



Ursula Renner. Foto: Max Greve

Gewalt ist ein zentrales Thema unserer Gegenwart, nicht erst seit dem 11. September. In einem beinahe undurchdringlichen Dschungel von Argumenten – als Konflikt von Religionen, Kulturen, Systemen, von Recht und Macht, als ontologische oder biologische Bürde – wird es in der öffentlichen Diskussion verhandelt und gedeutet. Nicht zufällig kommt in einer solchen Zeit der Gedanke auf, in den Erzählungen der Vergangenheit nach Mustern für die Entstehung von Gewalt zu suchen. So als müsse im Archiv des kulturellen Gedächtnisses eine Antwort zu finden sein, unter welchen Bedingungen Menschen sich legitimiert fühlen, anderen Gewalt anzutun. Was ein literarischer Text zu diesem Thema beitragen kann, soll am Beispiel von Franz Grillparzers „Die Jüdin von Toledo“ gezeigt werden.

Wie entsteht ein Sündenbock?

Grillparzers „Jüdin von Toledo“ als Opfergeschichte

Von Ursula Renner

In den Geisteswissenschaften hat neben Walter Burkert mit seinem Buch über den *homo necans* (1972) der in den USA lehrende Franzose René Girard einige der interessantesten Hypothesen zur Frage nach dem Entstehen und Funktionieren von Gewalt aufgestellt. Sie erweisen sich gerade für einen kulturanalytischen Blick auf literarische Texte als höchst fruchtbar. Girard ist, wie Burkert, schon seit über dreißig Jahren den Mechanismen von Gewalt auf der Spur, maßgeblich in seinem Buch „La violence et le sacré“ von 1972 (dt. „Das Heilige und die Gewalt“ 1987). Und bis heute sind für Girard weder die modernen philosophisch-politischen Theorien der Gewalt (mit dem Tenor: der Mensch ist im Wesentlichen gut, erst seine Unterdrückung lässt ihn gewalttätig werden) noch die psychologisch-biologischen Theorien eines mit Todestrieb oder womöglich Aggressivitätsgenen ausgestatteten

Menschen überzeugend. Er selbst geht von der zunächst scheinbar einfachen Annahme aus, dass Gewalt ein soziales Phänomen ist, das in der Interaktion von Menschen entsteht.

Wie das genauer begründet wird und was ein literarischer Text zu diesem Befund beitragen bzw. was dieser Befund für das Verständnis von literarischen Texten leisten kann, möchte ich am Beispiel von Franz Grillparzers „Die Jüdin von Toledo“ zeigen. In einem außergewöhnlich langen Zeitraum zwischen 1816 und 1851 entstanden und erst nach Grillparzers Tod 1872 uraufgeführt kann man das Stück wahrlich als ein ‚Jahrhundertdrama der Gewalt‘ bezeichnen.

Zwei Tagebuchaufzeichnungen Grillparzers aus den Jahren 1816 und 1824 umreißen die Geschichte, um die es geht:

1. Notiz: „Alphons VIII König von Kastilien verliebt sich in eine Jüdin. Seine Großen, die ein ihm

zugestoßenes Kriegsglück dieser verdammlichen Liebe zuschreiben, lassen das Mädchen ermorden. Alphons ward darüber wahnsinnig. I.J. 1194 [richtig: 1195].“¹

2. Notiz: „Die Jüdin von Toledo. Trauerspiel. Die Geschichte Alonso des Guten von Kastilien und jener Rahel, die ihn nicht ohne Verdacht der Zauberei, so lange umstrickt, und die zuletzt von den Großen des Reichs im Einverständnis mit der Königin, ermordet wurde. Alonso, jünger aufgefaßt, als er, nach der Geschichte, zur Zeit jenes Liebesverhältnisses eigentlich war, ein, im guten Sinne des Wortes wohl erzogener Prinz; ohne die Liebe eigentlich je zu kennen, schon früh mit einer Prinzessin vermählt, in der er für alles Befriedigung findet, was der Umkreis seiner Wünsche bisher erreichte. Ein Herz und Eine Seele mit ihr, beide gutartig, edel, vornehm, wohlgezogen, wie Bruder und Schwester. [...] da erscheint

jene Jüdin, und ein Etwas wird in ihm rege, von dessen Daseyn er bis jetzt noch keine Ahnung gehabt: *die Wollust*. In seinem Garten spazieren gehend, an der Seite seiner Gattin, von Großen und Volk umgeben, Worte der Güte und Weisheit auspendend, fällt, von Gartenknechten verfolgt, die das Volk der Ungläubigen abzuhalten Befehl haben, fällt die schöne Jüdin zu des Königs Füßen; ihre Arme umfassen seine Füße, ihr üppiger Busen wogt an seine Kniee gepresst und – der Schlag ist geschwehnt. Das Bild dieser schwelenden Formen, dieser wogenden Kugeln (unter diesem Bilde sind sie seinen Sinnen gegenwärtig) verläßt ihn nicht mehr. [...]“²

An drei zentralen Stellen in Grillparzers Drama – und bezeichnenderweise von ihrer Halbschwester, der engelgleichen Esther – wird die Jüdin als Opfer bezeichnet. Zwei Belege finden sich in der Schlusszene (s. Kasten).

Der Opferbegriff im Text ist ein Deutungssignal, der Fragen nach sich zieht: Was begründet die Tötung? Warum wird dieser Mord als „Opfer“ bezeichnet? Und warum erscheint dieses Opfer so fragwürdig, dass sich seit der Uraufführung in Prag, 1872, immer wieder die Kritik an diesem ‚Opfer‘ am Ende des Stückes entzündet hat?

Ich versuche eine Antwort, indem ich die Ordnungsverletzungen im Text beschreibe, die den „Sündenbock-“ und Opfermechanismus in Gang setzen. Höhepunkt dieser Überschreitung ist die Un-Ordnung des Lustschlosses „Retiro“, wohin sich der König mit der Geliebten zurückzieht. Hier wird die Jüdin getötet und der Mord als Opfer deklariert. Wie der Opfer-Mythos von der Hofgesellschaft funktionalisiert und am Ende durch ein anderes Paradigma ersetzt wird, scheint mir ein bemerkenswerter Kommentar des österreichischen Dichters Grillparzer zum Thema der Gewalt zu sein.

Vorstellen will ich aber zunächst das Opfer-Modell René Girards.

ESTHER *zu ihrem Vater gewandt:*

Siehst du, sie sind schon heiter und vergnügt

Und stiften Ehen für die Zukunft schon.

Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest

Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen

Und reichen sich die annoch blut'ge Hand.

In die Mitte des Theaters tretend:

Ich aber sage dir, du stolzer König:

Geh hin, geh hin in prunkendem Vergessen –

Du hältst dich frei von meiner Schwester Macht,

Weil abgestumpft der Stachel ihres Eindrucks

Und du von dir warfst, was dich einst gelockt.

Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen

Erschüttert von der Feinde Übermacht

Und nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos

Gewachsen der Gefahr und ihrem Drohn,

Wenn du emporschaust dann zum tauben Himmel,

Dann wird **das Bild des Opfers** das dir fiel

Nicht in der üpp'gen Schönheit die dich lockte,

Entstellt, verzerrt, wie sie dir ja mißfiel

Vor deine zagend bange Seele treten,

Dann schlägst du wohl auch reuig an die Brust,

Dann denkst du an die Jüdin von Toledo.

Den Alten an der Schulter fassend:

Kommt Vater, kommt! Wir haben dort zu tun.

Auf die Seitentüre zeigend.

ISAK *wie aus dem Schlafe erwachend:*

Doch such' ich erst mein Gold.

ESTHER Denkt ihr noch des?

Im Angesicht des Jammers und der Not.

Dann nehm' ich rück den Fluch den ich gesprochen,

Dann seid Ihr schuldig auch, und ich – und sie.

Wir stehn gleich Jenen in der Sünder Reihe.

Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe.

Die Arme gegen die Seitentüre ausgestreckt.

Der Vorhang fällt.

(1) Franz Grillparzer „Die Jüdin von Toledo“ (Schlusszene, Hervorh. U.R.).

Girards Opfertheorie

Wenn man versucht, auf der Grundlage von Girards Buch über „Das Heilige und die Gewalt“ Grillparzers „Jüdin von Toledo“ zu verstehen, so kann es nun nicht darum gehen, mit Hilfe von Girards kulturanalytischen Hypothesen wiederum einem Text ‚Gewalt anzutun‘. Mir geht es vielmehr um die Gewalt, die einer Frau und Jüdin in einem Theaterstück angetan wird, und um die Deutung, die dieser Akt im Stück selbst erfährt, den Diskurs der Gewalt also.

Für Girard steht Gewalt, das Kernstück seiner theoretischen Aufmerksamkeit, in engstem Zusammenhang mit dem Vorgang des Opfern. (Opfer verstanden im doppelten Sinne als einerseits rituelle Handlung und andererseits Gewaltakt, wofür das Deutsche im Unterschied zum Französischen, mit seinem „victime“ und „sacrifice“, nur den *einen* Begriff hat). Das Beobachtungsmaterial Girards sind Opferrituale, mythologisch-religiöse und antike literarische Texte.

Nach Girard beruht jede Gewalt auf einem „mimetischen Begehren“: begehrt wird das Begehren des anderen. Am Beginn jeder sozialen Ordnung steht eine so genannte „Gründungsgewalt“. Diese ist zunächst ganz ungerichtet und anarchisch. Eine Richtung erhält sie, indem sie sich auf ein potenzielles Opfer konzentriert, das die Aggressionen aller bündelt. Das Opfer ist im Prinzip beliebig – gleichwohl werden randständige Personen bevorzugt, weil nicht zu erwarten ist, dass für sie ein Rächer eintritt. In der stellvertretenden, als ein heiliger Akt vollzogenen Opferung wird dieser Vorgang ständig wiederholt. Das Menschen- oder Tieropfer neutralisiert die unaufhaltsame Kette von Gewalt und Vergeltung. Es stiftet und stärkt den Zusammenhalt und begegnet der Anarchie durch die Etablierung einer mythischen und zugleich sozialen Ordnung.

Weil das potenzielle Opfer außerhalb der Gemeinschaft steht oder ihr ‚fremd‘ ist, eröffnet sich dadurch (ein diskursiver) Raum für zumeist ambivalente Projektionen und Zuschreibungen, mit denen das Opfer ‚markiert‘ wird.

Grillparzers Drama führt eindrücklich vor, wie die Juden als potenzielle Opfer zugerichtet werden, wenn der König im 2. Akt sagt: „Ich selber lieb' es nicht dies Volk, doch weiß ich / Was sie verunziert, es ist unser Werk; / Wir lähmen sie und grollen wenn sie hinken. / Zudem ist etwas Großes, Garceran, / In diesem Stamm von unstedt flücht'gen Hirten: / Wir Andern sind von heut, sie aber reichen / Bis an der Schöpfung Wiege, wo die Gottheit / Noch menschengleich in Paradiesen ging“. Stigmatisierung und Auratisierung erscheinen hier als Verfahren der Ausgrenzung einer Gruppe von ‚Fremden‘ – Nomaden nämlich mitten unter den Sesshaften.

Die Ausgrenzung eines potenziellen Opfers entspricht dem, was man als „Sündenbockmechanismus“ kennt und bezeichnet. Er hat nach Girard seine soziale Funktion darin, dass er Ordnung her- oder wiederherstellt, man könnte auch sagen sozial schädliche Gewalt in nützliche verwandelt.

Ordnungsbrüche und Krise

Wenn ein Opfer die geheime Funktion hat, Ordnung wiederherzustellen, was in Grillparzers Tragödie macht ein Opfer nötig? Das Stück zeigt von Beginn an Bilder der Grenzverletzung und asymmetrische Konfigurationen, die auf eine destabilisierte Ordnung deuten. So weist bereits der Schauplatz des königlichen Gartens symbolisch auf jenen mythisch-paradiesischen Ursprungsort der Übertretung und des Aus-der-Ordnung-geworfen-Werdens, den erst das Verbot schafft: „Mit ihrem Züchtigtun / Erschaffen sie [die Christen] was sie entfernen möchten“ – das heißt erst das Verbot schafft den Raum oder das Bewusstsein für das Verbotene.

Das erste Wort hat der Jude Isak, ein machtloser Patriarch, der mit seinen beiden Töchtern Esther und Rahel eine mutterlose, ‚versehrte‘ Familie bildet. Als Juden stehen sie rechtlich zwar – wir befinden uns im Spanien des 12. Jahrhunderts – in einem Dienst-Schutzverhältnis zum König, gleichwohl sind sie eine sozial diskriminierte Randgruppe. „Schon ward ein Jude hier und da mißhandelt“, weiß Alfonsos Jugendfreund Garceran über die ‚Kriegshysterie‘ der Christen zu berichten, die gerade damit beschäftigt sind, sich gegen die eindringenden Mauren zu rüsten.

Rahels exponierte Rolle verbirgt sich zunächst hinter dem Gebaren eines ebenso charmanten wie ungezogenen Kindes: das Verbot für Juden, den königlichen Garten zu betreten, wenn der Hof anwesend ist, ignoriert sie: Sie „will mal den König sehn“. Von Anfang an fällt sie ‚aus dem Rahmen‘: sie ist eine ungebändigte, Grenzen missachtende, die väterliche Autorität spielerisch unterlaufende Unruhefisterin.

Indem sie das Gartenverbot übertritt, setzt sie äußerlich die Dramenhandlung, auf der strukturellen Ebene die Dynamik des Opfergeschehens in Gang. Signal dafür sind die Worte Isaks: „Lassen wir allein die Törlin. / Mag der Unrein-Händ'ge kommen, / Sie berühren, mag sie töten!“

Hier kündigt sich bereits die tödliche Konsequenz von Rahels Übertretung an, und die Jüdin ahnt und fürchtet – halb bewusst – die Tragweite und Bürde ihrer einsam-großen Rolle, die ihr buchstäblich ‚auf den Leib geschrieben‘ ist: „Ich will nicht allein sein! Hört ihr? / Bleibt! [...] O weh mir, weh!“

Der königliche Garten, in den die Jüdin einbricht, ist nur scheinbar umfriedet. Wir begegnen einer kühlen, abweisenden Königin und einem König, der, von Anfang an fremdbestimmt, weder ins Leben noch eigentlich in die Liebe initiiert ist. In seinem Erziehungsprogramm waren Liebe und Leidenschaft nicht vorgesehen:



(2) André Masson: Massacre (1933), Zeichnung.
Quelle: nach André Masson: Drawings. With an introduction by Michel Leiris. London 1972

„Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit.

Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Roß,
Das Aug gekehrt auf eines Gegners Dräun,
Blieb mir kein Blick für dieses Lebens Güter
Und was da reizt und lockt lag fern und fremd.³
Daß Weiber es auch gibt erfuhr ich erst
Als man mein Weib mir in der Kirche traute
[...]
Und die ich, grad heraus, noch wärmer liebte,
Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn.“

Die perfekte Selbstdisziplin der Königin macht, dass die Gefühle erfrieren. Der englische Garten, den der König ihr „zur Lust“ zugedacht hat, lässt sie kalt. In der bedrohlichen Leere ihres Schweigens finden auch seine Worte keinen Halt. So mündet die irritierende Anfangssituation des Dramas in letztlich nur einen klaren Aussagesatz, und dieser Satz ist ein Krisenbefund: „Der Tag hat einen Riß“. Er markiert Destabilität – ebenso wie Hamlets „The time is out of joint“ (I,5).

Warum? Es regiert ein ungleiches Herrscherpaar, dessen privater Konflikt einen „Riß“ im Inneren des Systems repräsentiert. Auch von außen ist der Staat bedroht, weil die Mauren zum Krieg rüsten. Gerade in einer solchen Situation wäre aber innere Stabilität nötig, um gegen den Feind stark zu sein.

Rahel als „Sündenbock“

In dieser labilen und gefährdeten Situation wächst Rahel ihre besondere Rolle als Sündenbock zu. Sie zieht alle Zuschreibungen auf sich, die eine Gemeinschaft in ihrer Suche nach einem Verursacher von drohendem Unheil in Krisenzeiten produziert.⁴ Einige Merkmale lassen sie für eine solche Stellvertreter-Rolle

hervorragend geeignet erscheinen. Sozial ist sie als Jüdin Außenseiterin, ein im Wortsinne Fremd-Körper, der antisemitische wie xenophobische Feindseligkeit auf sich zieht. Mit ihrem schillernden Wesen taugt sie bestens für ein ambivalent besetztes Weiblichkeitskonstrukt⁵ zwischen „töricht-weise[m] Kind“ und rätselhaft-lasziver Verführerin. Sie ist randständig im System geltender Regeln und Normen. Ihr eigenwilliges Auftreten, ihr sinnlich-körperlicher Reiz, ihre pietätlos-koketten oder diffus-widersprüchlichen Reden und ihre Unberechenbarkeit bilden zusammengenommen ein Bündel von irritierenden Verhaltensweisen.⁶ Sie tritt auf und stört; einen ganzen Katalog kann man für dieses ‚Stören‘ anführen:

Als erstes verletzt Rahel das väterliche Gehorsamsgebot. Danach erschüttert sie die ‚Ordnung der Gefühle‘ des Königs, indem sie sein Begehren weckt. Sie setzt sich über die Etikette – auch über die Geschlechtsrolle – hinweg, wenn sie dem König eine zwischen Poesie und Talmi schwebende Liebeserklärung macht: „Ah hier steht ein Mann / Mit Mondscheinaugen, strahlend Trost und Kühlung / Und alles um ihn her heißt Majestät“. Und sie bietet Alfonso Preziosen und Halstuch als Lösegeld an – eine geradezu unmögliche Verletzung seines Status. Sie verursacht die Aufhebung des Gartenverbots (ein Verbot, das bezeichnenderweise ohne Wissen des Königs erlassen wurde). Die darin präfigurierte sexuelle Übertretung verletzt das Sakrament der Ehe, was, nach der Logik des Sündenbockmechanismus, nicht dem König, sondern als Frevel der Frau und Jüdin angelastet wird. Sie verdrängt die rechtmäßige Person an seiner Seite. Sie verführt den König dazu, seine Regierungspflichten zu vernachlässigen, womit sie ihn – ganz ungeheuerlich – zur Privatperson macht. Sie bringt die sozial-religiösen Hierarchien durcheinander und gefährdet dadurch die Gemeinschaft.

Fazit: Auf allen Ebenen – auf der psychischen, auf der zwischenmenschlichen, auf der ständischen, auf der staatlichen Ebene – ist hier die Ordnung in Gefahr.

Die im *Off* sich vollziehende drakonische Beseitigung der Jüdin, von der nicht die Handlung selbst, sondern nur das Bühnenbild im 5. Akt zeugt, ahndet eben diese miteinander verknüpften, der Jüdin angelasteten Ordnungsverstöße. Diese hatte, so zeigt sich nun, schon der erste Aufzug subtil in Szene gesetzt: Nachdem Rahel in den Garten eingedrungen ist, sucht sie zunächst vor den königlichen Wächtern Schutz bei der Königin, die sie abweist. Daraufhin wendet sie sich an den König, verletzt dabei aber die gebührende Hoheitsdistanz, wenn sie seinen Fuß umklammert und wenig später ihre Wange an sein Knie schmiegt. Das Sakrileg einer solchen, von Alfonso nur zu gern geduldeten Berührung beantwortet die Königin indigniert mit Rückzug: „Seid Ihr gefangen, bin ich frei. Ich gehe.“

Die politische Semantik dieses chiasmatischen Satzes – dessen Rhetorik auf der Beziehungsebene ja das Überkreuzsein des Herrscherpaares anzeigt – besagt nun nicht, dass die Königin ihrem Mann hier den Laufpass gibt. Nach der Logik des Systems bedeutet er vielmehr, dass sie entschlossen ist, die Macht auch und gerade jetzt vorübergehend allein auszuüben. Insofern ist der knappe Satz zuallererst eine Drohung, der auf eine Bedrohung der legitimen Herrschaft antwortet.

Kontrastiv stehen von Beginn an Ordnung und Un-Ordnung, Norm und deren Verletzung im Zeichen zweier Frauengestalten mit ihren sehr spezifischen verbalen und proxemisch-kinesischen Codes einander gegenüber: affektgehemmte Contenance auf der einen Seite vs. Körperlichkeit und lustvollem Spiel auf der anderen; Kontrolle vs. Spontaneität; aufrechter Gang vs. Kauern, Schmiegen und Liegen.

Dieser Kontrast scheint in der Figurenrede wieder auf: Der kargen

– wortwörtlichen – Einsilbigkeit der Königin (ihre vier Kurzsätze im ersten Aufzug enthalten lediglich drei mehrsilbige Wörter und nur ein einziges, ganz floskelhaftes Adjektiv) steht das zwar eher unfeine, aber unterhaltsam-suggestive Vorsichhinplappern Rahels gegenüber. Im Gegensatz zur hochkontrollierten, kalten Eleonore bringt Rahel Leben in die Langeweile der höfischen Disziplin und mischt sie dabei empfindlich durcheinander.

Vor dem Hintergrund der unsicheren politischen Situation gerät Rahel so für den Hof zum personifizierten Unheil. Da sie als Jüdin der Gemeinschaft weder zu fremd noch zu nahe ist, geschützt nur, wenn der König ihr Schutz gewährt, ist sie eine ideale Stellvertreter- bzw. Opfer-Figur.

Die wiederkehrende Mutmaßung, sie stehe mit Zauber- mächten im Bunde, zeigt eine der verschiedenen Strategien, wie man ein potenzielles Opfer schafft. Ihre schillernde Erscheinung im Grenzbereich rätselhaft-paradoxaler Nonkonformität – sie gipfelt im Doppeldiskurs des „Ich habe nie geliebt“ und ich „hab’ ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt“ – umgibt sie mit einer Aura von Geheimnis, die ambivalente Übertragungsvorgänge auf sich zieht. Der moderne Feminismus hat für eine solche Figur den Begriff der *screen woman* gefunden. Grillparzer hat diesen Mechanismus selbst sehr genau beobachtet, wenn er davon spricht, dass „wir [...] nur das Bild lieben, das unsere Phantasie mahlt; das Mädchen, das wir zu lieben glauben, ist nichts als Leinwand auf welche jene die Farbe aufträgt.“⁷ Genau dies ist das Dilemma der Jüdin und die Falle, in der sie sitzt. Die Figurenpsychologie des Stückes verzahnt sich mit dem strukturalen Opfermuster im Sinne Girards, wenn Königin und Granden am Hofe übereinkommen, dass „Die heil’ge Ordnung [...] / Den Tod des einen fordert, der gefrevelt.

[...] / Bis wieder eins der Fürst und das Gesetz, / Und wir den beiden in dem einen dienen.“

Die Un-Ordnung des Lustschlosses

Die eingangs schon brüchige Ordnung im Herrscherhaus radikalisiert der Rückzugsraum des „Retiro“



(3) „fiebrig heiß wallte mein Blut“ – Ludwig I. König von Bayern riskierte für Lola Montez die Krone. Portrait auf Porzellan von Carl Wollenweber, um 1840, Münchner Stadtmuseum.

im dritten Akt. Historisch hat das Lustschloss, jener Ort im wörtlichen Sinne extra-vaganter Möglichkeiten abseits des Hofes, Entlastungsfunktion – und ist als solcher vom System selbst vorgesehen. Im Zeichen der Jüdin aber verkehrt sich diese Frei-

zone (wofür es in Alfonsos Familie schon einen Vor-Fall gab, denn auch des Königs „Ahn“ Don Sancho „strauchelte“ dort dereinst) zur bedrohlichen Heterotopie.

Das Lustschloss „Retiro“ wird unter dem Regiment der Jüdin zu einem „heimlichen“ und verbotenen Ort, an dem der Jude Isak – im eige-

nen Interesse und erpresserisch – die Geschäfte führt und seine Tochter Kriegswaffen in Zeltstützen, Spiegel und Spielzeug verwandelt. „Retiro“ gerät so zum Zerrbild der höfischen Ordnung und zugleich bedroht es sie. Die letzten Worte Alfonsos am

Ende des ersten Aufzugs hatten die bevorstehende Inthronisation des ‚Lustprinzips‘ mit der ihr einhergehenden Un-Ordnung – wofür im 2. Akt das Gartenhaus und im 3. das Schloss „Retiro“ stehen – bereits angekündigt:

„Und bei dem ersten Trunk am festlich frohen Tag“ – ein Tag

ers deutlich zu machen, dass Rahel bereits im Kopf des Königs nistet!

Nach einer weiteren Pause spricht, wiederum vielsagend, der König: „Hier ist kein Rang! Nur zu! Voraus! Voran!“ Die Entdifferenzierung, die hier das in Aufruhr versetzte Lustgefühl des König losgetreten hat, wird selbstverständlich



(4) Lola Montez. Gemälde von Josef Stieler, 1847, aus der „Schönheitsgalerie“ Ludwigs I. Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München.

wohlgemerkt, an dem sich die Königin von ihm abgewandt hatte – „Gedenk’ ein Jeder des – woran er denken mag.“ Einer kleinen Pause, eben eines Gedankenstriches nur, bedarf es, um für die Augen des Lesers bzw. Ohren des Zuschau-

von den Granden überhört: „Indem die Hofleute sich zu beiden Seiten ordnen und der König mitten durch sie hindurchgeht, fällt der Vorhang“, heißt es in der Bühnenanweisung.

Was hier noch gerade, aber nicht mehr lange, in Ordnung gehalten

wird, das löst sich am ‚anderen Ort‘ des „Retiro“ auf. Pendant eines solchen Ortes der Entfesselung – darauf weist das Drama seinen verschiedenen literarischen Vorlagen gegenüber eigenmächtig hin – ist der Karneval. Rahels Neugier stößt denn auch nicht zufällig schon im Zwischenbereich des Gartenhauses im 2. Akt auf den Fundus der königlichen Fasnachtskostüme. „In bunter Reih“ hängen dort „der Bettler bei dem König“, der Engel neben dem Teufel, sind die Herrschaftsattribute, Federbusch und Krone, „nicht Gold“, sondern „vergoldet Blech“. Rahel und ihr Verkleidungsspiel mit den Fasnachtsrequisiten im Gartenhaus setzt das enthierarchisierende „Hier ist kein Rang“ aus dem 1. Akt im 2. Akt offensiv ins Bild. Im 3. Akt erreicht es in der Gegenordnung des „Retiro“ seinen Höhepunkt. Rahels Schmücken und Ausstaffieren, ihre Travestie von Hof- und Kriegzeremoniell, lässt dabei aber auch an die rituelle Zurichtung eines Opfertieres denken: „Unglücklich bin ich, Schwester, rettungslos! [...] und schmücke mich zum Tod“, sagt Rahel mit den für sie typischen halb-bewusst-hellsichtigen Worten, – Worten, die auch ein geheimes Partizipieren an ihrer Opferrolle zum Ausdruck bringen.

Während traditionell die Aufhebung der Hierarchien im Ritual des Karnevals und auch im Entlastungsraum des Lustschlosses die Existenz des Einzelnen, seinen Status sowie die Gemeinschaft insgesamt nie gefährdet, sondern letztlich Ordnung affirmiert, hat das verbotene, weil nachhaltige Liebespiel Alfonsos für Rahel tödliche Konsequenz. Die Befristungsrhetorik des Königs – „Doch weiß ich auch, daß eines Winkes nur, / Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel / zu lösen in sein eigentliches Nichts“, mit Rahels Echo: „Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht“ – verweist eben nicht auf das Ende eines gestatteten Exzesses, sondern auf ein tödliches Endspiel.

Welche Bedrohung für die Gemeinschaft vom Lustschloss „Retiro“ ausgeht, zeigt zum einen das am Hof zurückgebliebene, „halb rechtlose“, weil illegal einberufene, Herrenlosigkeit und Willkür fürchtende Notstandskabinett der Granden. Sie sind wegen der Kriegsgefahr zu Entscheidungen gezwungen. Bedroht ist aber auch der Status der Königin: „Währt aber meines Gatten Fehltritt fort / So war ich selbst in all der frühern Zeit / nur eine Sünderin und nicht sein Weib“. Schließlich, und für die Frage der Mitschuld des Königs zentral, kann er als Konsequenz seines Ausstiegs aus der höfischen Ordnung die Verbindlichkeit von Wort und Vertrag, nämlich den der Jüdin mehrfach zugesicherten Schutz, nicht mehr zuverlässig garantieren. Das heißt, in dem Maße, in dem der König die Nähe des späteren Opfers sucht, wird das Zentrum der Macht leer. Damit droht dem System der Kollaps oder jedenfalls anarchische Gewalt.

Der Opfergewinn

Nach Girard sind alle solange in anarchische Gewalt verstrickt, bis ein Opfer Einmütigkeit herstellt und somit Frieden stiftet. Das *setting* von Grillparzers Stück sieht nun dafür eine Folge von Argumenten oder Sprechakten vor, die diese Einmütigkeit konstruieren.

Zunächst erklärt sich nur die Königin für schuldig. Sie gab den Befehl zu töten. Da Tötung Vergeltung fordert und dadurch wiederum Gewalt produziert wird, muss dieser Akt für die Gemeinschaft ‚verträglich‘ gemacht, muss die Tötung nach der Logik des Opfermechanismus von allen mitgetragen werden. Um Missverständnissen vorzubeugen: Das bedeutet nicht, dass es sich bei Grillparzer um ein selbstregulatives opferrituell Geschehen handelt, welches eine Gruppe unreflektiert einmütig vollzieht, wie Girard das für archaische Gesellschaften annimmt. Hier in diesem ‚modernen‘, durch die Aufklärung hindurchgegangenen Text werden vielmehr Abläufe, die ursprünglich kultisch funktionierten, als Herrschaftsstrategien und Missbrauchsinstrumente entlarvt und wird ihre Funktion sichtbar gemacht, nämlich Ordnung zu restaurieren.

Die erste Stufe einer solchen Strategie, einen Mord als ein notwendiges und unaufschiebbares Opfer zu deklarieren, bezeichnet im Text der Begriff der ‚Reinigung‘: „so reinigt euern König und sein Land“, fordert die Königin von den Granden. Sie stellt damit einen direkten Zusammenhang zwischen Mord, Opfer und Reinigung her, der deutlich macht, dass hier kein Opferritus praktiziert,⁸ wohl aber nach seiner Logik argumentiert wird. Es findet

also kein mythisch-ritueller Automatismus statt, sondern der Opfermechanismus wird im Benennen opferritueller Zusammenhänge – Tötung gleich Reinigung – konstruiert, um den Mord zu rechtfertigen.

Denn welches Ausmaß von neuer Gewalt droht, wenn die Tötung nicht als Opfer kollektiv gebilligt wird, zeigt der 5. Akt, als der König voller Wut den Tod der Jüdin rächen will. Esther, wissend um die Gewaltträchtigkeit dieser Situation, warnt: „Ihr dort, obgleich ihr Mörder seid gesamt / Und würdig jeden Tods und jeder Strafe, / Genug des Unheils ist bereits geschehn, / Ich wünschte nicht die Greuel noch vermehrt. [...] Begegnet nicht / Dem Rächer, der zum Richter noch zu heiß.“ Esther erkennt, dass Vergeltung Gewalt nur fortsetzt und warnt deshalb die Mörder ihrer Schwester, obwohl sie allen Grund hätte, sich auf die Seite des Rächers zu stellen.

Aufschlussreich ist, wie allmählich auch der König in den Opferdiskurs überwechselt. Nachdem er die im Nebenraum brutal zugerichtete Leiche Rahels gesehen hat, tritt er hervor. Er „*betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andere Hand. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser Stellung, die Hände noch*

immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin“, heißt es in der Bühnenanweisung. Der König wiederholt – an der Grenze zum Wahnsinn – pantomimisch die Tötung und verbindet sie nun seinerseits mit dem Reinigungsgestus der Opferung.

Um die einstmals geliebte oder zumindest begehrte Jüdin⁹ endgültig in ein Opfer zu verwandeln, muss sie eine Metamorphose durchmachen: „GARCERAN: Herr, sie war schön. [...] KÖNIG: [...] Ich sage dir: sie war nicht schön. GARCERAN: Wie meint ihr? / KÖNIG: Ein böser Zug um Wange, Kinn und Mund, / Ein lauernd Etwas in dem Feuer-Blick / Vergiftete, entstellte ihre Schönheit.“

Der psychologische Abwehrmechanismus der Entwertung – man denke daran, wie schön die Jüdin dem König vordem erschienen war – bedeutet auf der strukturellen Ebene ihre Zurichtung als Opferfigur, die Umwandlung von Schönheit und Attraktion in ihr Gegenteil, ins Dämonisch-Basilikenhafte. Wie der Basilisk in seiner Hässlichkeit apotropäische Funktion hat, als Böses vor dem Bösen bewahrt und damit das Kollektiv und den sakralen (Kult-)Raum schützt, erhält hier die Jüdin neue Eigenschaften, die sie zur Opferfigur ‚präparieren‘. Ihr Hässlichmachen begründet einen neuen Mythos. Als boshafter Dämon wird die Jüdin „unnatürlich“ und

„unerlaubt“, sie verkörpert nun alles Feindliche. Feinde aber darf man, ja, muss man töten. So wäre die Tat nachträglich legitimiert, sie erscheint geradezu notwendig.

Wenn Alfonso der toten Rahel endlich noch ihr Bild ins Grab nachwirft, beendet er damit zum einen seine individuelle Krisengeschichte, die auch eine – freilich misslungene – Initiationsgeschichte eines Mannes ist. Im Sich-Entledigen des Liebeszeichens soll seine Leidenschaft gebannt und die Trauer übersprungen werden. Wenn er dabei „schaudert“, weist gleichzeitig seine Körpersprache jedoch auf jenen Tiefenraum des Sakralen oder des Gewissens, in dem die Jüdin, woran Esther am Schluss erinnert, immer präsent bleiben wird.

Den letzten für den Opfervorgang unabdingbaren Schritt der Einmütigkeit leistet der König schließlich durch das Eingeständnis seiner Mitschuld: „Fast tut mir leid, daß ich euch strafen muß [...], denn Alle seid ihr schuldig“, sagt er, worauf Manrike fragt: „Und Ihr nicht auch?“ Darauf der König: „Der Mann hat recht; ich auch.“

Das Eingeständnis oder die Behauptung kollektiver Schuld zielt darauf, alle potenziellen – jedenfalls irdischen – Rächer auszuschalten. Sind alle schuldig, gibt es keinen Rächer, also sind alle entschuldet. Als am Ende auch Esther noch ihren

Rachefluch zurücknimmt, scheint es, als habe sich der Opfermechanismus von den Angehörigen des Hofes funktionstüchtig inszenieren lassen. Die Gewalt im Innern wäre gebannt und auf die Kriegsaktion gegen „unser Aller Feind / Den grimmigen Mauren“ umgeleitet und konzentriert: „Wir wollen kämpfen wie mit Einer Kraft“, sagt der König entschlossen.

Nach dem Kampf will Garceran seine edle Geliebte heiraten und der König sich wieder seiner Gemahlin und seinen Herrscherpflichten zuwenden. Die Ordnung im Königreich wäre wiederhergestellt: „frei von Unbill / Nach innen und nach außen wohl bewahrt. / Voraus! Voran! Geliebt es Gott: zum Sieg.“ Der Hof formiert sich einträchtig im Zeichen der neuen Ordnung. Der Ausgang der Schlacht soll sie als Gottesurteil bestätigen oder den Herrscherwechsel herbeiführen. Damit endet die Dramenhandlung.

Die Subversion des Opfermythos

Die historische Schlacht von Alarcos im Jahre 1195 war – was nur der geschichtskundige Zuschauer weiß – für das königliche Heer vernichtend. Ob sie das Gottesurteil ist, als das die früheste mittelalterliche Überlieferung der Geschichte um die Jüdin von Toledo die Kriegsniederlage zu rechtfertigen suchte, lässt das



(5) *Screen woman* – ein Präparat aus Zuschreibungen.

Foto: Programmheft Witold Gombrowicz: Yvonne, die Burgunderprinzessin. Theater CoolTour, Freiburg 1995



(6) „... das Mädchen, das wir zu lieben glauben, ist nichts als Leinwand, auf welche jene die Farbe aufträgt“ (Grillparzer) – Männerphantasie Pocahontas. Quelle: nach Walt Disney, Undine Productions, 1995

Drama des 19. Jahrhunderts offen – eine Leerstelle, die im Diesseits des Textes nicht mehr verhandelt wird.

Vielmehr erhebt am Ende Esther noch einmal ihre Stimme gegen das im Zeichen des Opfers stattfindende „Versöhnungsfest“ des Hofes. Die ‚Großen‘ hätten sich lediglich auf Kosten der ‚Kleinen‘ geeinigt, das heißt im Opferdiskurs ihren brüchigen Frieden mit sich selbst geschlossen. In dieser, über dem Tod der Jüdin errichteten fragwürdigen neuen Ordnung prophezeit Esther dem König das Ausbleiben einer himmlischen Antwort. Stattdessen werde ihm aber das Bild des „Opfers“ im Augenblick des Untergangs wiederkehren. Die Spuren in der Wachstafel der Seele, die das Gewissen gräbt und denen Reue entspringt, lassen sich nicht – das wäre Esthers Verheißung – dauerhaft verleugnen oder gar tilgen.

Auch die durch das vermeintliche Opfer restituierte Ordnung hat – um die Schlüsselworte des Königs vom Anfang zu variieren – „einen Riß“. Die Tötung der Jüdin hat keine Neutralisierung von Gewalt

durch eine gemeinsame sakrale Handlung geschaffen, sondern lediglich einen Teil-Frieden im Innern, der dem Kampf gegen den Feind von außen dient. Der Teil-Frieden wird kommentiert in einer doppelten Bewegung: durch einen Fluch – Esther verflucht den König – und die Rücknahme dieses Fluchs. Der Fluch nimmt das reale Schicksal des Königs (Niederlage in der Schlacht und Wahnsinn) in das Stück hinein: unter einem tauben Himmel, von aller Liebe verlassen, soll er verzweifeln. Dieser Fluch selber ist nicht Richtspruch, sondern Racheakt.

Isaks Griff nach dem Gold am Ende zeigt nun aber: auch die Familie des Opfers, auch die überlebenden Opfer sind Partei und sind verstrickt. Daher steigt Esther aus dem Rachealgorithmus aus und widerruft den Fluch. Das ändert nicht das Schicksal des Königs, aber es ändert die Perspektive, mit dem das Geschehen kommentiert wird: Schuldverstrickt sind alle auf der Weltbühne. Dies muss Esther am Ende einsehen, als der alte Isak seinerseits dem Tag noch einen unge-

heuerlichen „Riß“ zufügt, indem er statt der Trauer um Rahel nur sein Geld im Sinn hat.¹⁰

Vergleichbar, aber doch ganz anders als bei der kollektiven Entschuldung im Opfermythos stellt Esther mit ihrem Schuldbekennnis Einheit her: nämlich die der, aus je unterschiedlichen Gründen schuldig gewordenen individuellen Sünder, die das christliche Vergebungs- und Verzeihensparadigma meint. Wenn hinter Esthers letzten, bezeichnenderweise einzigen gereimten Worten des Dramas das Vaterunser aufscheint, ist sie mit ihrem Ethos – wie schon Nathan der Weise – all den selbstgewissen Christen mit ihren strategischen Gewaltpraktiken weit überlegen. Im Wissen um die Brüchigkeit der Weltordnung klagt sie auf der horizontalen Ebene eine nachsichtige, versöhnende Haltung zwischen ‚Individuum‘ und ‚Gemeinschaft‘ ein, auf der vertikalen eine metaphysische zwischen ‚dem Menschen‘ und ‚dem Heiligen‘. Grillparzers skeptisches Mythen-gedächtnis streicht am Ende die Opfergeschichte durch und ersetzt sie durch die Alternative eines Verzeihensmodells. Ins Spiel bringt es die fraglos und im wörtlichen Sinne glaubwürdigste Figur des Dramas, Esther, und sie gewinnt eine solche Position offenbar aus derselben Außenseiterrolle, die ihrer Schwester das Leben kostete.

Summary

Violence is in the spirit of the age. It has been debated at length in religious, ethical or cultural terms, as a clash of systems, as a struggle between rights and power, as an ontological or biological burden. In the humanities for example, René Girard (La Violence et le Sacré, 1972) has been analyzing the mechanisms of violence since the early sixties. For him, violence is a product of human interaction. It is a social phenomenon, which is based on ‘mimetic rivalry’ (i.e. we learn what to desire

by observing the desiring of others). In the Girardian scenario, mimesis leads to violence through *indifferentiation*. The society identifies an arbitrarily selected scapegoat as the source of its cultural crisis – all against all – and ultimately becomes reunited in the collective murder of this scapegoat – all against one. In the elimination of the scapegoat, the cycle of mimetic violence ceases and the culture re-establishes its equilibrium. Girard’s thinking is driven by the question of how culture is in fact established, preserved and unified by scapegoats.

The purpose of this essay is to show how Girard’s cultural analysis can be used to understand a literary text, and, conversely, how a piece of literature can be read as a comment on Girard’s theory. Franz Grillparzer’s drama *The Jewess of Toledo* (1816–1851) shows a deep insight in the cultural mechanisms of violence and victimization. In his play, murder appears to be the consequence of a severe political crisis in a medieval court. Under these circumstances, the jewess Rachel becomes a (partial) scapegoat; she is shown to be the *cause*, but not so much the solution to violence. This is Grillparzer’s modern, ‘enlightened’ perspective. So, in the final scene of his play, Grillparzer – speaking through Rachel’s sister Esther – rejects victimization and pleads for an alternative model of anti-violent forgiveness.

Anmerkungen

1) Dies sowie der Text der „Jüdin von Toledo“ zit. nach Franz Grillparzer: Dramen 1828–1851. Hg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a.M. 1987, hier S. 847.

2) Ebd., S. 847f.

3) Die Konstruktion dieser Zeile reproduziert kunstvoll das Insistieren des Begehrens wie seine Abwehr: Eine Zeile durchgängiger Einsilber, die l-Alliteration des Lockens als Lust der Lippen (labial), gegenüber dem ebenfalls alliterierenden f-Laut, der über das Ausstoßen der Luft zustande kommt. Die beiden syndetischen Verbindungen „reizt und lockt [...] fern und fremd“ sind in ihrer parallelen Konstruktion miteinander vernetzt, semantisch aber konträr.

4) Vgl. dazu Joh. 18,14: „Es war aber [der Hohepriester] Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umgebracht für das Volk.“

5) Zur Frau als Projektionsfläche stereotyper Andersheit s. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. 2. Aufl. München 1994, bes. S. 261–293.

6) Bezeichnend ist Garcerans sprachliche Ausgrenzung der Jüdin, indem er sich weigert, ihr in seiner Rede ein grammatikalisches Subjekt zuzubilligen. Als der König fragt, wie es den Juden im Gartenhaus ergehe, antwortet Garceran:

„Zum Anfang war ein Weinen ohne Maß, / Allein die Zeit bringt Trost, pflegt man zu sagen; So war’s auch hier; vorbei der erste Schreck, / Fand Munterkeit, ja Scherz sich wieder ein. / Man sah nun erst das schimmernde Gerät, / Die Seide der Tapeten ward bewundert, / Des Vorhangs Stoff nach Ellen abgeschätzt, / Man hat sich eingerichtet und ist ruhig.“ (S. 500)

7) Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Tagebücher. Abteilung 2. Bd. 4, Wien 1909, S. 239.

8) Die rituelle Technik der Reinigung dient z. B. im Alten Testament der Abwehr und Aussonderung des Fremden (Esr. 9f.). Vgl. auch Pilatus, der, der Opferung Christi entgegensehend, seine Hände in Unschuld wäscht (Math. 27,24). In der alttestamentlichen typologischen Präfiguration dieser Stelle (5. Mose 21,1–7) ist der rituelle Zusammenhang von Mord, Gewaltkanalisierung im Opfer und Reinigungsgestus noch klarer. Danach soll ein Mord durch die rituelle Opferung einer jungen Kuh entschärft und im Reinigungsgestus des Händewaschens neutralisiert werden. Die letzte Anweisung lautet: „Und alle Ältesten der Stadt sollen herzutreten zu dem Erschlagenen und ihre Hände waschen über die junge Kuh, der (in einem kiesigen Grund) der Hals gebrochen ist.“ (Vers 24)

9) Zum Typus der ‚schönen Jüdin‘ vgl. Florian Krobb: Die schöne Jüdin. Tübingen 1993.

10) Hier greift Grillparzer ein altes Klischee auf, das zu seiner Zeit P. Rainoldis „Judith und Holofernes. Mimisches Tableau“ von 1817 gestaltete: „Feigheit und Geldsackgewinnung der alttestamentarischen Juden, [...] die aus Angst ihre Stadt nicht verteidigen und deren grosse Heldentat das Abschätzen der Beute nach der Flucht ist.“ So versteckt sich Isak unter einer Decke, als Rahel ermordet wird, und wird erst durch Esther wieder hervorgeholt.

Literatur

– Girard, R.: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität (Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure. 1965) Münster/Hamburg/London 1999
– Girard, R.: Das Heilige und die Gewalt (La violence et le sacré. 1972). Frankfurt a.M. 1992
– Girard, R.: Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses (Des choses cachées depuis la fondation du monde. 1978). Freiburg 1983
– Burkert, W.: Homo Necans. Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen

(1972). 2. Aufl. Berlin 1997

– Burkert, W.: Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt. München 1983

– Golsan, R. J.: René Girard and Myth. An Introduction. New York/London 1993
– Hamerton-Kelly, Robert G. (ed.): Violent Origins. Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation. Stanford 1987

– Greisch, J.: Kritische Überlegungen zu den anthropologischen Voraussetzungen von René Girards Opferbegriff. In: Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch. Hg. von Richard Schenk. Stuttgart/Bad Cannstadt 1995, S. 27–58

– Dieckmann, B. (Hg.): Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie... Münster 2001 (Beiträge zur mimetischen Theorie. 12)

– Waldenfels, B.: Der Stachel des Fremden. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1991

Die Autorin

Ursula Renner(-Henke) studierte Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte in Freiburg i. Brsg. 1979 wurde sie mit einer Arbeit über den Jung-Wiener Autor Leopold von Andrian promoviert. Nach 1. und 2. Staatsexamen (im höheren Bibliotheksdienst) war sie als Dozentin an der Universität Freiburg und als Visiting Assistant Professor in USA (Cincinnati) tätig. 1995 Habilitation mit einem Buch über „Die Zauberschrift der Bilder“ (Rombach Verlag, Freiburg 1999). Nach einem Fellowship am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften IFK in Wien übernahm sie eine Lehrstuhlvertretung an der Universität zu Köln. Seit April 2002 ist sie Professorin für ‚Deutsche Literatur seit dem 18. Jahrhundert und Kulturwissenschaften‘ an der Universität Duisburg-Essen. In der Forschung konzentriert Ursula Renner sich auf die Literatur der Jahrhundertwende um 1900 (Hofmannsthal, Andrian, Andreas-Salomé, Marie Herzfeld, Joseph Roth, Musil), auf die intermedialen Beziehungen von bildender Kunst und Literatur und auf kulturalanalytische Fragestellungen. Sie ist Herausgeberin einer Einführung in die Literaturwissenschaft (zusammen mit Heinrich Bosse); Mitherausgeberin des Hofmannsthal-Jahrbuches und der Reihe ‚Cultura‘ im Rombach-Verlag. Gegenwärtig bereitet sie einen Band über Rivalität und Gewalt im Marsyas-Mythos vor (zusammen mit Manfred Schneider), über ‚Biologie und Poetologie‘ (mit Walburga Hülk) und zu Arthur Schnitzlers ‚Leutnant Gustl‘ im Suhrkamp-Verlag. Ursula Renner ist Stellvertretende Vorsitzende des Beirats im Internationalen Forschungszentrum-IFK Wien und Mitglied des Promotionsausschusses im Evangelischen Studienwerk Villigst. Eine ihrer liebsten Veranstaltungen ist das ‚Gespräch über literarische Neuerscheinungen‘, das sie mit leselustigen Zuhörer/innen und ihren Kollegen Hannes Krauss und Johannes Lehmann semesterweise in der Stadtbibliothek Essen führt.

Wie entsteht ein Sündenbock?

Renner-Henke, Ursula

In: UNIKATE: Berichte aus Forschung und Lehre / Heft 21 (2003)

Dieser Text wird über DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt.

Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

URN: [urn:nbn:de:hbz:464-20190222-123715-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:464-20190222-123715-8)

Link: <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de:443/servlets/DocumentServlet?id=48213>

Lizenz:

Sofern nicht im Inhalt ausdrücklich anders gekennzeichnet, liegen alle Nutzungsrechte bei den Urhebern bzw. Herausgebern. Nutzung - ausgenommen anwendbare Schrankenregelungen des Urheberrechts - nur mit deren Genehmigung.

Quelle: Druckausg. erschienen bei ESSENER UNIKATE 21, 2003, ISBN 3-934359-21-3