



Blick in die Wissenschaft | 31

Forschungsmagazin der Universität Regensburg

Warum begehen Menschen Gewaltakte?

Multi- und interdisziplinäre Gewalterklärungen

Deutschland – Land mit fehlender Kultur und Tradition für Kinderschutz

Risiko: Flirt

Annäherung und sexueller Übergriff aus psychologischer
und kulturwissenschaftlicher Sicht

Menschen brauchen Hilfe, andere schauen nur zu?

Der Bystander-Effekt

Gewalt und Aggression:

Was sieht der Unfallchirurg – was wissen wir über die
Opferperspektive?

Auge um Auge, Mandibel um Mandibel

Tödliche Kämpfe im Ameisenstaat

Nagezahn um Nagezahn

Translationale Tiermodelle für Aggression

Zwischen humaner Religion und schädlichen Glaubensmächten

Ambivalente Beziehungen
zwischen Religion und Gewalt

Radikale Ästhetik wider antijüdische Gewalt

Pogrome in Text und Bild

Das Konzentrationslager – das *ganz Andere*?

Geschichtsbild, Wahrnehmungsprozesse
und die Literatur der Überlebenden

„Lasciate ogni speranza voi ch’entrate!“

Formen des Widerstands in „totalen Organisationen“

Gewalt Mensch – Tier

Geschichte und Begründung
des Verbots der Tierquälerei

Demokratie und Gewalt

Spuren einer Transformationsgeschichte



Blick in die Wissenschaft
Forschungsmagazin
der Universität Regensburg
 ISSN 0942-928-X, Heft 31/24. Jahrgang

Herausgeber

Prof. Dr. Udo Hebel
 Präsident der Universität Regensburg

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. med. Reinhard Andreesen
 Prof. Dr. rer. pol. Susanne Leist
 Prof. Dr. rer. nat. Christoph Meinel
 Prof. Dr. phil. Ursula Regener
 Prof. Dr. rer. nat. Klaus Richter
 Prof. Dr. phil. Hans Rott

Universität Regensburg, 93040 Regensburg
 Telefon (09 41) 9 43-23 00
 Telefax (09 41) 9 43-33 10

Verlag

Universitätsverlag Regensburg GmbH
 Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg
 Telefon (09 41) 7 87 85-0
 Telefax (09 41) 7 87 85-16
 info@univerlag-regensburg.de
 www.univerlag-regensburg.de
 Geschäftsführer: Dr. Albrecht Weiland

Abonnementservice

Bastian Graf
 b.graf@univerlag-regensburg.de

Anzeigenleitung

Corinna Kestler
 info@univerlag-regensburg.de

Herstellung

Universitätsverlag Regensburg GmbH
 info@univerlag-regensburg.de

Einzelpreis € 7,00

Jahresabonnement

bei zwei Ausgaben pro Jahr
€ 10,00 / ermäßigt € 9,00
 für Schüler, Studenten und Akademiker
 im Vorbereitungsdienst (inkl. 7% MwSt)
 zzgl. Versandkostenpauschale € 1,64 je
 Ausgabe. Bestellung beim Verlag

Für Mitglieder des **Vereins der Ehemaligen Studierenden der Universität Regensburg e.V.** und des **Vereins der Freunde der Universität Regensburg e.V.** ist der Bezug des Forschungsmagazins im Mitgliedsbeitrag enthalten.



Henning Ernst Müller



Inga Neumann



Isabella von Treskow

Gewalt

in verschiedenen Formen steht mehr denn je im Fokus der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit. Zum einen erlebt Deutschland politische Gewalt mit neuer Stärke, etwa die rassistischen Angriffe auf Flüchtlingsunterkünfte oder die Protestaktionen der Gegner der europäischen Krisenpolitik anlässlich der Eröffnung der neuen Zentrale der EZB. Zum anderen sind wir mit verheerenden politischen Zuständen und Kriegssituationen in vielen Ländern der Erde konfrontiert, etwa in der Ukraine, in Syrien oder im Irak, v. a. mit der exzessiven und medial verbreiteten Grausamkeit des IS, mit Machtkonflikten, die Flüchtlinge nach Deutschland treiben. Gewalt findet ebenfalls, wenn auch weniger sichtbar, in privatem Rahmen statt: Gewalt gegen Kinder, Gewalt in der Familie, sexuelle Gewalt.

Den biologischen, historischen und sozialen Ursachen von Gewalt und Aggression, ihren Folgen in Geschichte und Gegenwart für Individuum und Gesellschaft ebenso wie dem Zusammenhang von Aggression, Gewalttaten und medialer Wahrnehmung widmet sich der interdisziplinäre Themenverbund der Universität „Gewalt und Aggression in Natur und Kultur“. In dieser Ausgabe des Forschungsmagazins gibt er Einblicke in die Vielfalt seiner Perspektiven und Einzelthemen.

Der Themenverbund formierte sich 2010 als Zusammenschluss von etwa dreißig Forscherinnen und Forschern aus sieben Fakultäten der Universität Regensburg mit dem Ziel, sich mit unterschiedlichen Aspekten von Aggression bzw. Gewalt aus naturwissenschaftlicher, medizinischer sowie geistes- und gesellschaftswissenschaftlicher Sicht auseinanderzusetzen. Der Akzent liegt besonders auf neuen disziplinären Querverbindungen und daraus hervorgehenden Fragen – Amok und frühe Traumatisierung zählen beispielsweise dazu.

Wo Gewalt auftritt, wird schnell klar, dass sie nur bedingt eindimensional begriffen werden kann. Vielmehr verdeutlichen die im Verbund identifizierten komplexen Themenbereiche, dass eine interdisziplinäre Herangehensweise *conditio sine qua non* für eine weiterreichende Forschung ist. So beschäftigen sich an unserer Universität mit dem Thema Gewalt und Aggression sowohl empirisch arbeitende Disziplinen wie Biologie, Psychologie, Kriminologie und (Forensische) Psychiatrie als auch etwa hermeneutisch oder soziologisch arbeitende, z. B. kultur- und gesellschaftswissenschaftlich orientierte Disziplinen der Geisteswissenschaften. Dabei gilt es, sich mit zahlreichen fächer-spezifischen Unterschieden hinsichtlich der Begriffsdefinitionen, methodischen Ansätze und inhaltlichen Dimensionen auseinanderzusetzen.

Ein besonderes Anliegen ist dem Themenverbund, regelmäßig in öffentlichen Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen über aktuelle Schwerpunkte zu informieren und eine Brücke zwischen Universität und Gesellschaft zu schlagen. Sowohl beteiligte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler des Verbunds wie externe Experten und Forscherinnen oder Forscher anderer Universitäten diskutieren hierbei etwa zu den Themen „Amok und Jugendgewalt“ (2011), „Aggression und Kooperation“ (2012), „Widerstand in Organisationen“ (2014), „Dunkelfeld Pädophilie“ (2014) oder „Frühes Trauma – spätere Gewalt“ (2014).

Das zentrale Projekt des Themenverbunds ist der im Wintersemester 2013/2014 begonnene interdisziplinäre Masterstudiengang „Kriminologie und Gewaltforschung“, in dem die Forschungsgegenstände der Mitglieder des Themenverbunds in der Lehre zusammengeführt werden.

Radikale Ästhetik wider antijüdische Gewalt

Pogrome in Text und Bild

Sabine Koller

Antisemitische Ausschreitungen ziehen sich wie ein roter (Blut-)Faden durch die Geschichte der russischen Juden. Zwischen 1871 und 1922 fegen sie mit trauriger Regelmäßigkeit über die Siedlungsgebiete der Juden im Westen des Russischen Zarenreichs hinweg. Parallel erleben die Juden im östlichen Europa eine kulturelle Renaissance ungeahnten Ausmaßes. Häufig gehören Gewaltdarstellungen zu den Experimentierfeldern der ostjüdischen künstlerischen und literarischen Avantgarde. Die Pogromserie des jungen Malers Jissocher ber Ribak, eines Kollegen Marc Chagalls, und ein aufrührerischer, ja blasphemischer Gedichtzyklus des Vorzeigedichters Peretz Markisch, der 1952 unter Stalin hingerichtet wird, sind Höhepunkte der Repräsentationen und Reflexionen von Gewalt gegen Juden. Ihre radikale Ästhetik verknüpft virtuos das jüdische Erbe mit der expressionistischen oder futuristischen Moderne. Zugleich entblößt sie die – fragile – *conditio judaica* zwischen Eigenem und Fremdem. Täter- und Opferrollen können hier ausgetauscht werden und rütteln an den Grundfesten jüdischer Identität und universeller Ethik.

Russland im Revolutionsjahr 1917: Erstmals erscheint eine umfassende Gleichberechtigung der Juden nach Jahrhunderten der territorialen, sozialen, ökonomischen und rechtlichen Einschränkung im zaristischen ‚Gefängnis der Nationen‘ zum Greifen nahe. Die einstigen „Ungleichen unter Ungleichen“, wie der Historiker Yuri Slezkine die Juden nennt, erhalten im jungen ukrainischen Staat als größte ethnische Minderheit gar ein eigenes Ministerium – und umfassende kulturelle Autonomie. Doch sprechen die Gräueltaten des Ersten Weltkrieges und des Bürgerkrieges diesen Akten der



1 Pogromopfer aus dem ukrainischen Chodorkovcyj, 1919 (Archiv Elias Tscharikower). Aus: Gitelman, Zvi. A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present. New York 1998. S. 67.

Toleranz Hohn. Zwischen 1918 und 1920 finden im Russischen Ansiedlungsrayon auf dem Gebiet der heutigen Westukraine mehr als 1.500 Pogrome statt. Die Quellen sprechen von bis zu 400.000 Toten und Verletzten. Frauen werden zu Tausenden vergewaltigt, die Zahl der Waisenkinder geht in die Hundertausende. Als „churn Ukraine“, als „völlige Zerstörung der Ukraine“, geht das Schicksalsjahr 1919 ins kollektive Gedächtnis der Ostjuden ein. Die wort- und bildkünstlerische Auseinandersetzung mit diesen traumatischen Ereignissen ist Teil einer größer angelegten Studie zu Gewalt und Ästhetik in der russisch- und später sowjetisch-jiddischen Kultur.

Parallel zur antisemitischen Gewalt erleben die Juden im östlichen Europa an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert

eine unglaubliche kulturelle Blüte. In der jüdischen Geschichte sucht sie ihresgleichen. Während dieser sogenannten „jüdischen Renaissance“ (Martin Buber) (er)finden sich die Ostjuden neu. Ziel ist die Schaffung einer *säkularen* und nicht mehr primär religiös geprägten Kultur in Osteuropa. Neben der Assimilation an das jeweilige slavische Umfeld und dem Zionismus, der die Auswanderung nach Palästina zum Ziel hat, beschreiten die Juden im östlichen Europa mit der Transformation hin zu einer autonomen ‚Kulturation‘ einen dritten Weg. Anstatt eines Territoriums wird Sprache zur Heimstatt: Das Jiddische, einst als hässliche Mauschelsprache verpönt, wird zum zentralen Identitätsfaktor. Der Traum von einem sprachlich und kulturell begründeten „Jiddisch-Land“ ist geboren.

Die sonderbar anmutende Junktion von Gewalt und Kultur, von Barbarei und ästhetischer Befreiung ist keine Laune der Geschichte. Sie ist folgerichtiger Ausdruck eines radikalen Umbruchs innerhalb der russischen und jüdischen Kultur. Im Rausch der Moderne, im Furor neuer ästhetischer Formen, im Taumel einer künstlerischen Selbstvergewisserung schwingen sich in Osteuropa jiddische Literatur, Kunst, Musik und Theater zu einem nie da gewesenen Höhenflug auf. Diese künstlerische Befreiung richtet sich dabei gegen die eigene – jüdische – Tradition und die fremde – slavische – Oppression.

Was nach dem Bürgerkrieg und seinen vielen Pogromen in der Ukraine an jüdischem Leben übrigbleibt, sind vor allem (kulturelle) Trümmerlandschaften. Was bleibt, sind aber auch unzählige literarische und künstlerische Zeugnisse, die die Pogromgräuel eingefangen haben. Innerhalb der jüdisch-jiddischen Kultur begründen Pogrombilder und Pogromtexte einen eigenen Kanon. Seine Erschließung und (ästhetische) Auswertung wird die Forschung noch Jahre beschäftigen. Die wort- und bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Pogromgewalt hat in vielen Fällen eine therapeutische Funktion. Der realen Ohnmacht versucht man mit der Macht des (jiddischen) Wortes und Bildes zu begegnen. Gewalt ist ihr Auslöser. Gewalt ist ihr Thema. Gewalt kann aber auch in die Artefakte schlüpfen und ihnen eine ungeheure ästhetische Wirkmacht, eine *potestas*, verleihen. So paradox das klingen mag: Ästhetische Verfahren der jüdischen Kunst oder der jiddischen Sprache arbeiten der realen antijüdischen Gewalt als *violencia* zu, weil sie selbst etwas Gewalttames an sich haben. Im einen Fall bleibt die Ästhetik in einem ethischen Rahmen und enttarnt Gewalt als unmoralisch und unmenschlich. Im anderen Fall verlässt ein Artefakt diesen ethischen Rahmen. Das Kunstwerk nimmt mit radikal-ästhetischen Mitteln Gewaltzüge an. Es wird selbst ‚böse‘ – aus Lust an der Gewalt.

Als Beispiel für den Fall der Vergegenwärtigung von Gewalt ohne böse Ästhetik, wie der Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Bohrer sie titulierte, mag ein Bild von Jissocher ber Ribak dienen. Der zweite Fall trifft auf den Gedichtzyklus *Di kupe* (*Der Haufen*, 1921/22) des jiddischen Dichters, Dramen- und Prosaauteurs Peretz Markisch zu. Trotz dieses unüberwindlichen Grabens gibt es in der Repräsentation von antijüdischer Gewalt und in der Verwendung reli-



2 Kinder untersuchen den Körper ihres Vaters, der 1919 einem Pogrom nahe Kiev zum Opfer fiel (Archiv Elias Tscharikower). Aus: Gitelman, Zvi. *A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present*. New York 1998. S. 68.

giöser Motive eine überraschende Übereinstimmung: Die ästhetische Auseinandersetzung um Sein oder Nicht-Sein wird zum Ringen um Glauben oder Nicht-Glauben.

Gewalt im Bild: Jissocher ber Ribaks Pogromserie (1920)

Jissocher ber Ribak (1897–1935), einer der führenden Künstler der ostjüdischen Kulturenrenaissance und Künstlerkollege Marc Chagalls, malt als Reaktion auf ein Pogrom 1919 in seiner Geburtsstadt Elisavetgrad eine Serie von neun Pogrombildern. Die kleinformatigen Werke in Mischtechnik ergeben zusammen einen Bilderreigen des Bösen. Sie erreichen eine ähnliche ästhetische und ethische Dimension wie Francisco de Goyas *Los desastros de la guerra* (*Die Schrecken des Krieges*, ca. 1810–1820). Sie (re)präsentieren in einer verstörenden Ästhetik, die sich in dieser Form bei Ribak nicht wiederholen wird, Gewaltakte wider jüdisches Leben. Schwangere Frauen, stillende Mütter, kleine Kinder, Föten; Männer in traditioneller Kleidung, entkleidet und entmannt; geschändete Thora-Rollen und brennende Synagogen:

Ribak erspart dem Betrachter nichts von dem, was während der Pogrome grausame Realität gewesen ist.

Anders als andere Pogromkünstler zeigt Ribak das Hier und Jetzt der Pogromgewalt. Im ausgewählten Beispielbild sehen wir eine Holzsynagoge in Flammen. Ein Jude mit einer Thora-Rolle im Arm steht am Ende einer Leiter, die bis zum Dach hinaufreicht. Den anderen Arm reckt der Jude (flehentlich?) gen Himmel. Dieses Zentralmotiv wird flankiert von trinkenden und tanzenden Kosaken in ukrainischer Tracht. Einer hält als Trophäe des Pogroms einen auf einem Säbel aufgespießten Kopf in die Höhe, ein anderer ein mit seinem Speer durchbohrtes jüdisches Kind. Auf dem Boden liegen ein totes Kind und ein erdolchter Jude, auch er mit einer Thora-Rolle in der Hand, dazwischen ein Rind – als Symbol des Judentums – und ein Schwein als Stellvertreter für die *Gojzim*, die Nicht-Juden. Das Schwein leckt vergossenes jüdisches Blut.

Ribaks Zeugnisse exzessiver Pogromgewalt sind pervers im Inhalt und naiv in der Form. Diese naiv-primitivistische Darstellungsweise verfolgt einen tieferen Sinn: Anders als viele seiner Künstler Vorgänger oder -kollegen entsagt Ribak einer realistischen Repräsentation von Gewalt. Ribak



3 *Jissocher ber Ribak, Pogromserie*. Aus: Gertrud Pickhan, Verena Dohrn (Hrsg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren (Charlottengrad und Scheunenviertel, 3). Berlin 2012. S. 26.

will Gewalt nicht einfach durch eine wahrheitsgetreue Wiedergabe imitieren. Ribak will irritieren. Er wählt die zweidimensionale und aperspektivische Form. Diese ist in der jüdischen, aber auch in der russischen Volkskunst ebenso üblich wie in der russischen Ikone („umgekehrte Perspektive“). Der Künstler verweigert sich (und uns Betrachtern) eine zentrale und damit auch Orientierung stiftende Perspektive. Von innen heraus erzählt Ribak, was ihm die Sicherheit geraubt hat, aus *einer* (fixen) Perspektive des wahrnehmenden Subjekts Sinn zu setzen. Die Absurdität des Mordens fordert eine grotesk-absurde Ästhetik ein: Die Bildaussage, nämlich das *kollektiv* erlebte Gewaltgeschehen, wird um einen – verzerrenden – Bildausdruck ergänzt. Ribaks *individuelles* Erleben von Gewalt, ein Erleben größten Entsetzens, erlaubt nur groteske Formen. Zwischen das erlebte Pogrom und seine ästhetische Bezeugung hat sich eine Erschütterung geschoben, die das, was Ribak der Welt *entfremdet* hat, konsequent *verfremdet*. Ribaks Kunst kann weder harmonische Kohärenz noch ideale Proportionen bieten, wenn in der Realität die Perversion regiert.

Der hohe Grad der Stilisierung betrifft ebenso die Bildgestalten. Die kindlich-primitive Figurendarstellung weicht die Grenze zwischen Mensch und Marionette auf. Die stereotyp-puppenhafte Darstellung der Täter mit ihren Säbeln, schmalen Schnurrbärten, dunklen Mützen und Pferden sowie der Opfer, chassidischen Juden mit dichten Bärten, Kaftan, Kippa oder

Streimel, enttarnt die entindividualisierende Dimension des Massenmordes im Pogromjahr 1919.

Gewalt des Textes: Peretz Markischs *Di kupe* (Der Haufen, 1921/22)

Peretz Markisch (1895–1952) ist unbestritten der revolutionärste unter den jiddischen Dichtern seiner Generation. Mit seinen virtuosierten Hymnen an die erlangte Freiheit wird er zur magischen Zentralgestalt der ostjüdischen Renaissance. Markischs Lyrik ist radikal futuristisch und rückhaltlos expressionistisch. Als Antwort auf den (Blut-)Rausch der Pogrome berauscht sich das lyrische Ich in seinem Gedichtzyklus *Di kupe* (*Der Haufen*, 1921/22) an einem dekadenten Fest des Ekels und entehrender Gotteslästerungen.

Dreh- und Angelpunkt der bislang nicht ins Deutsche übersetzten Gedichtfolge ist ein Berg stinkender Pogromopfer. Von diesem Leichenhaufen herab wird Gott gestürzt. Verherrlicht wird Babel, nicht Jerusalem. Der eine und einzige jüdische Gott muss sich in einer Reihe mit Christus und Allah nennen lassen. Er wird – wie die Idee des Monotheismus an sich – in seiner Einzigartigkeit hinterfragt. Wo die Semantik in die Form übergreift und umgekehrt, offenbart sich die perfide Harmonie des Textes: Markisch wählt im ausgewählten Textbeispiel mit dem So-

nett eine klassische Gedichtform. In dichterischer Formvollendung besingt der Autor wider die ‚göttliche Ordnung‘ die Herrschaft des Chaos. Nicht dem jüdischen Gott huldigt er, sondern der „malke-kupe“, der „Königin Haufen“. Derartiges hat es in der jiddischen (Pogrom-)Literatur bis dahin nicht gegeben. Gegen Ende des Zyklus kreierte Markisch ein Szenario, demjenigen Ribaks nicht unähnlich:

Ss'is hajnt a milechike nacht fun ajngeschteltn krigele lewone-lajb getrotn,
Derschreckt zich nit, o, schwarze kez,
far umru fun majn tupen;
Ich geh ajch onsgn a gssejre fun der malke-kupe:
– Si schlaiddert dem barg Sinaj op zurik di tsen gebotn...

Ir mojl sich dorschtik rojchert, wi a krater a zegliter,
un trojerik ir sojf, glajch wi mit schvartsn march farzotn;
– Hej, berg un markn! Af a schwue ruf ich mit majn lid ajch,
di kupe blutikt dem barg Sinaj op di zen gebotn ...

Zwei fojglen drejen sich arum ir mojl un schprechn, un baschwern,
un wiklen iber hojch ir zung, wi a zeflakerte megile,
un lejgn af ir kop a krojn fun schoj-mendikn schtern ...

O, Sinaj-barg! In iberkerter schol fun himl – lek di blowe blote! ...
Un nichne, nichne, wi a kaz, in halbnachtischer tfile,
– Di malke-kupe schpajnt in ponim zrik dir op di tsen gebotn! ... (S. 30)

Eine milchige Nacht ist heute aus dem hingestellten Mond-Leib-Krug geworden,
Erschreckt nicht, o schwarze Katzen, vor der Unruhe meiner Fußtritte;
Ich gehe, euch einen Beschluss der „Königin Haufen“ zu künden:
– Sie schleudert dem Berg Sinai zurück die Zehn Gebote ...

Ihr Maul raucht durstig, wie ein glühender Krater,
und traurig ihr Gesöff, wie aus schwarzem Mark gekocht;

– He, Berge und Ebenen! Zu einem Schwur ruf ich euch mit meinem Lied,
der Kot blutet dem Berg Sinai die Zehn Gebote aus ...

Zwei Vögel kreisen um ihren Mund und sprechen, und beschwören, und wickeln hoch ihre Zungen ein wie eine aufflackernde Megillah, und legen auf ihren Kopf eine Krone schäumender Sterne ...

O Berg Sinai! In der umgedrehten Himmelsschale – leck den blauen Schlamm! ...

Und ergeben, ergeben, wie eine Katze, in mitternächtlichem Gebet, – speit dir die „Königin Haufen“ ins Gesicht zurück die Zehn Gebote! ...

(Übersetzung: Armin Eidherr und Sabine Koller)

Im scharfen Kontrast von Hell und Dunkel spielt das lyrische Ich Bilder von Feuer und Blut aus. Es spart nicht mit aggressiven und Ekel erregenden Motiven: Mit Verben wie „schlajdern“ (schleudern) oder „schpajin ponim zurik“ (ins Gesicht speien) importiert es ein hohes Gewaltpotential ins Gedicht. Die Evokation schockierender und ekelregender Flüssigkeiten wie Blut, Erbrochenes oder Schlamm entspricht der Doppelbedeutung von „kupe“: Neben „Haufen“ kann es auch „Kot“ heißen.

Den Höhepunkt bildet hierbei zweifelsohne die Aufforderung an den Berg Sinai, in der umgestürzten Himmelsschale blauen Schlamm („blowe blote“, Z. 12) zu lecken. Das Physische und ambivalent Erotisch-Ekliche des Leckens paart sich hier mit den vorherrschenden Lippenlauten b/l. Die Vehemenz des Gedichts ergibt sich also nicht nur aus der Suggestivkraft der Sprachbilder, sondern auch aus der Wirkmacht der Artikulation.

Der jüdische Gott muss die Insignien seiner Macht abgeben: Nicht nur die königliche Ehrbezeichnung, auch die Krone (s. Z. 11) und ihr reicher rituell-liturgischer und kabbalistischer Bezugsrahmen gehen auf den Haufen über. In der jüdischen mystischen Vorstellung trägt Gott eine Krone, auf der der Name des von ihm auserwählten Volkes Israel eingraviert ist; in *Der Haufen* liegt das auserwählte Volk zermalmt am Boden und krönt sich, fernab aller Metaphysik, selbst. Markisch kreiert aus hebräischen Buchstaben eine *andere* Krone.

Diese ästhetische Raffinesse ist kein Selbstzweck, sondern Vehikel für Markischs provokante Blasphemie, die den gesamten Zyklus durchzieht – und motiviert. Diese kulminiert in der drastischen Geste, dem Berg Sinai (als Ort göttlicher Offenbarung) die Zehn Gebote zurückzuschleudern.

Der Berg Sinai wird – ebenso wie der Berg Ararat oder Golgotha – durch den neuen Berg jüdischer Leichen konterkariert. Mehr noch: Er wird entweiht durch Blut, Erbrochenes und Tod. Das Bild von der umgestürzten Himmelsschale (Z. 12) evoziert die kabbalistische Vorstellung der „Schalen“ (hebr. „qelipot“), Repräsentanten des Bösen und des Profan-Materiellen. „Schol“, die „Schale“, ist im Jiddischen homophon mit dem hebräischen „scheol“, der jüdischen Hölle. Gottes Welt wird zur Unterwelt.

Auge in Auge mit der Gewalt: Jissocher ber Ribak und Peretz Markisch im Vergleich

Zahlreiche Motive, die zum Inventar von Pogromwerken gehören, einen Jissocher ber Ribaks *Pogromserie* und Peretz Markischs *Der Haufen*. Beide thematisieren schonungslos Gewalt an Frauen und Kindern. Geschändete Stillbrüste und Blut stellen eine enge Verbindung zwischen Leben und Tod, zwischen Fortpflanzung und Tötungstrieb her. Neben die Schändung weltlichen Lebens tritt die Schändung des Heiligen: Außer den Thora-Rollen verunreinigt im neunten Gedicht ein Schwein die „aseser ha-dibres“, die „zehn Gebote“ – ganz so, als hätte Markisch Ribaks Bild gekannt. Beider Metathema ist die (Selbst-)Reflexion des jüdischen Volks zwischen Verheißung und Vernichtung.

Doch geht Markischs Text im Vergleich zu Ribaks *Pogromserie* einen (gewagten) Schritt weiter: Ribak zeigt uns mit seiner Ästhetik das Böse. Markischs Poetik ist böse.

Was den Einsatz religiöser Motive angeht, verfährt Ribak konventionell. Thora, Tallit, Synagoge etc. stehen symbolisch für den jüdischen Glauben. Mit der Verwendung der hebräischen Wurzel „k-d-sh“ (kadosh; wörtl.: „heilig“) wird im Bild der „kidusch-ha-schem“, also die „Heiligung des göttlichen Namens“, im Märtyrertod aufgerufen. Markisch deutet religiöse – auch christliche – Motive wie liturgische Formeln oder die Zehn Gebote in

Der Haufen konsequent um. Mehr noch: Während Ribak die jüdische Religion in seinen Bildern fortsetzt, ersetzt Markischs lyrisches Ich deren Gründungsmythen und -texte in einem prometheischen Akt durch seinen neuen, den Pogromfolgen geschuldeten Glauben. Diese verkündet er von seinem Leichenhaufen aus, nicht vom Sinai. Für sie kreiert er eine neue Arche und ein neues Stiftszelt.

Dennoch liegen bei Ribaks Bild die Dinge nicht ganz einfach: Das Motiv des Juden, der mit einer Thora-Rolle aufs Dach der Synagoge steigt, ist ambivalent: Ribaks Darstellung assoziiert Jakobs Himmelsleiter, vor allem jedoch den Empfang der Gesetzestafeln am Sinai, der an Schawuot (jidd.: „schwues“ oder „matn-tojre“) feierlich begangen wird. Doch rettet nun der Jude die Thora vor den Pogromisten oder will er sie – darin Markischs Gedicht nahekommend und die Auserwählung der Juden in Frage stellend – an Gott zurückgeben? Laut einer Midrasch-Legende in *Aboda sara 2b* wird der Berg der Offenbarung zum Berg der Ungnade: Gott, von großem Zorn erfasst, stürzt den Berg auf das jüdische Volk, wenn es nicht der Thora folgt. Der Kontext der übrigen Pogrombilder, die durchgängig den Opfergedanken und die Identifizierung der Juden mit ihrem Gott suggeriert, schlägt das Bild eher der ersten Sinnlinie, die am jüdischen Glauben festhält, zu.

Die blasphemische Eindeutigkeit in Markischs Gedicht lässt keinen Zweifel zu: Schawuot wird umgekehrt, die Zehn Gebote gehen an Gott zurück. Mit nietzsche-anischer Wucht lehnt Markisch eine – jüdisch begründete – Ethik und zugleich die Erwählung ab. Die ästhetischen Folgen dieser Provokation sind weitreichend: Wer nicht mehr glaubt, dem ist, wie Dostoevskij sagte, alles erlaubt.

Ribak zeigt in seiner *Pogromserie* einen Karneval des Bösen. Sein Bilderreigen, der antisemitische Gewaltakte vorstellt, hebt die Junktion von Ethik und Ästhetik nicht auf. In letzter Konsequenz *affirmiert* er das Religiöse.

Markisch hingegen karnevalisiert in *Der Haufen* dank seiner bösen Ästhetik das Religiöse selbst. Während im Falle von Ribaks Bildern der Rezipient auf Seiten der Opfer ist, verhindert Markischs Ästhetik des Ekels und des Schocks geradezu, dass sich der Rezipient mit den (stinkenden, sich lausenden, in Blut und Knochenmark kochenden) jüdischen Leichen identifiziert. Ribaks Ästhetik ist ethisch korrekt, diejenige Markischs ein Affront. Sie schändet das Heilige



4 *Jissocher ber Ribak, Pogromserie: Ausschnitt.* Aus: Gertrud Pickhan, Verena Dohrn (Hrsg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren (Charlottengrad und Scheunenviertel, 3). Berlin 2012. S. 26.

zweifach: *inhaltlich* (die blutbeschmierten Zehn Gebote) und *formal* – der hebräische Buchstabe, geheiligt durch seinen göttlichen Ursprung, wird durch Markischs Poetik selbst unrein.

In diesem neuen, nicht mehr etho-ästhetischen Koordinatensystem, kehrt sich der Vektor der Gewalt um: Ribaks Pogrombilder dienen primär der (Re-)Präsentation von (nicht-jüdischer, hier slavischer) *Fremdaggression*. Markisch hingegen lenkt in subversiver Weise mit einer grotesk überzeichneten und verstörenden Lyrik die Aggression auf die *eigene* jüdische Kultur. Er erreicht einen Nullpunkt der jiddischen Pogromliteratur. Später, im grausamen Gewahren der Judenvernichtung durch Hitler (und Stalin), ist er durch und durch ethisch.

Literatur

Karl-Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie.* München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2004.

Zvi Gitelman, *A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present.* New York: Schocken Books, 1998.

Sabine Koller, *Marc Chagall. Grenzgänge in Literatur und Malerei.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2012.

Peretz Markisch, *Di kupe.* Varshe: Kultur-Lige, 1921.

Jissocher ber Ribak, *Sajn leb'n un schaf'n.* Paris: Funem komitet zu farejbikn dem ondenk fun Jissocher ber Ribak, 1937.

Seth Wolitz, *A Yiddish Modernist Dirge: Di kupe of Peretz Markish.* In: Joseph Sherman, Gennady EstraiKh, Jordan Finkin, David, Shneer (Hrsg.), *A Captive of the Dawn. The Life and Work of Peretz Markish (1895-1952)* (Studies in Yiddish, 9), London: Legenda, 2011. S. 228–238.



Prof. Dr. Sabine Koller, geb. 1971 in Amberg. Studium der Slavistik und der Romanistik in Regensburg, Grenoble und Sankt Petersburg. Promotion 2002, Habilitation 2010. Von 2006 bis 2012 Dilthey-Fellowship der VolkswagenStiftung zum Thema „Ostjudentum in Literatur und Malerei: Marc Chagall“. E-On Kulturpreis Ostbayern für herausragende wissenschaftliche Leistungen und Professor-Joseph-Engert-Preis der Stadt Regensburg. Von 2007 bis 2012 Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Seit 2013 Professorin für Slavisch-Jüdische Studien an der Universität Regensburg. Die Schnittstellen-Proffessur ist die erste dieser Art im deutschsprachigen Raum.

Forschungsgebiete: Ostjudentum in Literatur und Malerei, slawisch-jiddische Intertextualität und Poetik, Intermedialität, Kultur-, Literatur- und Übersetzungstheorien.