aufgekommen war.

Lasker-Schüler bringt das zuvor erschienene Gedicht zusammen mit dem *Wunderrabbiner* in den Diskurs ihrer Zeit um Antisemitismus und Judenfeindlichkeit ein.[66] In dem Gedicht, das an so exponierter Stelle als eine Art Geleitwort für die kommende Handlung fungiert, sind die sprachlichen Bilder insofern dialektische, als sie unmögliche Zustände beschreiben: »Mein Puls verwandelte das Blut in Flammen / Und doch war alles grau und kalt um mich«, »Gott und bei lebendigem Tage / Träum ich vom Tod«, »Der rote Wein wird schon in seiner Beere schal«. Von einer Existenz, die endet, bevor sie überhaupt beginnt, handeln Gedicht und Novelle: »Doch wie sich auch die Juden gebärdeten, sie erregten Ärgernisse.«[67] Es gibt für die Unterdrückten kein Leben frei von Paradoxie, um nicht zu sagen: kein richtiges Leben im falschen.

Klage

»Für meine Traurigkeit fehlt jedes Maß auf deiner Waage«, lautet einer der einleitenden Verse im *Wunderrabbiner*. Doch der Klagepsalm ist nicht das Ende, sondern steht am Anfang der Geschichte.[68] Die Traurigkeit, für die sogar jedes Maß auf der *göttlichen* Waage fehlt, muss zum Ausdruck kommen. Im Jahr 1918 notiert Gershom Scholem zu seinem esoterischen Aufsatz *Über Klage und Klagelied*: »Kein geschwätziges Gedicht kann eine Klage

66 Siehe Alfred Bodenheimer/Andreas B. Kilcher, Lasker-Schüler, Else, in: Andreas B. Kilcher (Hg.), Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart, 2., aktualisierte und erweit. Aufl., Stuttgart 2012, 327–331, hier 329; Markus Hallensleben, Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung, Tübingen/Basel 2000, 222 f.; Körner, »Hebräische« Avantgarde, 258–276.

67 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 9.

68 Almuth Hammer hat erklärt, dass *Gott Hör …* »dem typischen Aufbau eines Klagepsalms folgt« (dies., Erwählung erinnern, 186, sowie ebd., Anm. 149): »Die als ›Klagelieder des Einzelnen‹ bezeichneten Psalmen folgen im Großen und Ganzen dem Schema: Anrufung Gottes, Schilderung der verzweifelten Situation; Anrede an Gott als Auseinandersetzung, in der die Beziehung des Betenden zu Gott thematisiert wird; Aufforderung zur Hilfe bzw., wie hier, verzweifelte Frage nach dem eigenen Ergehen. Ein Vergleich lässt sich von der Schlusspassage des Gedichtes her insbesondere zu Ps 88, dem düstersten der biblischen Klagepsalmen, ziehen, in dem der Beter ebenfalls nur seine verzweifelte Situation schildert, ohne die Hoffnung auf Errettung noch formulieren zu können.«

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

sein, denn es verdirbt ihr Maß.«[69] Die Maßlosigkeit der Trauer findet ihren angemessenen Ausdruck, wie Scholem im genannten Text aus dem Jahr 1917 schreibt, nur in einer Sprache an der Grenze zwischen den »Ländern des Offenbarten und des Verschwiegenen«.[70] Er bezieht sich dabei auf Benjamins Schrift *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*.[71] »Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch«, heißt es dort.[72] Benjamin könnte dabei an ein »Ach« oder »Echa« gedacht haben, wie die Klagelieder Jeremias im Hebräischen genannt werden.[73] An die Idee, dass die Klage der »ohnmächtige Ausdruck der Sprache« sei und »fast nur den sinnlichen Hauch« enthalte, knüpft Scholem an. Die Klage wäre demgemäß eine Äußerung, die gerade noch dem Verstummen entrungen wurde, sie steht schon an der Grenze des Verschwiegenen.

Wie Körner anhand eines Zettelchens gezeigt hat, das in Lasker-Schülers hinterlassenem Handexemplar des *Wunderrabbiners* liegt, symbolisieren die Vignetten mit der abstrahierten Notenschrift die Laute des Schofars,[74] denen nachgesagt wird, sie erinnerten an Seufzer oder Schluchzer, ähnlich »Ach«

69 Gershom Scholem, Tagebuch vom 22. Februar 1918–18. April 1918, in: ders., Tagebücher. Nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923, 2 Halbbände, hier Halbband 2: 1917–1923, hg. von Karlfried Gründer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Friedrich Niewöhner unter Mitwirkung von Karl E. Grözinger, Frankfurt a. M. 2000, 135–184, hier 148.

70 Gershom Scholem, Über Klage und Klagelied (1917), in: ebd., 128–133, hier 128. Siehe auch: »Man muß sich das wohl so vorstellen, daß die Sprache dem, was sie zu sagen sich vorgenommen hat, nicht genügen kann«, in: Bernd Auerochs, Die Klage. Benjamin und Scholem im Gespräch (Vortrag), Leipzig, 20. Januar 2017 (Abschnitt II). Dieser Vortrag ist bisher nicht veröffentlicht. Ich danke Bernd Auerochs für den Einblick in das Manuskript.

71 Siehe Scholems Notiz dazu in: Gershom Scholem, Briefe, 3 Bde., München 1994–1999, hier Bd. 1: 1914–1947, hg. von Itta Shedletzky, München 1994, 372: »In dem Nachwort habe ich Dinge aus den letzten Tiefen meines Herzens niedergelegt, und es ist wohl kaum ein Mensch auf der Erde, der es ganz versteht. Die Fortsetzung der Spracharbeit wäre damit eigentlich nun begonnen, von mir.« Zu Benjamins und Scholems Austausch über die Klage siehe Ingold, Arabeske und Klage, Kap. 7.

72 Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (1916), in: ders., Gesammelte Schriften, hier Bd. 2.1: Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a. M. 1991, 140–157, hier 155.

73 Siehe Auerochs, Die Klage (Abschnitt II): »[M]an ist versucht, an einen hingehauchten Seufzer, ein Ach oder dergleichen als das Muster von Benjamins Überlegungen zu denken«.

74 Siehe Körner, »Hebräische« Avantgarde, 274 f. (Hervorhebung im Original): »Die ambivalente Verbindung von Auserwählung und Verfolgung, Vernichtung und Erlösung wird durch ein weiteres Strukturmerkmal des Textes betont: die Notationen, die an mehreren Stellen eingefügt sind und die den Klang des Schofars symbolisieren. Eine Notiz, die sich in einem im Nachlass von Lasker-Schüler in Jerusalem erhaltenen persönlichen Exemplar von *Der Wunderrabbiner von Barcelona* befindet, nennt die Namen der Schofartöne: ›Tékia! / lang / Schewarum! / Terua! / absetzen‹, und stellt demnach eine ›Übersetzung‹ der Notenbilder für Lesungen dar.« Siehe auch Hallensleben, Else Lasker-Schüler, 233 f.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

oder »Echa«.[75] Das wären also erneut Laute, die dem Schweigen nahekommen. Wer nichts sagen kann oder nichts zu sagen weiß, kann ein »Ach« äußern. Mit den Vignetten kennzeichnet Lasker-Schüler gestalterisch die gesamte Novelle als Klagelied.

Der *Wunderrabbiner* ist gewissermaßen eine Variation der alten Gattung und zugleich eine Variation des Prätextes, nämlich Heinrich Heines *Rabbi von Bacherach*.[76] Heine bricht mit einer Geste des Verstummens ab, wo der Rest des Manuskripts angeblich in Flammen aufgegangen ist.[77] Das heißt, auch Heine legt in seinem Text die Nähe zum Verstummen an. Scholem schreibt: »Es gibt keine Antwort auf die Klage, das heißt, es gibt nur eine: das Verstummen.«[78] Und er sieht in ihr ein »Sterbenwollen und Nichtsterbenkönnen«.[79] Die Klage als Gattung ist genauso unmöglich und paradox wie die Existenzen im einleitenden Gedicht, die enden, bevor sie beginnen:

> »*Jede* Klage kann als Dichtung ausgesprochen werden, denn eben ihre besondere Grenzhaftigkeit zwischen den sprachlichen Reichen, ihre tragische Paradoxie macht sie dazu. (So hat auch das Hebräische für Klage und Klagelied dasselbe Wort: Qinah.) Ja, vielleicht haben die Sprachen der symbolischen Gegenstände keine andere Möglichkeit, zu Sprachen der Poesie zu werden, als in der Beschaffenheit der Klage.«[80]

Für Scholem rückt die Klage aufgrund ihrer paradoxen Stellung im Bereich der Äußerungen in die Nähe der Poesie. Er spekuliert, ob nicht allein in der Klage Poesie zu finden ist. Wie oben zitiert, betont er das »Maß« als Kriterium für eine adäquate, also wohl gelungene oder legitime Klage. Zu diesem maßvollen Ausdruck verhelfen ihr poetische Formen, so scheint es. In *Gott hör …* ist das lyrische Ich maßlos traurig, aber es schweigt nicht – das Gedicht ist ja da. Ebenso wie in der sephardischen Welt der gesamten Er-

75 Francis L. Cohen, Shofar (שופר), in: Isidore Singer (Hg.), The Jewish Encyclopedia. A Descriptive Record of the History, Religion, Literature, and Customs of the Jewish People from the Earliest Times to the Present Day, 12 Bde., New York/London 1901–1906, hier Bd. 11, New York/London 1905, 301–306. Im Traktat Rosch ha-Schana des Babylonischen Talmud werden die Klänge des Schofar mit »long sigh« und »piercing lamentation« verglichen (The Talmud of Babylonia. An American Translation, hier Bd. 9: Tractate Rosh Hashanah, übers. von Alan J. Avery-Peck, Atlanta, Ga., 1995, 33b, 439).

76 Siehe Itta Shedletzky, Bacherach and Barcelona. On Else Lasker-Schüler's Relation to Heinrich Heine, in: Mark H. Gelber (Hg.), The Jewish Reception of Heinrich Heine, Tübingen 1992, 113–126.

77 Siehe Paul Stapf, Anhang, in: Heinrich Heine, Werke, hg. von Paul Stapf, Wiesbaden 1972, 1107–1150, hier 1146. Siehe außerdem Theodor W. Adorno, Die Wunde Heine (1956), in: ders., Gesammelte Schriften, 20 Bde., hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, hier Bd. 11: Noten zur Literatur, 95–100, hier 98: »Ist aller Ausdruck die Spur von Leiden, so hat er [Heine] es vermocht, das eigene Ungenügen, die Sprachlosigkeit seiner Sprache umzuschaffen zum Ausdruck des Bruchs.«

78 Scholem, Über Klage und Klagelied, 130.

79 Ebd., 131.

80 Ebd., 131 f. (Hervorhebung im Original).

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

zählung alles zu existieren scheint, obwohl es nicht existieren kann.[81] Auch Rancière beschäftigt die Möglichkeit der Äußerung von etwas Maßlosem. Für ihn ist die Form, welche das Chaos des Maßlosen zu bändigen vermag, die dialektische Montage.[82] Er schreibt: »Il s'agit d'organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d'un conflit.«[83] Der dialektische Schock könnte das Einzige sein, das für die Darstellung ansonsten allzu vertrauten Unrechts und Leids angemessen ist, zum Beispiel in der befremdlichen Kombination von literarischer Arabeske und fiktivem Blutvergießen.

Offenbarung

Die Klage setzt etwas Beklagenswertes voraus. Sie äußert nicht nur Leid, sondern auch Widerspruch der Opfer:

> »Daß sich das, was nicht sein darf, das das Erträgliche übersteigende Leid, nicht als mythisches Verhängnis darstellt und auch nicht zum (ebenfalls mythischen) Opfer stilisiert wird, sondern in die Klage münden kann, dies ist dem geschuldet, daß es Offenbarung gibt. Die Nichtakzeptanz der Unerlöstheit, die in der Klage zum Ausdruck kommt, verweist auf den Raum, der den Erlösungsanspruch legitim macht. Die tiefe Berechtigung, die die Klage hat, wird letztlich durch die Offenbarung garantiert.«[84]

In der Bibel wiederholt sich immer wieder der Zyklus von Leid, Klage, Verheißung und Erfüllung, mustergültig etwa bei der Geschichte um den Auszug aus Ägypten. Die Propheten des babylonischen Exils übernehmen die Aufgabe der Verheißung besserer Zeiten. »Nur Einer kann auf die Klage antworten: Gott selber, der sie durch die Offenbarung aus der Revolution der

81 Siehe auch Daniel Weidner, »Movement of Language« and Transcience. Lament, Mourning, and the Tradition of Elegy in Early Scholem, in: Ilit Ferber/Paula Schwebel (Hgg.), Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, and Literary Perspectives, Berlin/Boston, Mass., 2014, 237–254, hier 250: »[T]his is the question of the 'poetic voice,' which, especially in the elegiac genre, is always concerned with tension between the necessity to speak and its impossibility, always implies a fundamentally endangered voice.«

82 Siehe Rancière, Le destin des images, 58: »le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos«.

83 Ebd., 67: »Es geht darum, einen Schock zu erzeugen, das Befremdliche des Vertrauten zu inszenieren, um einen anderen Maßstab in Erscheinung treten zu lassen, der sich nur in einem gewaltsamen Konflikt enthüllt.«

84 Auerochs, Die Klage (Abschnitt III).

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Trauer hervorrief«,[85] schreibt Scholem. Es gibt doch eine Antwort auf die Klage. Der Wunderrabbiner von Barcelona liest in einer offenbarten Schrift, während in der Stadt der christliche Mob wütet:

»›Und der allgütige Vater‹, lobpreiste singend Eleasar, ›pflückte einen Stern von seinem Kleide, und hob das Kind unter den Völkern zu sich empor und setzte das Licht in seine braune Stirn. Mit dieser kleinen Entlichtung am göttlichen Leibe des Wächters der Welt, entfaltete der Herr die erleuchteten Juden zum Volk der Propheten, ihm zu dienen in jedem Lande, in jedem Volke, auf allen Wegen. Amen. Den großen Geschwistervölkern aber ersetzte er den erhabenen Strahl, da er ihnen Heimat bereitete […].‹«[86]

Eleasar weiß, dass das auserwählte Lieblingsvolk Gottes seinen besonderen prophetischen Status mit der Heimatlosigkeit bezahlen muss.[87] Das Wissen um die eigene Erwählung ist der einzige Trost, wenn die Möglichkeit der Flucht, die für Eleasar offenbar einen Verstoß gegen die Berufung bedeutet, wegfällt. »Atlas der Schöpfung« heißt das Buch, aus dem der Wunderrabbiner hier rezitiert. Das erinnert an das kabbalistische *Sefer Jeẓira* (Buch der Schöpfung), in dem sich eine ähnliche Metaphorik findet: »[D]ann offenbarte sich ihm der Herr des Alls, gebenedeit sei sein Name, er setzte ihn auf seinen Schoss und küsste ihn auf das Haupt, und nannte ihn *Abraham* seinen Freund; er schloss ein Bündnis mit ihm und seinen Kindern«.[88] Gott setzt sich in beiden Texten seine Auserwählten liebevoll wie ein Vater auf den Schoß.

Die Novelle ist in einer Epoche angesiedelt, in der die Kabbala in Spanien tatsächlich eine Blüte erlebte. Auch in der Entstehungszeit der Novelle gibt es in Deutschland einen gewissen Aufschwung kabbalistischen Gedankenguts. Populäre Bücher erscheinen zu diesem Thema und Lasker-Schüler verkehrt in Kreisen, in denen sie rezipiert werden.[89] In seinem Buch über den Sohar erklärt Ernst Müller, dass in der Kabbala Erwählung und Exil zusammenhängen: »Denn auch der Fluch der zeitweiligen Heimlosigkeit Israels gründet zuletzt in dem Segen der Erwählung und seiner Sonderstellung unter

85 Scholem, Über Klage und Klagelied, 130. Siehe auch ebd., 128: »Vielmehr ist das Gegenteil der Klage nur die Offenbarung selber, und darum kann sie auch auf keine andere Weise überwunden, transformiert werden als durch Hinführung auf die Offenbarung.«

86 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 16.

87 Diaspora oder *Galut* als angestammten Ort der Jüdinnen und Juden zu betrachten, wo sie nicht zur Strafe, sondern mit himmlischem Auftrag ausharren müssen, ist eine Position, die v. a. mit der Haskala und dem aufgeklärten Judentum des 19. Jahrhunderts assoziiert ist. Siehe Hammer, Erwählung erinnern, 162; Jonathan Skolnik, Jewish Pasts, German Fictions. History, Memory, and Minority Culture in Germany, 1824–1955, Stanford, Calif., 2014, 137 und 141.

88 Sepher Jeṣirah. Das Buch der Schöpfung, übers. von Lazarus Goldschmidt, Frankfurt a. M. 1894, 74 (Hervorhebung im Original).

89 Zur Rezeption der Kabbala bei Lasker-Schüler allgemein siehe auch Ingold, Arabeske und Klage, Kap. 6.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

allen Völkern.«[90] Genau dieser Gedanke findet sich in Eleasars »Atlas der Schöpfung«. So illustriert *Der Wunderrabbiner von Barcelona* eindrücklich die »unauflösliche Bindung von Klage und Offenbarung aneinander«.[91] Was Eleasar liest, klingt versöhnlich und beschwichtigend. Gerade diese Worte singt der Wunderrabbiner seinem Herrn *lobpreisend* entgegen, während »seine Menschen« vernichtet werden. Nach der Lektüre, in der Jüdinnen und Juden als Kinder Gottes bezeichnet werden, ist »Kinderhände und Füßlein« nicht allein in Bezug auf junge Menschen, sondern eben auch auf das »Kind unter den Völkern« insgesamt zu verstehen.

Die Simultaneität von lobpreisender Andacht und Vernichtung ergibt wiederum ein dialektisches Bild. Dafür sorgt Lasker-Schüler auch mit dem Schriftbild. Ohne Absatz schwenkt sie von den Gräuelszenen zur Residenz des Kabbalisten: »[…] zartestes Menschenlaub, auf den Gassen umher, in die man die Armen wie Vieh getrieben hatte. Aber die Abendwinde, die süßen Lügnerinnen, die um des großen Wunderrabbiners Palast sangen, brachten träumerisch falsche Märchen.«[92] Beides steht innerhalb eines längeren zusammenhängenden Abschnitts ohne Absatz zwischen zwei der Schofarvignetten. Den abschließenden und den ihm folgenden Schofarton platziert Lasker-Schüler dicht hintereinander. Dazwischen stehen nur zwei Sätze (Abb. 3). Eleasar »erwacht« aus den mystischen Spekulationen und blickt von seinem »Hügel«[93] über die Stadt: »Nun die Augen Eleasars, auf Barcelona gerichtet – vom Blitz des Schrecks – spalteten sich … weinten.«[94] Eleasar wird die Diskrepanz und Kollision dieses Moments bewusst: »Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes.«[95] Der Wunderrabbiner sieht das »zarteste[…] Menschenlaub« und die Gleichzeitigkeit von Andacht und Pogrom. Der »Blitz des Schrecks« ist der Schock des dialektischen Bilds, weil die Paradoxie und Unentrinnbarkeit der Situation verdichtet hervortritt: Erwählung bringt Verfolgung mit sich, Hilfsbereitschaft Misstrauen, Friedfertigkeit Wehrlosigkeit und so fort. Der Anblick des von Leichenteilen übersäten Barcelona zerstört die Hoffnung, die in der Meditation über der Offenbarung lag, und die Ereignisse münden in ein wahrhaft endzeitliches Szenario.

90 Müller, Der Sohar und seine Lehre, 46.
91 Auerochs, Die Klage (Abschnitt III).
92 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 15.
93 Ebd., 13.
94 Ebd., 16.
95 Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. 1, 591 f.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

Vergeltung

Schon das Eröffnungsgedicht *Gott hör …* ist ein dialektischer Text über die Unmöglichkeit eines bestehenden Seins, es drückt das »Sterbenwollen und Nichtsterbenkönnen« aus. Da der Titel des Gedichts »in der Originalausgabe separat auf der Seite davor gedruckt ist, […] wird er zum Motto für das ganze Buch«.[96] Die Richtung der Mitteilung ist darin umgekehrt, vom traditionellen Gebet *Schem'a Jisra'el* (Höre, Israel!) zum *Gott hör …*[97] Ebenso hat die Klage laut Scholem zwei Richtungen:

»Überhaupt ist im Alten Testament letzten Endes *stets Gott* der, der zur Klage aufruft: er fordert als Richter von den Menschen die Unterschrift unter sein Gottesurteil, als welche die Klage eben ist. Gottes Aufruf zur Klage hat aber noch eine zweite Bedeutung: Denn Gott ist nicht nur der höchste Richter, sondern zugleich auch (was das Judentum niemals unmittelbar ausspricht, was aber in der talmudischen Haggada sehr deutlich wird) der tiefste Angeklagte […].«[98]

Traditionell ist es der Klang des Schofar, der den richtenden Gott anklagt und an seine Barmherzigkeit erinnert:

»Wenn aber der andere Schofar sich erweckt und die Menschenkinder von ihren Sünden umkehren, dann mögen sie die Stimme des Schofars von unten tönen lassen; wenn diese aufsteigt, erweckt sich der andere obere Schofar, erweckt sich das Erbarmen und schwindet das Gericht.«[99]

Der Schofar ruft die Menschen zur Reue und Gott zur Gnade. In dem Jahr, in dem die Novelle hauptsächlich spielt, morden die Christinnen und Christen brutaler und gründlicher, weil Pablo und Amram zusammen fliehen.

In der Not ruft Eleasar *Ha-Schem* (also Gott). Diese Passage folgt direkt auf den Schofarton unter den beiden Sätzen, die Eleasars »Rückkehr« nach Barcelona schildern:

96 Körner, »Hebräische« Avantgarde, 269. Siehe Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona (Originalausgabe), 7.

97 Siehe Körner, »Hebräische« Avantgarde, 275. Körner und die *Kritische Ausgabe* zählen Bibelstellen auf, in denen Gott zum Zuhören aufgefordert wird (ebd., Anm. 190; Lasker-Schüler, Werke und Briefe, hier Bd. 4.2: Prosa. 1921–1945. Nachgelassene Schriften. Anmerkungen, bearb. von Itta Shedletzky und Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M. 2001, 25).

98 Gershom Scholem, Ezechiel Kap. 19: Klagelied um die letzten Fürsten Israels (1918/1919), in: ders., Tagebücher, Halbband 2, 548 f., hier 549 (Hervorhebung im Original).

99 Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala. Nach dem Urtext, übers. von Ernst Müller, Wien 1932, 267. Siehe auch ebd., 267 f.: »So beugen sich alle Gerichte, wenn die Liebe sich erweckt. Darauf wolle man Herz und Willen richten bei diesen Tönen und in Buße umkehren zu seinem Herrn.«

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

»In übergroßer Sehnsucht zum dritten Male in seinem Leben rief der Prophet den ehrerbietigen Namen seines Herrn. Und es erwachten die Toten der Toten vom erlösenden Laut des Namen Jehovahs. Es waren die Christen und durch sie alle Christenvölker der Christenheit. Doch er mißtraute den bereuenden Brüdervölkern und ihrer Auferweckung!«[100]

Der *Ba'al-Schem*, »das heißt ein Meister der praktischen Kabbala, der Magie«[101], ist empört über die diesjährige Wirkung seiner Zauberkunst und klagt Gott direkt an: »Hinschlachten läßt du deinen Lieblingssohn immer wieder immer, daß deines heiligen Namens Posaune die Völker der Christen erwecke, und belohnst ihre scheußlichen Taten mit Erleuchtung.«[102] Im Zitat oben zeigt sich, dass auch der Schofarton als Weckruf gilt. Seit Luthers Bibelübersetzung werden im deutschen Sprachgebrauch »Posaune« und »Schofar« bisweilen verwechselt.[103] Die Vignetten sind integrale audiovisuelle Bestandteile der Lektüre, im Vortrag sollte vielleicht sogar an ihrer Stelle »Tekia! Schewarim … *Triller* Terua!«[104] gerufen werden, wie es hier eine Dramenfigur Lasker-Schülers tut und wie das in Lasker-Schülers Handexemplar des *Wunderrabbiners* liegende Zettelchen nahelegt. Beim Lesen kann ein Schofarton mitgedacht werden. Die Aussprache des göttlichen Namens und der Schofarton scheinen in der Novelle eine ähnliche Wirkung zu haben. Unmittelbar nachdem die Vignette zum letzten Mal im Buch vorkommt, folgt die Schilderung der Anrufung Gottes. Was dann geschieht, ist schwer zu paraphrasieren. Es klingt nach höchst fantastischen und mythischen Vorgängen von apokalyptischen Ausmaßen.

Ein Blick auf das Wortfeld um »Erwachen« hilft beim Verständnis. »Wach« oder »erleuchtet« sein, steht in der Novelle nicht synonym für »am Leben sein«, sondern für »gerecht sein«. Gerecht ist, wer zwischen Gut und Böse unterscheidet und sich für das Gute entscheidet. Normalerweise betrifft das Erwachen die Jüdinnen und Juden, wenn *Ha-Schem* durch den *Ba'al-Schem* angerufen wird:

100 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 16.

101 Gershom Scholem, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt a. M. 1980, 383. Siehe Lasker-Schüler, Werke und Briefe, Bd. 4.2, 163: »Die hebräische Wendung ›Baal Schem‹ bedeutet ›Herr (Besitzer) des (göttlichen) Namens‹ und bezeichnet Personen, die den Ruf haben, mit Hilfe der Beschwörung des Gottesnamens Wundertaten zu vollbringen.«

102 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona (1921), 17.

103 Z. B. als die »kinder Jsrael« (siehe Jos 6,1, in: Biblia. Das ist, die gantze heilige Schrifft. Deutsch, übers. von Martin Luther, Wittenberg 1545) Jerichos Stadtmauern zu Fall bringen, übersetzt Luther »Posaunen« (ebd., 6,4), während im ursprünglichen Text שופרות (Schofarot) steht. Eine korrektere Übersetzung ins Deutsche wäre etwa »Widderhorn«.

104 Else Lasker-Schüler, Arthur Aronymus und seine Väter (aus meines geliebten Vaters Kinderjahren) (1932), in: dies., Werke und Briefe, hier Bd. 2: Dramen, bearb. von Georg-Michael Schulz, Frankfurt a. M. 1997, 73–181, hier 84 (Hervorhebung im Original).

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

»Immer wenn Eleasar der Wunderrabbiner den ehrfürchtigen Namen Jehovah rief, vernahmen ihn andächtig die Juden bis in den Weizenkorn ihres Pulses und es erwachten alle ihre guten Taten und sie bereuten ihre schlechten Handlungen. Die Spanier aber verschlossen ihr Ohr dem erlösenden Laut, der die Schläfen der Juden ritzte, sie zu tränken mit göttlicher Lymphe und manchem erschütterten zum Preis einen Blutstropfen entzog.«[105]

In dem gesamten Büchlein zeigt sich, dass die Figuren im gerechten Zustand die »wachen« sind, die in den Pogromen verabscheuungswürdige Übel erkennen, derer auch Gott angeklagt werden darf. In diesem Lichte erklären sich viele rätselhafte Stellen. Diese Bedeutung von Wachheit innerhalb der Novelle vorausgesetzt, zeugt der Vers im Eröffnungsgedicht: »Und wurde doch für deinen ewigen Hauch zu wach«, schon davon, dass das lyrische Ich sich angesichts des allgegenwärtigen Leids von Gott entfernt. Die Christinnen und Christen dagegen, die den Wunderrabbiner wegen des entflohenen Liebespaars zur Rede stellen wollen, sind keine Gerechten: »Eleasar weigerte sich, das Oberhaupt mit dem Massengefolge zu empfangen, denn was half es, zu *Schlafenden* zu reden!«[106] Ausgerechnet innerhalb der minutiösesten Schilderung der Brutalität, im oben zitierten Ausschnitt über das Aufjauchzen und das »Menschenlaub«, spricht die Erzählerin von den Betroffenen als »Juden, die an den Namen Jehovahs immer von neuem erwacht waren«. Das sind Gerechte, die keine Strafe verdient haben. Die Welt sieht so düster aus, weil die göttlichen »Gebote entschlafen waren in den meisten Herzen der Geschöpfe, auch im Blute Judas«.[107] In dem Moment, als ihn der »Blitz des Schrecks« trifft, benutzt Eleasar ebenso das Verb erwecken: »Herr, fürwahr, der Kahn auf den Wellen des Meeres erweckte deines Namens Ehrfurcht.«[108]

Wenn der *Ba'al-Schem* den »heiligen Namen« ruft, geschieht das Unerwartete: Die Christinnen und Christen *erwachen*. Metaphorik und »tatsächliche« Handlung sind nicht zu unterscheiden. Stehen wirklich Tote auf oder überkommt die »Christen und durch sie alle Christenvölker der Christenheit« schlicht Reue oder geschieht beides? Schon zuvor war die Rede von den »erleuchteten Juden«, die von Gott zum Ausgleich der Heimatlosigkeit einen »erhabenen Strahl« erhalten. Lasker-Schüler verwendet in *Der Wunderrabbiner von Barcelona* »Auferweckung« und »Erleuchtung« synonym und abwechselnd. Im Gegensatz zu »Auferweckung« ist »Erleuchtung« kein Synonym für »Auferstehung«. Das weist eher darauf hin, dass die Sprache weiterhin metaphorisch ist und »Erleuchtung« wie »Auferweckung« den Wechsel in den Zustand der Gerechtigkeit bezeichnen. Das heißt, hier wird

105 Lasker-Schüler, Der Wunderrabbiner von Barcelona, 11.
106 Ebd., 14 (Hervorhebung im Original gesperrt).
107 Ebd., 16.
108 Ebd.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

wohl erzählt, dass die »bereuenden« Christinnen und Christen ihre eigene Grausamkeit erkennen.

Dass Gott im Moment der äußersten Not die Christinnen und Christen *erleuchtet*, ihnen das Privileg der Jüdinnen und Juden verleiht, nimmt der Wunderrabbiner nicht hin. Er ringt fast wie Jakob »die ganze Nacht in Rätseln mit Gott«,[109] er klagt Gott an, weil er den verstorbenen Peinigerinnen und Peinigern die Möglichkeit der erlösenden Erleuchtung, also die Einsicht in die eigene Schuld, eröffnet. Schließlich zerbricht der Wunderrabbiner – wie Simson – die Säulen seiner luxuriösen Residenz:

»Ein ungeheurer Steinbruch aber, Er, der große Wunderrabbiner, ein Volk stürzte sich vom heiligen Hügel, den das goldene zerbröckelte Mosaik der Kuppel verklärte, auf die Christen Barcelonas, die den letzten gequälten Juden reuevoll zur Ruhe legten, und erlosch ihre Erleuchtung, zermalmte ihre Körper.«[110]

Die Erzählerin nennt vor dem physischen Tod der »Christen Barcelonas« das Erlöschen »ihre[r] Erleuchtung«. Es ist wohl das schwerwiegendere Ereignis. Zu Jakob und Simson als Präfigurationen des Wunderrabbiners gesellt sich Jona, der nicht akzeptieren will, dass Gott die bußfertige Bevölkerung Ninives verschont. Allerdings verleiht Gott dem ungehorsamen Diener wie Simson zuletzt übermenschliche Kräfte, um seine Feinde zu vernichten.

In Lasker-Schülers Wunderrabbiner verdichten sich monumentale Prophetengestalten.[111] In einer ihrer Beschreibungen gleicht er mehr einer Skulptur als einem lebenden Menschen: »Sein ehrerbietiger Kopf rätselhaft wie durch die Lupe vergrößert und verwirklicht, neigte sich umrahmt im Bogenfenster des Palastes freundlich jedem Vorüberschreitenden zu, ob Jude oder Christ.«[112] Die christliche Bevölkerung Barcelonas mutmaßt: »Gabriel sei er, der große Erzengel, nie gestorben; seines Bartes unzerrinnbarer Schnee

109 Ebd., 17.

110 Ebd.

111 In *Das Hebräerland* beschreibt Lasker-Schüler einen weiteren Wunderrabbiner, der Ähnlichkeiten mit Eleasar aufweist: »Etliche Judenpriester fasten ihr Leben lang. Wie der gewaltige Raw, der vertriebene Wunderrabbiner von Galizien, der kühle und kühne Fastende, der ›zweite Moses‹! Von seinen galizischen Juden so genannt. Er war ein Fels in Israel, umbraust von hebräischen Gewässern. Im vorigen Jahre 1934 nahm ihn Gott zu sich. ›Der Verlust meines goldenen Palastes, den mir die Juden Galiziens gebaut‹ – habe ihn nicht geschmerzt, aber die zum Opfer gefallenen unersetzlichen Reliquien –, ›nach ihnen sehnt sich mein Herz.‹ Selbst die ihm gebliebenen unbeschädigten heiligen Kleider seines leiblichen Ururgroßvaters des Balchems, gestand der Rabbuni mir, vermögen ihn nicht zu trösten über die im Bluttaumel des Pogroms getöteten seligen Güter. // Der betende Gottesmann am Pfingstnachmittag an der Klagemauer erinnerte mich an den reinen Herzens dahingeschiedenen Großpriester von Galizien. Wie dieser einst gerungen mit dem Engel des Herrn, riß jener Gottesmann, ein Prometheus, verzweifelt an die steinernen Flügel des Geschicks.« Dies., Das Hebräerland, 32.

112 Dies., Der Wunderrabbiner von Barcelona, 10.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

umhülle die Bundeslade.«[113] Auch hier gleicht er einer Skulptur, zumal die Bundeslade zwar nicht von Gabriel, aber doch von engelartigen Skulpturen geschmückt wird. Das Gebäude und der Wunderrabbiner erscheinen nicht erst im obigen Zitat wie miteinander verwachsen: »Auch hatten ihre [Amrams] Augen groß geschaut in die Höhle der Kuppel, die aus Libanonholz und purem Gold Arion [der Baumeister] wölbte über das Dach des herrlichen Hauses von den reichen Juden gespendet, ihren Wunderrabbiner zu schirmen vor Ungemach.«[114] Er ist uralt und begleitet die jüdische Gemeinde seit jeher: »Von ihren Vätern vererbt, trugen die alten Juden den Tag in ihrer Herzen Kalender verzeichnet, an dem ihr höchster Rabbiner ihnen geboren ward.«[115]

Eigentlich ist der Wunderrabbiner selbst ein Unwissender, da er das Leid nicht kennt, dem seine Gemeinde alljährlich ausgesetzt ist. Vielleicht verlöre er seine magischen Kräfte, zöge er sich nicht regelmäßig in die »frommen Betrachtungen« zurück, und vielleicht kann er deshalb den Bitten zu bleiben nicht nachkommen. Er ist der Welt entrückt. Der »Blitz des Schrecks« erst weckt ihn auf und lässt ihn das Unrecht erkennen. Dennoch bedeutet er für die gerechten Jüdinnen und Juden einen Zufluchtsort: »Bedrängt, die Städte zu verlassen, in denen sie von Urbeginn bestimmt waren, Gott zu säen, flüchteten sich die noch wach gebliebenen Judengedanken in des Hohen Priesters Schoß.«[116] Er ist eine abstrakte, altehrwürdige Größe, »ein Volk«, ein »Steinbruch« und das Zentrum der jüdischen Gemeinde. All das legt nahe, dass der Wunderrabbiner eine Personifikation sein könnte, vielleicht der Offenbarung, vielleicht der Tradition oder der Gerechtigkeit. Eleasar ist eine ambivalente Figur.[117] Seine Anwesenheit scheint Schutz zu bieten und trotzdem zieht er sich alljährlich in seine Studien zurück. Im Grunde ist seine Existenz genauso dialektisch wie die seiner Schützlinge. Er verkörpert oder lebt etwas, was unmöglich ist. Er hat ein Haus in Barcelona, mit dem er sogar verwachsen scheint. Er gehört dorthin und war schon immer da, trotzdem ist er nicht willkommen.

Mithilfe zeitgenössischer und späterer Paratexte inszeniert Lasker-Schüler den *Wunderrabbiner* selbst als Offenbarung. So heißt es etwa in einem ihrer Briefe an Karl Kraus: »Nun schrieb ich den Wunderrabbiner, der wie eine Offenbarung über mich kam […].«[118] In einem späteren Selbstkommentar, der freilich keineswegs faktual verstanden werden darf, stellt Lasker-Schüler Architektur als ursprüngliche Inspiration der Novelle dar:

113 Ebd.
114 Ebd., 11.
115 Ebd., 10.
116 Ebd., 16.
117 Siehe Shedletzky, Bacherach and Barcelona, 121 f.
118 Else Lasker-Schüler an Karl Kraus, 8. Juli 1921, in: dies., Werke und Briefe, hier Bd. 7: Briefe 1914–1924, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M. 2004, Nr. 423.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

»Das dritte erleuchtete Fenster aber war ein großes Bogenfenster gewesen im Treppenhaus, vom Treppenhaus unserer Flur aus gesehen, über unsere Gasse hinweg in einem fremden Birnengarten. Mit Allerleifurcht blickte ich durch den mysteriösen Bogen, dahinter ein altes Mütterchen die Wäsche der Familie des Hauses wusch. Aber ich verwandelte die greise Wäscherin in einen Wunderrabbiner, von dem ich erst vor einigen Jahren ein Büchlein schrieb, in dem die Juden einen sicheren Palast Ihm bauten, dessen Kuppel Ihn schütze vor Ungemach. Vierteljahrhundert gährte diese Dichtung in meinem Herzen, wurde ein Weinberg, alter, spanischer Wein, sternenjährige Judenrebe.«[119]

Diese nachträgliche Lektürelenkung betont, dass ein Bild oder Anblick die entscheidende Inspiration gewesen sei. Dabei ist nicht der vermeintliche autobiografische Gehalt interessant, sondern aufschlussreich sind vielmehr die poetologischen Implikationen. Die »greise Wäscherin« wird zur mystischen Gestalt, eine banale Alltagssituation zum Mysterium, darin liegt wieder eine Strategie der Aufwertung.

Am Ende greift Lasker-Schüler das Motiv des Weins wieder auf, das den Rahmen für die schauderhaften Ereignisse in der Novelle bildet:

Die Engel deckten wolkenweiß zum Himmelsmahle,
Des hohen Heimgekehrten Herz nahm Gott aus seiner Schale,
Zu prüfen das geweihte widerspenstige Erz,
O Eleasars Herz rieb sich an Herz,
Entbrannte seinen Stein!
Jerusalem, in seinen Krug gieß deinen Wein
Und laß ihn gären aufbewahrt im Tale.[120]

Das Schlussgedicht berichtet von der Heimkunft Eleasars. Das Herz des Wunderrabbiners scheint sich – anders als das des lyrischen Ichs vom Anfang – entflammen zu lassen, ohne dass es »grau und kalt« um ihn ist. Das *widerspenstige* Erzherz ist ein letzter Ort der Hoffnung, an dem der Wein doch noch zur Gärung kommt, bevor er in der »Beere schal« wird.[121] Es ist das Herz von einem, der Gott selbst *an*klagt und sein Volk rächt.

Die Metaphorik, mit der Lasker-Schüler von der Erwählung des jüdischen Volks erzählt, erinnert an die dienende Position der Arabeske. Gott bestimmt das »Volk der Propheten, ihm zu dienen in jedem Lande, in jedem Volke, auf allen Wegen«. Metaphorisch heißt das, es ist »überall verstreut, eingepflanzt, der Teige Zutat, sie zu süßen«. Ebenso ist die Arabeske als dienende Form für Schmuck und Rahmen zuständig, das Unterschätzte und Verachtete. Existiert sie um ihrer selbst willen, ist das ein emanzipatorischer Akt, der eine Bejahung reiner Poesie darstellt und zugleich eine Wertschätzung

119 Dies., Das erleuchtete Fenster (1926), in: dies., Werke und Briefe, Bd. 4.1, 115–119, hier 118.
120 Dies., Der Wunderrabbiner von Barcelona, 17.
121 Siehe hierzu Körner, »Hebräische« Avantgarde, 289 f.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0

des Geringen oder Dienenden. Aus den Inhalten von Eleasars »Atlas der Schöpfung« wird deutlich, dass die Jüdinnen und Juden die gesamte restliche Schöpfung zu adeln oder aufzuwerten vermögen. So wie niemand den Wert der schmückenden Arabeske anerkennt, verkennt die christliche Bevölkerung Barcelonas die heilbringende Kraft in der Präsenz ihrer jüdischen Mitmenschen. Die sephardische Bevölkerung Barcelonas kann laut ihrem Oberhaupt nicht nach Palästina fliehen, sie kann aber auch nicht friedlich vor Ort leben. Ihre Existenz ist von einer unauflösbaren Dialektik geprägt. In der Novelle tauchen dementsprechend immer wieder dialektische Sprachbilder auf: von den Metaphern im Eingangsgedicht über die irritierend poetisch gerahmten Darstellungen von Blutvergießen bis zum Schluss, als der Wunderrabbiner auf den Steinarabesken blutet und stirbt. Alfred Bodenheimer und Andreas B. Kilcher nennen die Novelle »[e]ine der schärfsten Anklagen gegen den christlichen Antisemitismus in der deutsch-jüdischen Literatur überhaupt«.[122] Das kleine Büchlein von 38 Seiten enthält eine unversöhnliche Rachefantasie und eine monumentale Klage. Angesichts des katastrophalen Ausgangs liegt Trost allein darin, dass dieser Konstellation drastischer Klagen und Anklagen mit poetischen Elementen über die Entstehungszeit hinaus die Kraft des Schocks erhalten bleibt.

122 Bodenheimer/Kilcher, Lasker-Schüler, Else, 329. Siehe auch Hallensleben, Else Lasker-Schüler, 222 f.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
https://doi.org/10.13109/9783666302039 | CC BY-NC-ND 4.0