

Selina Wüthrich

Fagin, „an infernal, rich, plundering, thundering, old Jew“

Antisemitismus in den deutschsprachigen Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen von Charles Dickens' *Oliver Twist*



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Sie erlaubt nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Dissertation Universität Bern, 2020

Das Zitat im Titel stammt aus Dickens, Charles: Oliver Twist. (1846) Edited by Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon Press 1966, S. 76.

Inhaltsverzeichnis

Dank	1
1 Einleitung	2
2 Antisemitismus	9
2.1 Zum Begriff ‚Antisemitismus‘	9
2.2 Die Entwicklung der Judenfeindschaft.....	12
2.2.1 Religiöser Antijudaismus.....	12
2.2.2 Bürgerlicher Antisemitismus	17
2.2.3 Faschistischer Antisemitismus.....	21
2.2.4 Nachfaschistischer Antisemitismus	24
2.3 Literarischer Antisemitismus	36
2.4 Literaturjiddisch.....	44
3 Dickens, <i>Oliver Twist</i> und Fagin	48
3.1 Dickens und ‚die Juden‘	48
3.2 Dickens’ <i>Oliver Twist</i>	55
3.3 <i>Oliver Twist</i> im Antisemitismuskurs	57
3.4 Fagin in <i>Oliver Twist</i>	68
3.4.1 Das manichäische Grundmuster	69
3.4.2 Physiognomie und Verhaltensmuster.....	85
3.4.3 Dehumanisierung.....	93
3.4.4 Fagin, The Jew.....	101
3.4.5 Figurenrede.....	106
3.4.6 Narrative Gegenstrategien	111
3.5 Zwischenfazit.....	120
4 Dickens’ Rezeption im deutschen Sprachraum	122
4.1 19. Jahrhundert: Dickens avanciert zum Weltautor.....	123
4.2 Frühes 20. Jahrhundert: Dickens revisited	130
4.3 1933–1945: Dickens als Teil der ‚Feindkultur‘	134
4.4 1945–1989: Dickens als Vermittler zwischen England und Deutschland	138
4.5 1990 bis heute: Die Dickens-Industrie läuft weiter	142
5 <i>Oliver Twist</i> im intertextuellen Spannungsfeld	146
5.1 Intertextualität.....	146
5.2 Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen	153
6 Übersetzungen	158
6.1 Die deutschsprachigen Übersetzungen.....	158
6.2 Fagin in den deutschsprachigen Übersetzungen.....	168
6.2.1 Das manichäische Grundmuster	169
6.2.2 Physiognomie und Verhaltensmuster.....	177
6.2.3 Dehumanisierung.....	207
6.2.4 Fagin, der Jude.....	217
6.2.5 Figurenrede.....	234

6.2.6	Narrative Gegenstrategien	259
6.3	Zwischenfazit.....	266
7	Adaptionen.....	269
7.1	Theateradaptionen.....	272
7.2	Radioadaptionen	298
7.3	Kinoadaptionen.....	308
7.4	Zwischenfazit.....	330
8	Transformationen.....	337
8.1	Joseph Süßkind Oppenheimer in <i>Jud Süß</i> (1940).....	337
8.2	Watto in <i>Star Wars</i> (1999 / 2002)	348
8.3	Peachum in der <i>Salzburger Dreigroschenoper</i> (2015).....	353
8.4	Zwischenfazit.....	358
9	Fazit.....	361
10	Quellenverzeichnis.....	368
10.1	Primärquellen.....	368
10.1.1	Englische Ausgaben von <i>Oliver Twist</i>	368
10.1.2	Deutsche Übersetzungen von <i>Oliver Twist</i>	368
10.1.3	Theaterstücke und Musicals	370
10.1.4	Hörspiele und Hörbücher	370
10.1.5	Filme	371
10.1.6	Weitere Primärtexte.....	372
10.2	Sekundärquellen.....	374
10.3	Abbildungsverzeichnis.....	403
11	Anhang	405
11.1	Textstellen.....	405
11.1.1	Textstelle Manichäismus: Die Welt des Bösen.....	405
11.1.2	Textstelle Manichäismus: Die Welt des Guten	409
11.1.3	Textstelle 1: Fagin empfängt Oliver	412
11.1.4	Textstelle 2: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten	418
11.1.5	Textstelle 3: Fagin trifft Sikes zur Geldübergabe	424
11.1.6	Textstelle 4: Barney tritt auf.....	432
11.1.7	Textstelle 5: Fagin geht zu Sikes	440
11.1.8	Textstelle 6: Fagin mit Noah Claypole	447
11.1.9	Textstelle 7: Fagin wartet auf Sikes.....	451
11.1.10	Textstelle 8: Fagin und der religiöse Beistand.....	458
11.1.11	Textstelle 9: Fagin in der Todeszelle	462
11.2	Bewertungen	474
11.2.1	Fagins Physiognomie	474
11.2.2	Illustrationen	479
11.2.3	Fagins Verhaltensmuster	485
11.2.4	Fagins Dehumanisierung	493
11.2.5	Anzahl Verwendungen der Synekdoche ‚der Jude‘	500
11.2.6	Figurenrede von Fagin und Barney	501

Dank

Ein besonderer Dank geht an Matthias N. Lorenz und Virginia Richter für die hervorragende Betreuung und fachliche Unterstützung sowie für die Durchführung von regelmäßigen Kolloquien, an denen ich meine Arbeit zur Diskussion stellen durfte. Ebenso geht ein grosser Dank an unser Team, insbesondere an Nicole Weber, Christine Riniker, Jennifer Bigelow und Johannes Brunnschweiler, die mich mit zahlreichen Gesprächen und konstruktiven Rückmeldungen stets motiviert haben.

Ebenfalls danke ich Klaus-Michael Bogdal und Yahya Elsayegh, an deren Kolloquien ich jeweils wichtige Inputs zu meiner Arbeit erhalten habe. Ein Dank gilt auch den Teilnehmenden dieser Symposien und dem gesamten CUSO-Team, die diesen wertvollen Austausch ermöglicht haben.

Des Weiteren danke ich der Joséphine de Kármán-Stiftung für die finanzielle Unterstützung, dem Musikverlag und Bühnenvertrieb Zürich, dem Konzert Theater Bern, dem Salzburger Landestheater und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung für die Bereitstellung der wertvollen Materialien sowie meinen Freundinnen und Freunden fürs Korrekturlesen: Lara Wälchli, Benjamin Ryser, Moritz Preisig und nochmals Nicole, Christine und Johannes.

Ein herzlicher Dank gilt meinen Eltern Eva und Werner Wüthrich sowie meinem Partner Marc Meienberger; dafür, dass ihr stets für mich da wart und mich mit viel Geduld, Interesse und Hilfsbereitschaft unterstützt habt – euch ist dieses Buch gewidmet.

1 Einleitung

Am 9. Juni 2020 jährte sich Charles Dickens' (1812–1870) Todestag zum 150. Mal. Dies veranlasste nicht nur die Briten, Bilder und Zitate des Dichters auf die Westtürme der Westminster Abbey zu projizieren, auch Pressemeldungen rund um den Globus gedachten des englischen Romanciers.¹ Dickens' Berichte, Kurzgeschichten, Novellen und Romane, die mit bildhafter Sprache und detailreicher Beschreibung auf humorvolle Weise gesellschaftskritische Themen wie beispielsweise soziale Ungerechtigkeit, Kinderarbeit, staatliche Korruption und Rassismus aufgreifen, sind, wie die zahlreichen Beiträge zu seinem Todestag zeigen, bis heute aktuell und relevant.²

Dickens schuf mit dem „visuellen Charakter seiner Werke“, seiner „einmaligen Beobachtungsgabe“ und „ungewöhnlichen Bildphantasie“ eine „neuartige, bildhafte Prosa“³, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts transnationale Bedeutsamkeit erlangte. Mit seinen Werken beeinflusste Dickens Schriftsteller wie

¹ Siehe beispielsweise Richardson, Nigel: In the footsteps of the nation's greatest novelist (09.06.2020). In: The Telegraph. URL: <https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/england/articles/in-the-footsteps-of-dickens/> (abgerufen 09.07.2020); Jordan, Tina: When Dickens Died, America Mourned. Our Archives Tell the Story (07.06.2020). In: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/07/books/charles-dickens-death-anniversary-150-years.html> (abgerufen 09.07.2020); O. V.: Vor 150 Jahren starb Charles Dickens (09.06.2020). In: Süddeutsche Zeitung. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-vor-150-jahren-starb-charles-dickens-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200603-99-289604> (abgerufen 09.07.2020); Schwens-Harrant, Brigitte: Zum 150. Todestag von Charles Dickens (09.06.2020). In: Die Furche. Die österreichische Wochenzeitung. URL: <https://www.furche.at/feuilleton/zum-150-todestag-von-charles-dickens-3009154> (abgerufen 09.07.2020); Stech, Heiko: Karl Marx verehrte diesen berühmten Schriftsteller – doch der wusste davon nichts (06.06.2020). In: St. Galler Tagblatt. URL: <https://www.tagblatt.ch/kultur/karl-marx-verehrte-diesen-beruehmten-schriftsteller-doch-der-wusste-davon-nichts-ld.1226199> (abgerufen 09.07.2020).

² So zum Beispiel die Black-Lives-Matter-Bewegung, die seit 2016 international gegen die Polizeigewalt und systemische Diskriminierung von Schwarzen kämpft. Dickens unternahm 1842 eine fünfmonatige Nordamerikareise von Boston nach St. Louis. Seine anfängliche Begeisterung über die demokratischen USA verflog rasch, als er mit der Sklaverei und dem stark ausgeprägten Kapitalismus konfrontiert wurde. Den Rassismus sowie die amerikanische Profitgier kritisierte er in seinem Reisebericht *American Notes* (1842) und im Roman *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843–44).

³ Wolpers, Theodor: Der Realismus in der englischen Literatur. In: Reinhard Lauer (Hg.): *Europäischer Realismus*. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 89-184, hier S. 139 f.

Fjodor Michailowitsch Dostojewski⁴, Franz Kafka⁵, Gustav Freytag⁶ sowie Benito Pérez Galdós⁷ und wird bis heute von Autoren und Autorinnen wie John Irving und Donna Tartt als Quelle der Inspiration genannt.⁸ Dickens schuf in seinen Werken, so Zweig, eine „Poesie des Prosaischen“⁹, die unter der Bezeichnung ‚Dickensian‘ zum festen Bestandteil der englischen Sprache wurde.¹⁰

Seit dem Erfolg der *Pickwick Papers* (1836–37) gelang es Dickens auch außerhalb des englischen Sprachraums ein breites Publikum, unabhängig von sozialem Status, Bildung, Geschlecht, Alter oder kulturellem Hintergrund anzusprechen.¹¹ Die rasche und preiswerte Vermarktung seiner Werke ermöglichte es, mit nur kurzer Verzögerung zu den englischen Publikationen Übersetzungen und Adaptionen in anderen Sprachen erscheinen zu lassen. Mit dem Erfolg der *Pickwickier* entstanden ab 1834 die ersten Bühnendaptionen, und eine sogenannte ‚Dickens-Industrie‘ setzte ein, die sich ab dem 20. Jahrhundert auch auf die Film- und Radioindustrie ausbreitete und bis in die Gegenwart ihre Produktion fortsetzt.¹²

⁴ Siehe Lary, Nikita M.: *Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence*. London/Boston: Routledge 2009.

⁵ Kafka gesteht in seinem Tagebucheintrag vom 8. Oktober 1917, er habe mit *Der Heizer* eine „glatte Dickensnachahmung“ geschaffen. Kafka, Franz: Tagebucheintrag vom 08.10.1917. In: Gerhard Neumann et al. (Hg.): *Schriften, Tagebücher, Briefe: Kritische Ausgabe*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1982, S. 841. Siehe auch Hollington, Michael: *Dickens and Kafka Revisited: The Case of Great Expectations*. In: *Dickens Quarterly*. Nr. 20 (2003), S. 14-33.

⁶ Siehe Böttcher, Philipp: *Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.

⁷ Siehe Tambling, Jeremy: *Dickens and Galdós*. In: Michael Hollington (Hg.): *The Reception of Charles Dickens in Europe*. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 191-196.

⁸ Vgl. Hill, Jane Bowers: *John Irving’s Aesthetics of Accessibility*. In: Harald Bloom (Hg.): *John Irving*. Philadelphia: Chelsea 2001, S. 65-72 und Nance, Kevin: *Dickens’ influence lingers with passage of time* (27.11.2013). In: *Chicago Tribune*. URL: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-xpm-2013-11-27-chi-charles-dickens-influence-20131127-story.html> (abgerufen 09.07.2020).

⁹ Zweig, Stefan: *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski*. Leipzig: Insel 1920, S. 65.

¹⁰ Vgl. Gelfert, Hans-Dieter: *Charles Dickens der Unnachahmliche: Biographie*. München: C. H. Beck 2011, S. 9. Dem *Oxford English Dictionary* zufolge beschreibt ‚Dickensian‘ neben den Werken des Autors und deren Verehrer auch die Charakteristik von Texten, die im Stil von Dickens geschrieben sind und dabei insbesondere die Gesellschaft mit lebendigen Bildern, Humor und Pathos sowie mit sozialkritischem Blick wiedergeben. Vgl. O. V.: *Dickensian*. In: *OED Online*. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/52265?> (abgerufen 09.07.2020).

¹¹ Der englische Sprachraum umfasst die Länder, in denen Englisch als offizielle Landessprache gesprochen wird. Dazu gehören das Vereinigte Königreich und Irland sowie die USA, Kanada (ausgeschlossen Québec), Australien und Neuseeland.

¹² Vgl. Maack, Annegret: *Charles Dickens: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck 1991, S. 216.

Dickens gehört weltweit zu den am häufigsten übersetzten und adaptierten Autoren.¹³ Auch im deutschsprachigen Raum avancierte er bereits im 19. Jahrhundert zu einem der beliebtesten ausländischen Romanschriftsteller.¹⁴ In der von Wolfgang Bick, Bärbel Czennia und Sybille Rohde-Gaur herausgegebenen *Bibliographie der Deutschen Übersetzungen der Romane von Charles Dickens* (1989) werden „ca. 500 verschiedene Dickens-Übersetzungen“ im deutschen Sprachraum gezählt.¹⁵ Seit Ende der 1980er-Jahre sind etwa weitere 100 dazugekommen.

Allein von *Oliver Twist* liegen seit der seriellen Erstpublikation in *Bentley's Miscellany* (1837–39) nahezu 90 deutsche Ausgaben vor. Dazu zählen die rund 20 Neuübersetzungen sowie deren Neuauflagen und Bearbeitungen.¹⁶ Neben der *Weihnachtsgeschichte* (*A Christmas Carol in Prose* 1843) diente *Oliver Twist* (1837–39) am häufigsten als Vorlage für Theater-, Radio- und Kinoadaptionen.¹⁷ Durch die multimediale Präsenz dieses Romans haben sich die „sensationsträchtigen Szenen“ wie Nancys Ermordung und die „parabelhaft versinnbildlichte[n] Situationen“¹⁸ wie Olivers ‚Bitte nach mehr‘ ins kollektive Gedächtnis der westlichen Gesellschaft eingeschrieben.¹⁹

¹³ Im *Index Translationum* der UNESCO (2009) belegt Charles Dickens mit 2107 Übersetzungen den 25. Platz der meistübersetzten Autoren. Siehe *Index Translationum: Statistics on whole Index Translationum database (1979–2009)*. URL: <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (abgerufen 17.03.2020). Siehe auch John, Juliet: *Dickens and Mass Culture*. Oxford: University Press 2010, S. 1-14.

¹⁴ Dies belegt beispielsweise eine Umfrage von 1887, in der Personen aus dem Literaturbetrieb wie Eduard von Bauernfeld, Theodor Fontane, und Karl Bleibtreu *The Pickwick Papers* und *David Copperfield* zu den besten ausländischen Romanen zählten. Vgl. O. V.: *Die besten Bücher aller Zeiten und Litteraturen*. Berlin: Friedrich Pfeilstücker 1889.

¹⁵ Bick, Wolfgang et al.: *Bibliographie der Deutschen Übersetzungen der Romane von Charles Dickens* (Folge I). In: *Anglia* 107 (1989), S. 65-451, hier S. 65.

¹⁶ Vgl. ebd. und siehe Kapitel 6 der vorliegenden Studie.

¹⁷ Vgl. John 2010, S. 211.

¹⁸ Schmidt, Johann N.: *Oliver Twist* (Charles Dickens – Frank Lloyd, David Lean, Carol Reed, Roman Polanski): Ein Roman und seine mediale Verwertung. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 104-119. Hier, S. 108-110.

¹⁹ Dies bezeugt beispielsweise Maurice Halbwachs, der sich in der Einleitung zu seinem Werk *Das kollektive Gedächtnis* (1967) auf Dickens bezieht: „Als ich zum ersten Mal in London war [...] brachten mir viele Eindrücke die Romane von Dickens in Erinnerung, die ich in meiner Kindheit gelesen hatte: so ging ich dort also mit Dickens spazieren.“ Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus, aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991, S. 3. Juliet John spricht

Dickens kreierte in seinen Werken unvergessliche Figuren, wie beispielsweise den humorvollen und sprachgewandten Sam Weller (*Pickwick Papers* 1836–37), den skurrilen Misanthropen Ebenezer Scrooge (*A Christmas Carol in Prose* 1843), die exzentrische Miss Havisham (*Great Expectations* 1860–61) und nicht zuletzt den jüdischen Verbrecher Fagin (*Oliver Twist* 1837–39). Mit ihm schuf Dickens einen der berühmt-berüchtigtsten Antagonisten der westlichen Literatur: Fagin, „an infernal, rich, plundering, thundering, old Jew“²⁰, wie er von seinem Komplizen Sikes bezeichnet wird, ist ein Hehler der Londoner Unterwelt, der Straßenkinder bei sich aufnimmt, sie zu Taschendieben ausbildet und für seine Zwecke missbraucht. Fagin, der als rothaariger, händereibender, schulterzuckender und geiziger ‚Judenteufel‘ in Erscheinung tritt, sorgte bereits zu Lebzeiten des Autors für Kritik und wurde seither immer wieder kontrovers diskutiert.²¹

Mit Fagins Darstellung greift Dickens auf Klischees zurück, die in der Geschichte der Judenfeindschaft über Jahrhunderte hinweg tradiert wurden. Diese historisch kollektiv verankerten Ressentiments, die Juden als andere, negative und fremde Wesen stigmatisieren, werden ebenfalls über literarische Darstellungsformen und deren Übersetzungen und Adaptionen über Generationen hinweg transportiert. Dickens' *Oliver Twist* ist ein solcher Text, der nach Mark H. Gelbers Definition des literarischen Antisemitismus das Potenzial hat, antisemitische Meinungen und Verhaltensweisen zu stimulieren und positiv zu bewerten.²²

in Zusammenhang mit *Oliver Twist* von einem ‚kulturellen Mythos‘ und bezeichnet den Roman als ‚culture-text‘, der Teil des kulturellen Gedächtnisses sei. Vgl. John 2010, S. 211.

²⁰ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. (1846) Edited by Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon Press, 1966, S. 76. Im Folgenden wird ausschließlich aus dieser Ausgabe zitiert. Diese historisch-kritische Ausgabe stützt sich auf die von Dickens vollständig überarbeitete Edition von 1846. Alle für die vorliegende Fragestellung relevanten Abweichungen zu den anderen Editionen werden in der Fußnote mit der Jahresangabe der jeweiligen Ausgabe vermerkt. Im Folgenden ‚Dickens OT‘ abgekürzt.

²¹ Siehe beispielsweise die Briefe von Eliza Davis vom 22.06.1863 und 14.07.1863 an Charles Dickens, abgedruckt in *The Dickensian* 17 (1921), S. 145 f. Siehe auch Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

²² Zur Definition des literarischen Antisemitismus vgl. Gelber, Mark H.: Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis zu Gustav Freytag und Thomas Mann. In: Stéphane Moses und Albrecht Schöne (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-jüdisches Symposium*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 162-178, hier S. 165.

Die antisemitische Darstellung Fagins stellt nicht nur die Herausgeber der Neuauflagen, sondern auch die Übersetzerinnen und Übersetzer sowie die Medienschaffenden, die den Roman fürs Theater, Radio und Kino adaptieren, vor eine scheinbar unüberwindbare Darstellungsproblematik. Wie David Leans Verfilmung, die 1949 gewaltsame Proteste in Westberlin auslöste, exemplarisch aufzeigt, verschärfte sich die Problematik von Fagins Figurenzeichnung nach dem Zweiten Weltkrieg und mit dem Wissen um den Holocaust noch zusätzlich. Dies hatte zur Folge, dass Literaturwissenschaftler wie Leslie A. Fiedler und Mark H. Gelber *Oliver Twist* zum Untersuchungsgegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit literarischem Antisemitismus machten.²³

Während im Rahmen dieser Kontroverse der Antisemitismus in *Oliver Twist* im englischsprachigen Raum diskutiert wurde, blieb eine entsprechende Auseinandersetzung in Deutschland, Österreich und der Schweiz weitgehend aus. Aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Studie der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von *Oliver Twist* aus deutschsprachiger Perspektive.²⁴ Neben der Analyse, an welchen Gestaltungsmerkmalen Fagins antisemitische Darstellung in Dickens' *Oliver Twist* festzumachen ist, wird untersucht, ob in den Übersetzungen und Adaptionen Abweichungen zum Prätext festzustellen sind, die Auswirkungen auf die antisemitische Wirkung des Stoffs haben. Diese Differenzen werden vor dem jeweiligen historischen Kontext des Übersetzungs- und Produktionslandes gedeutet. Ferner wird untersucht, ob Variationen der Figur Fagins als Fortschreibung antisemitischer Ressentiments ebenfalls in nicht

²³ Vgl. Fiedler, Leslie A.: What Can We Do About Fagin?: The Jew-Villain in Western Tradition. In: *Commentary* 7 (1949), S. 411-418, Gelber, Mark H.: Teaching ‚Literary Anti-Semitism‘: Dickens' ‚Oliver Twist‘ and Freytag's ‚Soll und Haben‘. In: *Comparative Literature Studies* 16: Highlights of the Northeast Student Conference (März, 1979), S. 1-11 und ders. *Aspects of Literary Antisemitism: Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘ and Gustav Freytag's ‚Soll und Haben‘*. Diss. Yale: University Press 1980.

²⁴ Die vorliegende Studie ist die Fortsetzung und thematische Vertiefung meiner Masterarbeit, die im Juni 2015 an der Universität Bern eingereicht wurde. Einige Erkenntnisse konnten aus der Masterarbeit übernommen werden. Diese Teile wurden allerdings überarbeitet, aktualisiert und in den Argumentationszusammenhang der vorliegenden Dissertation eingepasst.

gekennzeichneten intertextuellen Bezügen, in sogenannten Transformationen, zu finden ist.²⁵

Ein Romanklassiker wie *Oliver Twist*, der in zahlreiche Sprachen übersetzt und mannigfach fürs Theater, Radio und Kino adaptiert wurde, befindet sich in einem intertextuellen Spannungsfeld, in dem die Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen nicht nur auf Dickens' Roman, sondern auch aufeinander Bezug nehmen. Um die Darstellung Fagins im gesamten Textkollektiv²⁶ von *Oliver Twist* zu betrachten, bietet sich der Ansatz von Ulrich Broich und Manfred Pfisters Intertextualitätstheorie sowie deren Erweiterung durch Matthias N. Lorenz' richtungsoffene Typologie intertextueller Einflussnahmen als verbindende theoretische Klammer an.²⁷

Die vorliegende Studie gliedert sich in vier Analyseteile: Erstens wird Dickens' *Oliver Twist* auf möglichst viele Gestaltungselemente untersucht, die den antisemitischen Gehalt des Werks begünstigen und nachweisbar machen. Neben der Textstruktur, die auf ein manichäisches Grundmuster überprüft wird, wird auch Fagins Figurenzeichnung auf der Ebene der Textsemantik untersucht. Um ein differenziertes Bild dieser Figur zu erhalten, werden neben den Gestaltungsmerkmalen und sprachlichen Stilmitteln, die Fagin als Juden identifizieren und stigmatisieren, ebenfalls narrative Gegenstrategien berücksichtigt, die der stereotypen Darstellung entgegenwirken.

²⁵ Als Transformationen werden der Definition von Phyllis Frus und Christy Williams folgend solche Texte verstanden, die strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeiten zu einem früheren Text aufweisen und diesen intertextuellen Bezug, im Gegensatz zu den Adaptionen, nicht offenlegen. Vgl. Frus, Phyllis und Christy Williams: Introduction: Making the Case for Transformation. In: dies. (Hg.): *Beyond Adaptations: Essays on Radical Transformations of Original Works*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2010, S. 1-18, hier S. 3 f.

²⁶ Als Textkollektiv wird nach der Definition von Broich ein ungeordnetes Beziehungsnetz zwischen Texten verstanden, die aufeinander Bezug nehmen. Vgl. Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: ders. und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 48-51, S. 50 f.

²⁷ Siehe Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: ders. und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31-47 sowie Lorenz, Matthias N.: *Distant Kinship – entfernte Verwandtschaft: Joseph Conrads ‚Heart of Darkness‘ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 109-114.

Zweitens werden rund zwei Dutzend deutschsprachige Übersetzungen, die zwischen 1838 und 2011 in Deutschland, Österreich und der Schweiz erschienen sind, auf dieselben Gestaltungsmerkmale untersucht, die Fagins antisemitische Figurenzeichnung ausmachen. Dabei werden die für die antisemitische Wirkung des Romans relevanten Abweichungen zum Prätext im jeweiligen historischen Kontext des Übersetzungslandes begutachtet.

Drittens wird der Umgang mit Fagin ebenfalls vor dem Hintergrund des Gattungs- und Medienwechsels in den Theater-, Radio- und Kinoadaptionen von *Oliver Twist* betrachtet. Bei der Gegenüberstellung der Übersetzungen und Adaptionen zum Prätext wird vorerst geprüft, ob die herausgearbeiteten antisemitischen Gestaltungsmerkmale durch den Sprach-, Kultur- und Medienwechsel verstärkt, abgeschwächt oder gar ausgelassen werden. Ferner gilt es herauszufinden, ob sich beim Vergleich historisch bedingte Muster abzeichnen, die sich zu Spezifika eines deutschsprachigen Umgangs mit *Oliver Twist* zusammenfassen lassen.

Viertens widmet sich die vorliegende Studie der intertextuellen Fortschreibung des Stoffs in Form von Transformationen. Dabei wird untersucht, ob es Werke gibt, die sich in der Figurenzeichnung auf Dickens' Fagin stützen und wie sich diese Bezugnahme auf die Interpretation des Posttextes und des Prätextes sowie dessen Textkollektiv auswirkt.

2 Antisemitismus

Bevor Dickens' *Oliver Twist* als Untersuchungsgegenstand vorgestellt und auf Elemente untersucht wird, die den antisemitischen Gehalt des Werks begünstigen und nachweisbar machen, werden in diesem Kapitel die wichtigsten Begrifflichkeiten wie ‚Antisemitismus‘, ‚literarischer Antisemitismus‘ und ‚Literaturjiddisch‘ geklärt. Zudem werden die bedeutendsten Stationen in der Entwicklung der Judenfeindschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz aufgezeigt.

2.1 Zum Begriff ‚Antisemitismus‘

Der Begriff ‚Antisemitismus‘ tauchte um 1865 auf, etablierte sich in den 1880er-Jahren und setzte sich schließlich gegenüber den Bezeichnungen ‚Judenfeindlichkeit‘ und ‚Judenhass‘ durch.²⁸ Der im Umkreis des Journalisten und Schriftstellers Wilhelm Marr etablierte Begriff diente, wie Reinhard Rürup ausführt, zunächst der „Selbstbezeichnung derjenigen, die sich als Judenfeinde eines neuen Typs verstanden“.²⁹ Obschon ‚Antisemitismus‘ zu Beginn als affirmative Selbstbezeichnung von Judenfeinden verwendet wurde, hat er sich sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch in der Forschung bis heute als generische Bezeichnung für jegliche Art von Judenfeindschaft durchgesetzt.³⁰

In einem derart sensiblen Forschungsfeld auf einen von Judenfeinden zur Selbstbezeichnung verwendeten Begriff zurückgreifen zu müssen, ist, wie Nike

²⁸ Der Begriff ‚Antisemitismus‘ tauchte gemäß den Recherchen von Thomas Nipperdey und Reinhard Rürup erstmals 1865 im Rotteck/Welckerschen Lexikon auf. Vgl. Nipperdey, Thomas und Reinhard Rürup: Antisemitismus. In: Otto Brunner et al. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart: Ernst Klett 1972, S. 129-153, hier S. 129.

²⁹ Rürup, Reinhard: Antisemitismus und moderne Gesellschaft. Antijüdisches Denken und antijüdische Agitation im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Christina von Braun und Eva-Maria Ziege (Hg.): Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus. Würzburg: 2004, S. 81-100, hier S. 81.

³⁰ Vgl. Benz, Wolfgang: Entwicklung der Judenfeindschaft. In: Ders. (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. Berlin: De Gruyter 2015, S. 1-40, hier S. 3.

Thurn konstatiert, überaus unglücklich.³¹ Matthias N. Lorenz führt in seiner Monografie *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.“: Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser* (2005) aus, dass sich ‚Antisemitismus‘, „trotz der vergleichsweise kurzen Dauer, die der ideologisch aufgeladene Begriff [...] in der langen Geschichte der Judenfeindschaft eingenommen hat, [...] nach 1945 zum pauschalisierenden Synonym für jegliche Art von Judenfeindschaft entwickelt [hat].“³² Bei Formen des Judenhasses, die vor der Etablierung des Begriffs aufgetreten sind, wird in der Forschung allerdings nicht von Antisemitismus gesprochen, da dies, wie Rürup begründet, „eine historische Kontinuität suggeriere, die es [...] so niemals gegeben hat“.³³ Aus diesem Grund werden in dieser Untersuchung die Begriffe Antijudaismus und Antisemitismus verwendet, um zwischen der Judenfeindschaft vor 1870 und danach zu unterscheiden.

In der Antisemitismusforschung haben sich diverse terminologische Differenzierungen für die Judenfeindschaft ab 1870 hervorgetan. Einige sprechen von ‚modernem Antisemitismus‘, dieser Begriff wiederum ersetzte Klaus Holz mit der Bezeichnung ‚nationaler Antisemitismus‘.³⁴ Für die Bezeichnung der Judenfeindschaft nach 1945 wird in der Forschung auch von ‚sekundärem Antisemitismus‘ gesprochen.³⁵ Mit der Gründung Israels kam zudem der

³¹ Vgl. Thurn, Nike: „Falsche Juden“: Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser. Göttingen: Wallstein 2015, S. 39.

³² Lorenz, Matthias N.: *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.“: Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 44.

³³ Rürup 2004, S. 82. Diesem Ansatz folgen unter anderen auch Bauman, Gubser, Lorenz und Thurn. Vgl. Bauman, Zygmunt: *Große Gärten, kleine Gärten. Antisemitismus: Vormodern, Modern, Postmodern*. In: Michael Wirz (Hg.): *Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*. Frankfurt a. M.: Neue Kritik 1995, S. 44-61, hier S. 46; Gubser, Martin: *Literarischer Antisemitismus: Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 1998, S. 50; Lorenz 2005, S. 43 und Thurn 2015, S. 40.

³⁴ Zum modernen Antisemitismus siehe Berding, Helmut: *Moderner Antisemitismus in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. Mit dem Begriff des ‚nationalen Antisemitismus‘ umfasst Klaus Holz sämtliche Formen des ab circa 1870 etablierten Antisemitismus. Dies begründet Holz damit, dass der moderne Antisemitismus fundamental nationalistisch sei, „so daß die Bezeichnung ‚modern‘ gegen ‚national‘ ausgetauscht werden kann.“ Holz, Klaus: *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 17 f.

³⁵ Mit ‚sekundärem Antisemitismus‘ ist ein wiederkehrender Antisemitismus gemeint, der nach dem Holocaust als Teil der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit aufkam. Dieser Antisemitismus entstand als Reaktion auf den Schuld-Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg und

‚antisemitische Antizionismus‘ auf.³⁶ Der durch den Nahostkonflikt zunehmend im arabisch-muslimischen Raum verbreitete Antisemitismus wird in der Fachliteratur auch als ‚neuer Antisemitismus‘ bezeichnet.³⁷ Und die rasante Verbreitung von antijüdischer Propaganda im Internet, insbesondere auf interaktiven Webplattformen, dem sogenannten Internet 2.0, betiteln aktuelle Forschungsbeiträge als ‚Antisemitismus 2.0‘.³⁸

Die zahlreichen Bezeichnungen für die Judenfeindschaft sind je nach Forschungsfrage wichtig zu unterscheiden, doch alle bezeichnen im Grundsatz die Diskriminierung der Juden oder stellvertretend für sie die Ablehnung des Staates Israel. Dabei können Motive und Ausprägungen variieren, doch grundsätzlich wird dabei das Ziel verfolgt, die Juden als ‚andere‘ oder ‚Fremde‘ zu stigmatisieren und entweder ihre Koexistenz als Minderheit in einem Staat oder die Existenz des jüdischen Staates selbst zu diskreditieren.

wird auch als ‚Schuldabwehr-Antisemitismus‘ bezeichnet. In dieser Form des Antisemitismus wird unter den Vorzeichen der Täter-Opfer-Umkehr den Juden die Schuld für den Holocaust zugeschrieben und die Israelpolitik mit dem NS-Regime verglichen. Vgl. Bergmann, Werner: Sekundärer Antisemitismus. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 300-302.

³⁶ Vgl. beispielsweise Hauray, Thomas: Antisemitismus von links. Kommunistische Ideologie, Nationalismus und Antizionismus in der frühen DDR. Hamburg: Hamburger Edition 2002.

³⁷ Vgl. beispielsweise Embacher, Helga: Antisemitismus im 21. Jahrhundert. In: dies. et al. (Hg.): Antisemitismus in Europa. Fallbeispiele eines globalen Phänomens im 21. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2019, S. 13-54 und Diner, Dan: Feindbild Amerika. Über die Beständigkeit eines Ressentiments. Berlin: Propyläen Berlin 2002.

³⁸ Vgl. beispielsweise Schwarz-Friesel, Monika: Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl. Leipzig: Hentrich & Hentrich 2019.

2.2 Die Entwicklung der Judenfeindschaft

Ziel des vorliegenden Kapitels ist es nicht, eine umfangreiche oder gar lückenlose Geschichte der Judenfeindschaft aufzuzeigen. Die Entwicklung des Antisemitismus wurde bereits in zahlreichen Forschungsbeiträgen, wie zum Beispiel in den Studien von Reinhardt Rürup, Werner Bergmann und Rainer Erb, Shulamit Volkov, Zygmunt Bauman, Martin Gubser, Klaus Holz, Thomas Haury sowie von Monika Schwarz-Friesel und Jehuda Reinharz stringent zusammengefasst und sogar mit Anspruch auf Vollständigkeit in der von Wolfgang Benz herausgegebenen Reihe *Handbuch des Antisemitismus* dokumentiert. Das vorliegende Kapitel gibt aber mit Bezug auf diese eben genannten Forschungsbeiträge einen Überblick über die Stationen der Judenfeindschaft, damit die später analysierten deutschsprachigen Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen von *Oliver Twist* im historischen Kontext verortet werden können.

Die Entwicklung der Judenfeindschaft lässt sich in unterschiedliche Zeiträume unterteilen, in denen verschiedene Ausprägungen festzumachen sind. Der österreichische Sozialwissenschaftler Bernd Marin spricht von vier qualitativ unterschiedlichen Arten aufeinanderfolgender Stadien des Judenhasses: Erstens der religiöse Antijudaismus, zweitens der bürgerliche Antisemitismus, drittens der faschistische Antisemitismus und viertens der nachfaschistische Antisemitismus.³⁹ Gestützt auf diese vier Stadien wird im Folgenden die Entwicklung der Judenfeindschaft aufgezeigt.

2.2.1 Religiöser Antijudaismus

Das erste von Marin benannte Stadium, der religiöse Antijudaismus, kam im ersten Jahrhundert nach Christus auf und umfasst die Jahrhunderte von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit. Diese frühe Phase der Judenfeindschaft entstand durch die

³⁹ Marin, Bernd: Ein historisch neuartiger ‚Antisemitismus ohne Antisemiten‘: Beobachtungen und Thesen am Beispiel Österreichs nach 1945. In: *Geschichte und Gesellschaft* 5 (1979), S. 546-548. Eine alternative Einteilung bietet Martin Gubser, allerdings ohne Berücksichtigung der NS- und Nachkriegszeit. Gubser spricht von kirchlichem, christlichem, publizistischem, wirtschaftlichem, politischem und rassistischem Antisemitismus. Vgl. Gubser 1998, S. 52-54.

Loslösung des Christentums von der jüdischen ‚Mutterreligion‘. Dabei distanzierten sich die Christen vom Judentum, indem sie dessen Traditionen, Riten und Feste ablehnten. Im 2. Jahrhundert entstand der verhängnisvolle Vorwurf an die jüdische Bevölkerung, sie sei für die Kreuzigung Jesu verantwortlich. Die angebliche Kollektivschuld am Gottesmord legitimierte die zunehmende Diskriminierung der jüdischen Minderheit durch die Kirche.

Infolge der Christianisierung und der Etablierung des Christentums als Staatsreligion des Römischen Reiches im Jahr 380 erließen verschiedene Konzile antijüdische Verordnungen. Diese sogenannten Kanones schränkten die Juden in ihrem sozialen Leben ein, indem ihnen verboten wurde, sich mit Christen und Christinnen zu vermählen oder gemeinsam Mahlzeiten einzunehmen. Zudem schwächten die Dekrete die jüdische Bevölkerung auch wirtschaftlich, da ihnen das Besetzen von öffentlichen Ämtern sowie die Zulassung zu den Zünften verwehrt blieb. Dies hatte zur Folge, dass die Juden aus bestimmten Wirtschaftszweigen, wie zum Beispiel den Handwerksberufen oder der Landwirtschaft, verdrängt wurden.⁴⁰

Die zunehmende politische und wirtschaftliche Diskriminierung der jüdischen Minderheit sowie die religiös motivierten Vorwürfe⁴¹, insbesondere der Vorwurf des Gottesmordes, führten schließlich mit Beginn des ersten Kreuzzuges im Jahr 1096 zu Pogromen gegen die Juden.⁴² Als ‚Höhepunkte‘ der judenfeindlichen Kirchenpolitik des Mittelalters sind die Verordnungen des Laterankonzils von 1215

⁴⁰ Vgl. Raddatz, Alfred: Zur Geschichte eines christlichen Bildmotivs: Ecclesia und Synagoge. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995, S. 53-59, hier S. 53.

⁴¹ In dieser Zeit kamen neben der angeblich unaufhebbaren Kollektivschuld am Gottesmord auch die Vorwürfe des Hostienfrevels und des Ritualmordes hinzu. Siehe Blum, Matthias: Gottesmord. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 113-115; Ders.: Hostienfrevel. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 127-130 und Erb, Rainer: Ritualmordbeschuldigung. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 293 f.

⁴² Der erste Kreuzzug (1096–99), zu dem am 27. November 1095 Papst Urban II aufrief, hatte das Ziel, Muslime wie auch Juden zu vertreiben, um die ‚Heilige Stadt‘ Jerusalem zu erobern. Auch im Hoch- und Spätmittelalter kam es immer wieder zu Pogromen gegen die jüdische Bevölkerung, siehe beispielsweise das ‚Rintfleisch-Pogrom‘ von 1298. Vgl. Neiss, Marion: Rintfleisch-Verfolgungen. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 337 f.

zu bezeichnen: Papst Innozenz III (1161–1216) erklärt darin Juden zu Menschen zweiter Klasse. Mit der Begründung, Mischehen zwischen Christen und Juden verhindern zu wollen, zwang Innozenz III die Juden, gekennzeichnete Kleidung („Judenhut“ in Deutschland und Polen sowie „gelber Judenfleck“ in Frankreich, Italien und Spanien) zu tragen, und veranlasste ihre Umsiedlung in spezielle Wohngebiete (die späteren Gettos).⁴³

Mit der Pestepidemie, die zwischen 1346 und 1353 in Europa grassierte, kam unter anderem der Vorwurf der Brunnenvergiftung auf.⁴⁴ Dabei nutzten verschuldete Adelige und Patrizier die Gelegenheit der Pestepidemie, um sich mithilfe des Vorwurfs der Brunnenvergiftung ihrer jüdischen Gläubiger zu entledigen. Der Vorwurf der Brunnenvergiftung verdichtete sich schließlich zur Theorie der jüdischen Weltverschwörung. Diese Vorwurfsmuster bereiteten die nötige Grundlage vor, um die Pogrome, denen zwischen 1348 und 1350 eine Großzahl der westeuropäischen Juden zum Opfer fielen, zu legitimieren.

Neben den physischen Vertreibungen verschlechterte sich auch die wirtschaftliche und soziale Lage der Juden zunehmend. Ihre Erwerbsmöglichkeiten wurden drastisch eingeschränkt. Dazu kam neue Konkurrenz in den wenigen verbliebenen Berufsfeldern, was die Juden vollends an den Rand der Gesellschaft drängte. Als die Kirche den Geldverleih für die christliche Bevölkerung freigab, erhöhten viele Geldverleiher ihre Zinsen, um ihr Einkommen zu sichern. Dies schürte schließlich das bekannte Vorurteil des „jüdischen Wucherers“. In der Schweiz wurde sogar ein Zinsverbot für die christlichen Mitbürger erlassen. Diese Veränderungen im

⁴³ Die im 13. Jahrhundert religiös begründete Stigmatisierung der Juden durch Kleidung wird im nationalsozialistischen Deutschland mit dem „gelben Judenstern“ wieder aufgegriffen, dieses Mal aber rassistisch motiviert. Der sogenannte „Judenhut“ ist eines der ersten Attribute zur Kennzeichnung der Juden und wird seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in der Judendarstellung immer wieder verwendet. Vgl. Kucharz, Monika: Das antisemitische Stereotyp der „jüdischen Physiognomie“. Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur. Wien: LIT 2017, S. 121-128.

⁴⁴ Vgl. Herzig, Arno: Brunnenvergiftung. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 49 f.

Geldhandel verschlechterten die wirtschaftliche Lage der Juden so prekär, dass sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts zunehmend aus den Städten vertrieben waren.⁴⁵

Mit der Reformation im 16. Jahrhundert kam eine neue Dimension des Judenhasses auf. Nachdem es dem Reformator Martin Luther (1483–1546) nicht gelungen war, die Mehrheit der Juden zu bekehren, nutzte er die neuen publizistischen Möglichkeiten, um in seinen Schmähschriften die Juden zu diffamieren.⁴⁶ Wie Gubser darlegt, trägt Luther mit seiner wirkungsvollen bildhaften Sprache „zur Typisierung des ‚Juden‘ Entscheidendes bei“.⁴⁷ In seiner Schrift *Von den Jüden und iren Lügen*, die 1543 publiziert wurde, verlangt der Reformator, die Synagogen niederzubrennen, die Häuser der Juden zu zerstören, ihnen ihre Gebetbücher wegzunehmen, den Rabbinern das Lehren zu verbieten, den Juden die freie Niederlassung zu entziehen sowie ihnen den Handel zu verbieten und ihr Ersparnis an Gold und Silber, das sie durch Wucher erbeutet hätten, zu konfiszieren.⁴⁸ Zudem fordert Luther, dass die Juden ihr Geld nur noch mit körperlicher Arbeit verdienen sollen. Falls sie seinen Forderungen nicht Folge leisteten, solle man sie verjagen.⁴⁹

In Luthers Rhetorik verschmilzt das mittelalterliche Bild des Juden als Christusmörder, Ritualmörder und Hostienfrevler mit der Ikonografie des Juden als Dämon und Teufel, was die Juden zum Feindbild der Christen schlechthin stigmatisiert. Luthers Hetzschriften mit ihrer sprachlichen Dehumanisierung der Juden als Teufel, Ziegenbock, Hund oder ‚Judensau‘ verbreiteten sich durch die Erfindung des Buchdrucks rasant. Die Möglichkeit, die jüdischen Mitbürger auf publizistischer Ebene zu diffamieren, ohne sich dabei die Hände in physischen Kämpfen schmutzig zu machen, machte den Antisemitismus ‚salonfähig‘.⁵⁰ In der Reformationszeit werden so die zahlreichen Vorurteile und Mythen gegenüber

⁴⁵ Vgl. Guggenheim-Grünberg, Florence: Vom Scheiterhaufen zur Emanzipation. Die Juden in der Schweiz vom 6. bis 19. Jahrhundert. In: Juden in der Schweiz. Glaube – Geschichte – Gegenwart. Zürich: 1983, S. 10-53, hier S. 21.

⁴⁶ Siehe beispielsweise Luther, Martin: Von den Jüden und iren Lügen (1543). In: Johann Konrad Irmischer (Hg.): Dr. Martin Luther's polemische deutsche Schriften. Bd. 4. Erlangen: Karl Hender 1841, S. 99-274.

⁴⁷ Gubser 1998, S. 62.

⁴⁸ Vgl. Luther 1841, S. 234-236.

⁴⁹ Ebd., S. 256.

⁵⁰ Vgl. Gubser 1998, S. 63.

Juden gebündelt und mithilfe des Buchdrucks in Form von Texten und Grafiken weitverbreitet.

Während in der Zeit der Reformation die antijüdischen Äußerungen im deutschsprachigen Raum insbesondere religiös motiviert waren, entwickelte sich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts eine zunehmend wirtschaftlich motivierte Judenfeindschaft. Mit der Industrialisierung und der Entstehung einer kapitalistischen Klassengesellschaft gewannen der Kredithandel, das Börsengeschäft und der industrielle Großhandel an Bedeutung. Dies sind alles Berufsfelder, in denen viele Juden Erfahrung hatten, weil sie lange gezwungen waren, sich auf Trödelhandel und Geldverleih zu beschränken. Die Expertise, die sie sich in dieser Erwerbsnische über Generationen hinweg angeeignet hatten, ermöglichte ihnen im Rahmen der Emanzipationsbestrebungen, die um 1700 einsetzten, den sozialen Aufstieg.

Sogar deutsche Kaiser und Fürsten holten jüdische Finanzberater an ihre Höfe. Diese privilegierte Position der sogenannten ‚Hofjuden‘ wurde allerdings nur geduldet, solange sie Geld für den Hof eintraben. War die Geldbeschaffung erfolgreich, erhielten die Juden Privilegien, Ehrungen und Wohlstand. Fielen sie in Ungnade, wurden sie zum Sündenbock stigmatisiert, verfolgt oder gar getötet.⁵¹ Die Handelsexpertise sowie die privilegierte Stellung an manchen Höfen führte bei der christlichen Konkurrenz zu Neidern. Neben Klageschriften kam es auch immer wieder zu antijüdischen Aufständen, wie beispielsweise den ‚Hepp-Hepp-Krawallen‘ von 1819.⁵²

⁵¹ Ein Beispiel für ein solches Schicksal ist die Geschichte von Joseph Süßkind Oppenheimer (genannt Jud Süß). Mit der Verarbeitung des Jud Süß-Stoffs in Wilhelm Hauffs Novelle (1827) und im berühmten NS-Propagandafilm (1940) von Veit Harlan wurde das Stereotyp des geldgierigen ‚Hofjuden‘ in populären Medien verbreitet. Siehe Kapitel 8.1 der vorliegenden Studie.

⁵² Die ‚Hepp-Hepp-Krawallen‘ wurden von Handwerkern, Händlern und Studenten initiiert und breiteten sich 1819 von Würzburg auf weite Teile des Deutschen Bundes aus. Die Demonstranten organisierten antijüdische Aufstände, an denen sie mit Hepp-Ausrufen gegen die jüdische Emanzipation demonstrierten. Dabei diffamierten die Aufständischen die jüdischen Mitbürger und demolierten ihre Häuser, Geschäfte und Synagogen. Vgl. Gerson, Daniel: Hepp-Hepp. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 116-118.

Als Dickens' *Oliver Twist* 1838 auf den deutschen Buchmarkt kam, hatte die jüdische Emanzipation zwar eingesetzt, doch die gesellschaftliche Stellung vieler Juden hatte sich noch nicht verbessert. Trotz Widerstände gegen die Emanzipation wurde die Gleichstellung der Juden im Deutschen Bund vorangetrieben. 1848 wurden schließlich *Die Grundrechte des deutschen Volkes* durch einen Passus zur Religionsfreiheit ergänzt, der auch das Judentum als Religion gleichstellte.⁵³ Anders verhielt es sich in der Schweiz: Während die Juden in den benachbarten Monarchien die formalrechtliche Gleichstellung erlangten, zögerte die Helvetische Republik die Gleichstellung der Juden heraus. Bereits in der Verfassung von 1798 wurden die Juden – obschon sich die Helvetik als französischer Satellitenstaat der ‚Egalité‘ verpflichtete – von der „natürlichen Freiheit des Menschen“ mit dem Grund der „Andersartigkeit“ ausgeschlossen.⁵⁴ Auch in der Bundesverfassung von 1848 fehlte die Niederlassungsfreiheit für Juden. Erst auf Druck aus dem Ausland erlangten die Schweizer Juden mit der Verfassungsrevision von 1866 die bürgerliche Gleichstellung. Allerdings behielt sich der Kanton Aargau das Recht vor, die Gleichberechtigung für die Gemeinden Endingen und Lengnau bis 1879 zurückzuhalten.⁵⁵

2.2.2 Bürgerlicher Antisemitismus

Das zweite von Marin aufgeführte Stadium, der bürgerliche Antisemitismus, kam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Nach der endgültigen Niederlage Napoleons im Jahr 1814 und der Neuordnung Europas nach dem Wiener Kongress 1815 bildeten sich im Deutschen Bund vermehrt Revolutionsbewegungen, die

⁵³ Nachdem der Passus zur Religionsfreiheit im Grundrecht ergänzt wurde, unterzeichnete Otto von Bismarck 1869 das Gesetz für die Gleichberechtigung der Konfessionen in bürgerlicher und staatsbürgerlicher Beziehung, in dem das Judentum den anderen Konfessionen gleichgestellt wurde. Dieses Gesetz wurde schließlich 1871 auf das gesamte Kaiserreich ausgeweitet.

⁵⁴ Zitiert nach Kreis, Georg: Schweiz. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 1. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 317-323, hier S. 317.

⁵⁵ In den beiden aargauischen Dörfern Endingen und Lengnau lebten im 19. Jahrhundert die beiden größten jüdischen Gemeinden der Schweiz. Vgl. Mattioli, Aram: *Juden und Judenfeindschaft in der schweizerischen Historiographie: eine Replik auf Robert Uri Kaufmann*. In: *Traverse: Zeitschrift für Geschichte – Revue d'histoire*. Bd. 4 (1997), S. 155-164, hier S. 160 f.

danach strebten, die unzähligen Fürstentümer und Grafschaften zu einem deutschen Nationalstaat zusammenzuführen. Dazu gehörte die Befreiung von jeglicher ‚Fremdherrschaft‘, womit alle französischen, aber auch jüdischen Einflüsse gemeint waren. Die Revolutionsbewegung, die 1849 endete, war deswegen sowohl von anti-französischer als auch von anti-jüdischer Propaganda geprägt. Das damalige Verständnis eines Nationalstaats beruhte auf der angeblichen Ursprünglichkeit des deutschen ‚Volkes‘. Dabei wurde im Sinne Johann Gottfried Herders unter ‚Volk‘ oder ‚Rasse‘ – was im zeitgenössischen Sprachgebrauch ‚Geschlecht‘ oder ‚Art‘ hieß – eine ethnische Gruppe verstanden, die durch Tradition, Sprache, Religion und Geschichte verbunden war.

Diesem „antiaufklärerische[n], romantisch-irrationale[n] Staatsbegriff“⁵⁶, wie Gubser ihn nennt, stand die jüdische Minderheit im Wege, weshalb sich die Situation der deutschen und österreichischen Juden trotz formalrechtlicher Gleichberechtigung⁵⁷ im Verlauf des 19. Jahrhunderts drastisch verschlechterte. Der aufkommende Nationalismus, der durch einflussreiche Pädagogen wie zum Beispiel den ‚Turnvater‘ Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) vermittelt wurde, forderte eine klare Abgrenzung zwischen dem eigenen ‚Volk‘ und allem ‚Fremden‘. Dabei richtete sich die Rhetorik im Grundsatz gegen die „Ausländerei“⁵⁸, allerdings wurden auch immer wieder Judenbilder gezeichnet, die zur Abgrenzung der eigenen Wir-Gruppe dienen sollten.⁵⁹ Die Argumentationsmuster der Judenfeindschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfernten sich zunehmend von den religiös motivierten Vorurteilen, die Juden seien

⁵⁶ Gubser 1998, S. 69.

⁵⁷ Siehe vorangehendes Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Studie.

⁵⁸ Jahn, Friedrich Ludwig: *Deutsches Volksthum*. Lübeck: Niemann und Comp. 1810, S. 325.

⁵⁹ Siehe beispielsweise folgende zwei Passagen aus Jahns Schrift *Deutsches Volksthum*: „Nichts ist ein Staat ohne Volk, ein seelenloses Kunstwerk; nichts ist ein Volk ohne Staat, ein liebloser luftiger Schemen, wie die weltflüchtigen Zigeuner und Juden.“ Und: „Aus ihrer Schule wird das Volk hervorgehen als Thatvolk lebend, nicht als bloßes Namensvolk daseiend; sein äußerer Staatsverband wird durch die innere Bundeskraft bestehn, es wird nicht zu einer Weltflüchtigkeit verirren, gleich Zigeunern und Juden.“ Ebd., S. 48 und S. 210. Auch im Werk des Schweizer Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi finden sich negative Judenbilder, die als Kontrast zum idealen christlich-republikanischen Weltbild dienen. Siehe beispielsweise Pestalozzi, Johann Heinrich: *Mauschelhofen*. In: *Pestalozzi's Sämtliche Schriften*. Bd. 10. Stuttgart und Tübingen: 1825, S. 142–146. Zu Pestalozzi siehe auch Strasky, Severin: *Das Sittliche und das Andere*. Johann Heinrich Pestalozzis Bild der Juden und ‚Zigeuner‘. Bern/Stuttgart: Haupt 2006.

Gottesmörder, Hostienfrevler oder Ritualmörder. Vielmehr wurden die Stereotype des Wucherers, des ‚Schacherjuden‘ oder des ‚jüdischen Kapitalisten‘ in Abgrenzung zum tugendhaften Idealbild der Bürger des deutschen Nationalstaats verwendet.

Unter dem Einfluss der biologischen ‚Rassenlehre‘ bekam der bürgerliche Antisemitismus in den 1870er-Jahren eine zunehmend ideologische Strenge. Der Rassenbegriff und die postulierte Überlegenheit der ‚arischen Urrasse‘ wurden durch Arthur Comte de Gobineaus vierbändigen, zwischen 1853–54 erschienenen *Essai sur l'inégalité des races humaines*⁶⁰ sowie durch Charles Darwins Evolutionstheorie nachhaltig geprägt.⁶¹ Gestützt auf die Theorien der ‚Rassenlehre‘ begründeten Gegner der jüdischen Emanzipation ihre Judenfeindschaft mit pseudowissenschaftlichen Argumenten. Dabei sahen die Antisemiten das Judentum nicht mehr nur als Religion an, sondern als ‚eigene Rasse‘.

Mit der Zuschreibung von angeblich typisch ‚jüdischen Abstammungsmerkmalen‘ und deren negativer Wertung entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein rassistisch motivierter Antisemitismus. Bekannte Verfechter dieses ‚Rassenantisemitismus‘ waren unter anderen der protestantische Hofprediger und Gründer der antisemitischen Christlich-Sozialen Partei Adolf Stoecker (1835–1909), der Schriftsteller und Gründer der ‚Antisemiten-Liga‘ Wilhelm Marr (1819–1904) sowie der konservative Historiker Heinrich von Treitschke (1834–1896). In ihren Reden und Schriften äußerten sie sich zur sogenannten ‚Judenfrage‘⁶² und forderten mit rassistischen Argumenten die Aufhebung der Gleichberechtigung der

⁶⁰ Gobineau, Joseph-Arthur de: *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: O. V.: 1853–1854.

⁶¹ Darwin, Charles: *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*. London: John Murray 1859. Darwin distanzierte sich 1880 vom politischen Missbrauch seiner Theorien. Doch nach seinem Tod im Jahr 1882 wurden seine wissenschaftlichen Erkenntnisse im Sozialdarwinismus auf die Völkerkunde umgedeutet und weiterhin für rassistische Diskriminierung verwendet.

⁶² Unter der sogenannten ‚Judenfrage‘ ist die Frage nach der sozialen und wirtschaftlichen Stellung der jüdischen Bürgerinnen und Bürger in der Gesellschaft sowie nach deren rechtlicher Gleichstellung zu verstehen. ‚Die Judenfrage‘ wurde, wie Reinhard Rürup schreibt, seit jeher durch zwei Grundformen geprägt: Einerseits durch die Emanzipation und andererseits durch den Antisemitismus. Vgl. Rürup, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur ‚Judenfrage‘ der bürgerlichen Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1975, S. 7.

jüdischen Bevölkerung.⁶³ Mit seinem am 15. November 1879 in den *Preußischen Jahrbüchern* erschienenen Aufsatz *Unsere Aussichten* und der darin enthaltenen Parole „Die Juden sind unser Unglück“ evozierte Heinrich von Treitschke eine öffentliche Diskussion, die später als der ‚Berliner Antisemitismusstreit‘ bekannt wurde.⁶⁴

Während im deutschen Kaiserreich und in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn die bürgerlichen Gelehrten mit antisemitischen Schriften gegen die Gleichstellung der Juden rebellierten, blieben solche Agitationen vonseiten der Akademiker in der Schweiz aus. Allerdings zeigt die 1893 lancierte Volksinitiative zum Schächtverbot und deren Annahme, dass antisemitische Ressentiments in der Schweizer Bevölkerung ebenso vorhanden waren wie in den Nachbarstaaten. Dennoch kam es in der Schweiz zu keinen so strengen rassenideologischen Bestrebungen nach Homogenität des eigenen ‚Volkes‘, wie dies im deutschen Kaiserreich und der österreichisch-ungarischen Monarchie der Fall war. Dort flossen die Bestrebungen nach einem homogenen deutschen Staat zunehmend in die politische Agenda antiliberaler Parteien ein. Somit wurde der Antisemitismus im ausgehenden 19. Jahrhundert Teil des öffentlichen Lebens sowie der deutschen und österreichischen Politik und entwickelt sich, wie die Historikerin Shulamit Volkov schreibt, zum „kulturellen Code“.⁶⁵ Wer sich zum Antisemitismus bekannte, so führt Volkov aus, zeigte damit Zugehörigkeit zu einem bestimmten kulturellen Lager an, dessen soziale, politische und moralische Normen man akzeptierte.⁶⁶

⁶³ Vgl. Stoecker, Adolf: Das moderne Judentum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-socialen Arbeiterpartei gehalten von Adolf Stöcker. Berlin: Wiegandt und Grieben 1880; Marr, Wilhelm: Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum: Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet. Bern: o. V. 1879 und Treitschke, Heinrich von: Unsere Aussichten. In: Preußische Jahrbücher. Bd. 44. 1879, S. 559-576.

⁶⁴ Siehe Krieger, Karsten: Berliner Antisemitismusstreit. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 41-45.

⁶⁵ Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays. München: C. H. Beck 2000, S. 23.

⁶⁶ Vgl. ebd.

2.2.3 Faschistischer Antisemitismus

Die von rassenideologischen Tendenzen angetriebene Judenfeindschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist für das von Marin beschriebene dritte historische Stadium, den faschistischen Antisemitismus, wegbereitend. Bei der Suche nach einem Sündenbock für die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und später für die Weltwirtschaftskrise 1929 gewann der Antisemitismus in der Weimarer Republik und der Republik Österreich erneut an Aktualität. In der sogenannten ‚Dolchstoßlegende‘ behaupteten deutschnationale Gruppen, die deutsche Armee sei im Ersten Weltkrieg nicht von den Alliierten besiegt, sondern von oppositionellen Parteien des eigenen Landes hinterrücks erdolcht worden.⁶⁷ Zur Opposition wurden neben den Sozialdemokraten und Kommunisten auch die Juden gezählt. Zusätzlich kam in Folge der Oktoberrevolution von 1917 und der darauffolgenden Machtübernahme der Bolschewisten das neue Motiv des ‚jüdischen Bolschewismus‘ auf. Diesen beiden Vorurteilen liegt die Annahme einer jüdischen Weltverschwörung zugrunde. Um die angeblich von jüdischer Seite erstrebte Weltherrschaft zu bekämpfen, kam es ab den 1920er-Jahren vermehrt zu antijüdischen Agitationen, die in gewalttätige Übergriffe auf Juden mündeten.

Auch in der Schweiz erhielt die Judenfeindschaft infolge des Ersten Weltkriegs und der Revolution in Russland eine zunehmende Virulenz. Nach Kriegsende reisten zahlreiche ‚Kriegsprofiteure‘ und Kommunisten in die Schweiz. Egal, ob kapitalistisch oder antikapitalistisch eingestellt, beide wurden als ‚Ordnungsfeinde‘ denunziert und galten als typische Ausprägungen jüdischer Existenz.⁶⁸ Angesichts der Zuwanderung wurde 1919/20 in Zürich die Wartefrist für die Einbürgerung jüdischer Migrantinnen und Migranten von 10 auf 15 Jahren erhöht. Mit diesem ‚präventiven oder prophylaktischen Antisemitismus‘, wie Georg Kreis die restriktive Migrationspolitik bezeichnet, wollte man möglichst viele Juden von der Schweiz fernhalten.⁶⁹ Kreis ist der Ansicht, dass dieser Antisemitismus eher

⁶⁷ Vgl. Selig, Wolfram: Dolchstoßlegende. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 60 f.

⁶⁸ Vgl. Kreis 2008, S. 318.

⁶⁹ Ebd.

kulturalistisch als biologistisch motiviert war, denn es wurde nicht ausgeschlossen, dass eine kleine Anzahl von integrierten Juden eingebürgert werden konnte.⁷⁰

In der Weimarer Republik nutzten nationalistische und republikfeindliche Parteien antisemitische Propaganda, um sich einerseits von den linksliberalen ‚Kapitalisten‘ und andererseits von den kommunistischen ‚Bolschewiki‘ abzugrenzen.⁷¹ Mit dem Machtantritt von Adolf Hitler (1889–1945) im Jahr 1933 wurde der Antisemitismus, der schon seit der Gründung der NSDAP im Februar 1920 fester Bestandteil ihrer politischen Agenda war, immer aggressiver.⁷² Neben antisemitischen Parolen erließen die neuen Machthaber zahlreiche Gesetze, um die jüdische Bevölkerung binnen kurzer Zeit aus der deutschen Gesellschaft auszustoßen. Mit dem Inkrafttreten der ‚Nürnberger Gesetze‘ am 15. September 1935 schufen die Nationalsozialisten die rechtliche Grundlage für die Verfolgung der Juden. Hitler rückte ‚die Judenfrage‘ ins Zentrum seiner Politik; der Antisemitismus bestimmte das manichäische Weltbild der Nationalsozialisten. Überraschenderweise gab die NSDAP ab 1935 die Anweisung, den Begriff ‚Antisemitismus‘ durch ‚Antijudaismus‘ zu ersetzen, da sich die deutsche Politik nur gegen die Juden, nicht aber gegen die Semiten allgemein richten sollte.⁷³

In der Schweiz äußerte sich der Antisemitismus ab den 1930er-Jahren ebenfalls in zunehmend aggressiveren Tönen. Mit ‚Radau-Antisemitismus‘ wollten die ‚Frontisten‘ auf ‚die Judenfrage‘ aufmerksam machen und forderten mit Flugblättern, Störaktionen und öffentlichen Kundgebungen die Bevölkerung auf, die angebliche eidgenössische Tradition der Judenfeindschaft fortzuführen. Der Antisemitismus konnte sich aber nicht flächendeckend auf alle

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Solche gegensätzlichen Bilder, wie beispielsweise vom ‚Juden, der Kapitalist‘ und vom ‚Juden, der Kommunist‘, sind ein Phänomen, das Christina von Braun damit erklärt, dass ‚der Jude‘ ein ‚Signifikant‘ sei, der mit beliebigen Bedeutungen versehen werden kann. Vgl. Braun, Christina: Einführung. In: Dies. und Eva-Maria Ziege (Hg.): Das „bewegliche“ Vorurteil: Aspekte des internationalen Antisemitismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 11-42, hier S. 18-20.

⁷² Vgl. Punkt 4 bis 8 des 25-Punkte-Programms der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920). O. V.: 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920). In: documentArchiv.de, URL: <http://www.documentArchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html> (abgerufen 09.04.2020).

⁷³ Vgl. Anweisungen der Pressekonferenz der Regierung des Dritten Reiches vom 22.08.1935 abgedruckt in Rürup 1975, S. 112.

Bevölkerungsschichten der Schweiz ausdehnen. Entscheidend dafür war, wie Georg Krieg ausführt, dass die großen Zeitungen und Nachrichtenagenturen – im Gegensatz zur kleinen Dorfpresse – keine antisemitische Propaganda verbreiteten und die Ordnungshüter gegen die antisemitischen Aufstände vorgingen.⁷⁴

Zum Prüfstein für den Antisemitismus in der Schweiz wurde der 1935 am Berner Amtsgericht geführte Prozess um *Die Protokolle der Weisen von Zion*. Mit der Verurteilung der Schrift als Plagiat und antisemitische Hetzschrift distanzierte sich die offizielle Schweiz vom Nationalsozialismus.⁷⁵ Weniger kritisch zeigte sich allerdings der Verwaltungsapparat. Spätestens ab 1938 wurde in den Akten zwischen ‚arisch‘ und ‚nicht-arisch‘ unterschieden und die J-Stempel wurden sowohl auf kantonaler als auch auf eidgenössischen Formularen verwendet.⁷⁶ Die Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs blieb gegenüber den Juden ambivalent. Die Behörden waren zwar selbst an der Verfolgung von Juden nicht aktiv beteiligt, allerdings boten ihre passive Haltung gegenüber den im Ausland lebenden Schweizer Juden sowie die rigide Einreisepolitik kaum Schutz vor dem NS-Regime.⁷⁷

In Deutschland und Österreich wurde der Antisemitismus im Verlauf der 1930er-Jahre zunehmend radikaler. Mit etwa 2000 antijüdischen Gesetzen wurde die jüdische Bevölkerung immer mehr diskriminiert. In den Novemberpogromen 1938 entlud sich der über Jahrzehnte geschürte Hass gegen die Juden in Brandanschlägen, Verwüstungen und Ermordungen. Nach Ausbruch des Kriegs führte die Expansionspolitik der Nationalsozialisten zur systematischen Verfolgung und Internierung der Juden in den von Deutschland annektierten Gebieten. Mit dem Russlandfeldzug im Juni 1941 begann schließlich der industrialisierte Massenmord, dem bis 1945 etwa 6 Millionen Juden zum Opfer fielen.

⁷⁴ Vgl. Kreis 2008, S. 319.

⁷⁵ Vgl. Benz, Wolfgang: *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung*. München: C. H. Beck 2011, S. 80-88.

⁷⁶ Vgl. Kreis 2008, S. 319.

⁷⁷ Zur kritischen Aufarbeitung der Rolle der Schweiz im Nationalsozialismus und während des Zweiten Weltkriegs siehe Bergier, Jean-François et al.: *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg. Schlussbericht der unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg*. Zürich: Pendo 2002.

2.2.4 Nachfaschistischer Antisemitismus

Das vierte Stadium, dasjenige des nachfaschistischen Antisemitismus, setzte nach Kriegsende 1945 ein und dauert bis heute an. Sowohl der Holocaust⁷⁸ als auch die Staatsgründung Israels sind für die Ausprägung des Antisemitismus von so grundlegender Natur, dass, wie Werner Bergmann und Rainer Erb konstatieren, „der Nachkriegsantisemitismus keineswegs als einfache Fortsetzung des faschistischen und vorfaschistischen Antisemitismus gesehen werden darf“.⁷⁹ Denn, so ist sich die Forschung einig, jegliche Form von Judenfeindschaft, die nach 1945 geäußert wird, geschieht im Wissen um den Holocaust und muss sich vor dem Hintergrund des Massenmordes an den Juden positionieren.

Wie sich der Antisemitismus in den demokratischen Nachfolgestaaten des nationalsozialistischen Deutschlands BRD und Österreich nach 1945 entwickelt, untersuchten unter anderen Werner Bergmann und Bernd Marin.⁸⁰ Bergmann kommt in seiner Studie über *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten* (1997) zum Ergebnis, dass, auch wenn in Westdeutschland die Gesellschaft bis 1989 „kollektive Lernprozesse“ durchlief und antisemitische Äußerungen in der

⁷⁸ Für den nationalsozialistischen Völkermord an den europäischen Juden wird in der vorliegenden Studie den Begriff ‚Holocaust‘ verwendet. Obschon solche Chiffren problematisch sind, hat sich der Begriff ‚Holocaust‘ seit den 1970er-Jahren international durchgesetzt. Zur Begründung der Verwendung dieses Begriffs stütze ich mich auf die Ausführungen von Matthias N. Lorenz, der sich wiederum auf Ruth Klüger und Willi Jasper beruft (vgl. Lorenz 2005, S. 15, Anm. 4). Chiffren wie ‚der Holocaust‘ sind für die Verständigung von großer Bedeutung, denn solche einfachen Wörter werden, wie Ruth Klüger ausführt, allgemein verstanden und sorgen dafür, dass nicht jedes Mal erklärt werden muss, wovon die Rede sei (vgl. Klüger, Ruth: *Weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein 1993, S. 233). Der alternative Begriff ‚Shoah‘ gebe Willi Jasper zufolge dediziert die Sichtweise der Opfer wieder, weshalb dieser Begriff aus Täterperspektive nicht bedenkenlos verwendet werden könne (vgl. Jasper, Willi: *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. München: Propyläen 2004, S. 436).

⁷⁹ Bergmann, Werner und Rainer Erb: *Kommunikationslatenz, Moral und öffentliche Meinung. Theoretische Überlegungen zum Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 28 (1986), S. 223-246, hier S. 223 f.

⁸⁰ Siehe ebd.; Bergmann, Werner: *Antisemitismus in Deutschland von 1945 bis heute*. In: Samuel Salzborn (Hg.): *Antisemitismus. Geschichte und Gegenwart*. Giessen: 2004, S. 51-81 und Marin 1979.

Öffentlichkeit zurückgingen, antisemitische Ressentiments in der deutschen Bevölkerung bestehen blieben.⁸¹

Eine ähnliche Entwicklung stellt Bernd Marin in Österreich fest, wenn er zusammenfasst, „[e]s gibt keinen ‚politischen Antisemitismus‘ mehr, doch weiterhin *Antisemitismus in der Politik*.“⁸² Diese ambivalente Entwicklung in der Bundesrepublik und in Österreich ist darauf zurückzuführen, dass antisemitische Äußerungen in der Öffentlichkeit skandalisiert, moralisch geächtet und, wie Theodor W. Adorno konstatiert, „durch offizielle Tabus in Schach gehalten“ wurden.⁸³ Die öffentliche Ablehnung sowie Tabuisierung des Antisemitismus war insbesondere in den demokratischen Nachfolgestaaten des Nationalsozialismus ein wichtiger Bestandteil ihrer Politik. Auf diese Weise konnten die Bundesrepublik und Österreich gegenüber den Westalliierten und der internationalen Öffentlichkeit beweisen, dass ein Umdenken stattgefunden habe und sie einer souveränen Demokratie würdig seien.⁸⁴

Ab den 1950er-Jahren war die öffentliche Sphäre in der BRD und in Österreich primär vom Antisemitismus befreit. Allerdings blieb latente Ablehnung der Juden als persönliche Einstellung in der Bevölkerung bestehen. Diese zweigleisige Entwicklung fasst Klaus Holz wie folgt zusammen: „Für den Antisemitismus nach 1945 ist eine krasse Kluft zwischen dem Fortbestand antisemitischer Meinungen und der Ächtung des Antisemitismus in der öffentlichen Kommunikation kennzeichnend.“⁸⁵

Der nachfaschistische Antisemitismus wird Marin zufolge durch zwei paradoxe Phänomene geprägt: Einerseits ist es „ein Antisemitismus ohne Juden“ und andererseits ist es „ein Antisemitismus ohne Antisemiten“.⁸⁶ Ersteres beruht auf der

⁸¹ Werner Bergmann nennt sieben „kollektive Lernprozesse“, an denen er aufzeigt, wie in der öffentlichen Sphäre mit dem Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland umgegangen wurde. Vgl. Bergmann 1997, S. 502-510 für eine Zusammenfassung dieser Lernprozesse siehe auch Lorenz 2005, S. 46-48.

⁸² Marin 1979, S. 550 [Hervorhebung im Original].

⁸³ Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: ders. (Hg.): Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M. 1968, S. 125-146, hier S. 128.

⁸⁴ Vgl. Bergmann 1997, S. 227.

⁸⁵ Holz 2001, S. 484.

⁸⁶ Marin 1979, S. 549-551.

Tatsache, dass 1945 der jüdische Bevölkerungsanteil in Deutschland und Österreich wegen der Verfolgung durch das NS-Regime auf etwa 0,1 % zurückgegangen war.⁸⁷ Das jüdische Gemeindeleben sowie der jüdische Einfluss auf Kultur und Gesellschaft war, wie Marin ausführt, weitgehend erloschen.⁸⁸ Das zweite Phänomen, den „Antisemitismus ohne Antisemiten“, bezeichnet Marin als „ein Massenvorurteil ohne Legitimation, ohne öffentliches Subjekt, ohne propagandistische Träger, ohne das Selbstbewußtsein und das Selbstverständnis einer Ideologie“.⁸⁹

Während der Antisemitismus bis 1945 Teil des öffentlichen Lebens war und, wie Volkov ausführt, zum ‚kulturellen Code‘ wurde, verlor er nach 1945 diese ‚Legitimation‘. Ein Massenvorurteil, das über Generationen hinweg bis tief in die Alltagsstruktur verankert war und plötzlich nicht mehr ausgesprochen werden kann, lebt, wie die Studien von Bernd Marin und Werner Bergmann zeigen, im kollektiven (Unter-)Bewusstsein fort.⁹⁰ Der Antisemitismus ist Marin zufolge zwar in den ‚Untergrund‘ der Privatheit abgedrängt worden, sei aber „durchaus kein privates Phänomen, sondern [habe] ein eminent politisches Potential.“⁹¹ Obschon der Antisemitismus nach 1945 nur noch selten öffentlich verhandelt wird, bestehen antisemitische Ressentiments weiterhin. Henryk M. Broder bezeichnet dieses Phänomen in seinem viel zitierten Diktum als „Antisemitismus nicht trotz, sondern wegen Auschwitz.“⁹²

Wie Werner Bergmann in seinem 2004 erschienenen Beitrag zum *Antisemitismus in Deutschland von 1945 bis heute* festhält, kam es sowohl in West- als auch Ostdeutschland ab 1949 zu antisemitischen Agitationen, die sich unter anderem in

⁸⁷ Gemäß Marin sank der jüdische Bevölkerungsanteil in Österreich von 2,8 % im Jahr 1934 auf etwa 0,1 % nach Kriegsende. Ähnliche Zahlen werden für Deutschland genannt: 1933 wurden 499'682 Jüdinnen und Juden gezählt, während 1945 nur noch wenige 1'000 in Deutschland lebten.

⁸⁸ Vgl. Marin 1979, S. 549.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 549-551 und Bergmann, Werner: *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989*. Frankfurt a. M./New York: Campus 1997.

⁹¹ Marin 1979, S. 550.

⁹² Broder, Henryk M.: *Der ewige Antisemit. Über Sinn und Funktion eines beständigen Gefühls*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1986, S. 132 [Hervorhebung im Original].

Friedhofsschändungen und Schmierereien manifestierten.⁹³ In den 1950er-Jahren wurden in der sogenannten ‚antisemitischen Schmierwelle‘ in ganz Deutschland über hundert Synagogen verunstaltet. Auch öffentliche Kontroversen, wie unter anderen die Waldheim-Affäre (1986–1992), Goldhagen-Debatte (1996), Walser-Rede-Debatte (1998), Möllemann-Friedman-Debatte (2002) sowie die Kontroverse um Günter Grass’ Israel-Gedicht (2012) zeigen, dass antisemitische Ressentiments bis heute im kollektiven Bewusstsein überdauert haben und trotz der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und dem Holocaust immer wieder an die Oberfläche der medialen Öffentlichkeit dringen.⁹⁴

Während in Westdeutschland und Österreich eine zwar zögerliche, aber doch merkbare Auseinandersetzung mit Schuld und Mitverantwortung an den Verbrechen des Nationalsozialismus stattfand, blieb in Ostdeutschland eine öffentliche Auseinandersetzung mit der kollektiven Schuld an den NS-Verbrechen aus. Bis zu ihrem Ende lehnte die Deutsche Demokratische Republik (DDR) jegliche Art von Rückerstattungs- oder Entschädigungsleistungen ab.⁹⁵ Thomas Haury erklärt in seiner Studie *Antisemitismus von links* (2002) die Ignoranz der DDR gegenüber der NS-Vergangenheit gerade mit ihrer antifaschistischen Staatsideologie:⁹⁶ In einem linken, ‚antifaschistischen‘ Staat werde der Antisemitismus, der als genuin rechtsideologisches Phänomen bekannt sei, als Gefahr aus dem kapitalistischen Westen gesehen.⁹⁷ Aus diesem Grund sei in der DDR der Nationalsozialismus nicht als Teil der eigenen Geschichte wahrgenommen und die Verantwortung für den Holocaust allein dem Westen zugeschrieben worden.⁹⁸

⁹³ Vgl. Bergmann 2004, S. 59 f.

⁹⁴ Zu den genannten antisemitischen Agitationen und öffentlichen Diskussionen siehe die entsprechenden Artikel im *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland*. Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript 2015.

⁹⁵ Vgl. Haury, Thomas: *Der Marxismus-Leninismus und der Antisemitismus*. In: Andreas H. Apelt et al. (Hg.): *Antisemitismus in der DDR und die Folgen*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2016, S. 11-33, hier S. 27.

⁹⁶ Vgl. Haury 2002.

⁹⁷ Vgl. Haury 2016, S. 27.

⁹⁸ Ebd.

Haury zeigt in seinen Studien zur Judenfeindschaft in der DDR, wie sich im kommunistischen Staat eine eigene Form des Antisemitismus entwickelte, die er als „antisemitische[n] Antizionismus von links“ bezeichnet.⁹⁹ Haury unterteilt die Entwicklung des Antisemitismus in der DDR in zwei Phasen: Bis zum Tod von Joseph Stalin im Jahr 1953 richtete sich der Antisemitismus in der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten primär gegen innen und manifestierte sich in sogenannten ‚Säuberungswellen‘ gegen jüdische Parteimitglieder.¹⁰⁰ In der zweiten Phase ab Mitte der 1950er-Jahre zeigte sich der Antisemitismus in Form von israelfeindlicher Politik und Propaganda, die sich gezielt gegen außen und den Staat Israel richtete.¹⁰¹ Im Unterschied zu Westdeutschland, wo antisemitische Ressentiments vor allem privat kommuniziert wurden, äußerte sich in Ostdeutschland der Antisemitismus in Form von Antizionismus von offizieller Seite.

Die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass sich in einem ‚antifaschistischen‘ Staat wie der DDR nur sieben Jahre nach Ende des Nationalsozialismus eine Judenfeindschaft formierte, die zumindest in Einzelfällen wieder in Verfolgung endete¹⁰², beantwortet Haury mit „beachtliche[n] strukturelle[n] ideologische[n] Affinitäten“ zwischen dem Marxismus-Leninismus und dem Antisemitismus.¹⁰³ Dies schließt Haury aus den Untersuchungen der Schriften Lenins, in denen die grundsätzliche Haltung der kommunistischen Ideologie zu Kapitalismus, Klassen- und Revolutionstheorie sowie zum Internationalismus zu finden sind. Erstens stellt Haury in Lenins Schriften einen Manichäismus zwischen Gut (Proletariat) und Böse (Kapitalismus) fest.¹⁰⁴ Zweitens identifiziert er eine „deutliche Tendenz zur Personalisierung und damit zu verschwörungstheoretischen Vorstellungen“¹⁰⁵, die

⁹⁹ Ebd., S. 11; siehe auch ders. 2002, S. 157.

¹⁰⁰ Siehe u. a. den Slánský-Prozess und den Prozess gegen Paul Merker. Siehe Koeltzsch, Ines: Slánský-Prozess. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 386 f. und Vetter, Matthias: Paul Merker-Fall. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 265-267.

¹⁰¹ Vgl. Haury 2016, S. 11. und 22.

¹⁰² Siehe Slánský- (1952) und Merker-Prozess (1955).

¹⁰³ Haury 2016, S. 12.

¹⁰⁴ Siehe insbesondere Lenin, Wladimir Iljitsch: Neue Daten über die Entwicklungsgesetze des Kapitalismus in der Landwirtschaft (1917). In: ders.: Werke. Bd. 22. Berlin: Dietz 1971.

¹⁰⁵ Haury 2016, S. 12.

sich in Lenins Schriften im Gebrauch von Metaphern aufzeigen lassen: Wenn Lenin von Kapitalisten als „Zivilisierte[n]‘ Blutsauger[n]“ und „Schmarotzer[n] am Körper der übrigen Menschheit“ sowie von „Wucherstaaten“ und „kapitalistische[m] Parasitismus“ spricht, benutzt er die gleichen Metaphern, die seit der Aufklärung in der bildhaften Sprache der Judenfeindschaft verwendet werden.¹⁰⁶ Drittens stellt Haury „einen kommunistischen Nationalismus“ fest, der „einen gefährlichen ‚Volksfeind‘ konstruiert, welcher sowohl von außen als auch von innen bedroht und der ebenso sozial wie auch national als fremd und nicht dazugehörig definiert wird.“¹⁰⁷ Dieser ‚Feind‘ durfte, wie Haury ausführt, kein ‚Volk‘ sein, da „im marxistisch-leninistischen Weltbild ‚Völker‘ einen prinzipiell positiven Bezugspunkt darstellen.“¹⁰⁸ Aus diesem Grund war „die Ersetzung der Worte jüdisch/Juden/Judentum durch zionistisch/Zionisten/Zionismus eine Grundbedingung, um Antisemitismen in den Marxismus-Leninismus einbauen zu können.“¹⁰⁹

Während der Antisemitismus in den Nachfolgestaaten des Nationalsozialismus in ganz unterschiedlichem Ausmaß thematisiert und analysiert wurde, verzögerte sich in der Schweiz die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle im Zweiten Weltkrieg und gegenüber den Juden bis in die 1990er-Jahre. Erst auf Druck von jüdischen Organisationen und seitens des US-Außenministeriums kam es zu einer kritischen Aufarbeitung der Schweizer Geschichte im Zweiten Weltkrieg.¹¹⁰ Der Jüdische Weltkongress (WJC) forderte die Schweiz auf, die nachrichtenlosen Vermögen von Holocaust-Opfern und ihren Nachkommen auszuzahlen. Nach

¹⁰⁶ Lenin 1917, S. 28 und S. 48; S. 23 und S. 113; S. 282; S. 28 und S. 48; zitiert nach Haury 2016, S. 14.

¹⁰⁷ Ebd., S. 16.

¹⁰⁸ Ebd., S. 31.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Siehe beispielsweise Marchal, Guy P. und Aram Mattioli (Hg.): *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität*. Zürich: Chronos 1992; Kanyar, Helena und Patrick Kury (Hg.): *Die Schweiz und die Fremden 1798–1848–1998*. Begleitheft zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Basel. Basel: Öffentliche Univ.-Bibliothek 1998 und Kury, Patrick: *Über Fremde reden. Überfremdungsdiskurs und Ausgrenzung in der Schweiz 1900–1945*. Zürich: Chronos 2003.

längeren Verhandlungen einigten sich die Großbanken UBS und Credit Suisse schließlich 1998 auf eine Auszahlung von 1,25 Milliarden Dollar.¹¹¹

Aufgrund der negativen Schlagzeilen aus dem Ausland sah sich der Bundesrat schließlich gezwungen, 1996 eine *Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK)* einzuberufen. Diese bekam unter der Leitung des Historikers Jean-François Bergier den Auftrag, die schweizerische Wirtschafts- und Flüchtlingspolitik sowie das Verhalten der Großunternehmen und Banken während des Zweiten Weltkriegs zu untersuchen. Der von der UEK erstellte Schlussbericht hält fest, dass die schweizerische Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg nicht den Prinzipien eines Rechtsstaates entsprochen habe.¹¹² Die Diskussionen über die engen wirtschaftlichen Verflechtungen der Schweiz mit den Achsenmächten sowie die unmoralische Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs sorgten besonders bei Vertretern der Aktivdienstgeneration und bei den Nationalkonservativen für Entrüstung.

Ein weiteres Phänomen, das sich mit der Diskreditierung des Antisemitismus in der Nachkriegszeit etablierte, ist Bergmann zufolge der „Anti-Antisemitismus“.¹¹³ Dieser manifestiert sich als „Ausgrenzung von Juden (unter umgekehrten Vorzeichen)“.¹¹⁴ Dieser umgekehrte Antisemitismus wird von Zygmunt Bauman als Philosemitismus bezeichnet und bedient sich oftmals derselben Stereotypen, stellt diese aber als positive ‚jüdische Eigenschaften‘ dar. Philosemitismus ist zwar kein neues Phänomen, aber neben Antizionismus eine weitere Form von Antisemitismus, die nach dem Holocaust ohne sofortige Diskreditierung öffentlich geäußert werden kann.¹¹⁵ Obschon die Motive des Philosemitismus auch

¹¹¹ Vgl. Müller, Felix E.: Der Streit um die Holocaust-Gelder hat die Schweiz verändert. In: NZZ Online (12.08.2018). URL: <https://www.nzz.ch/schweiz/der-streit-um-die-holocaust-gelder-hat-die-schweiz-veraendert-ld.1410814> (abgerufen 07.11.2019).

¹¹² Vgl. Bergier et al. 2002, S. 170-172.

¹¹³ Bergmann 1997, S. 12.

¹¹⁴ Bergmann/Erb 1986, S. 236.

¹¹⁵ Philosemitismus ist nicht ein rein nachfaschistisches Phänomen, sondern ist bereits seit der Aufklärung bekannt. Siehe beispielsweise Gotthold Ephraim Lessings Ringparabel *Nathan der Weise* (1779) und Riah in Dickens Spätwerk *Our Mutual Friend* (1864–65). Beide Figuren erscheinen in der von Gubser beschriebenen Rolle des ‚edlen Juden‘. Diese ‚Judenfigur‘ wird in der Literatur oftmals als positives Stereotyp verwendet und ist meistens mit philosemitischen Eigenschaften tradiert. Vgl. Gubser 1998, S. 119.

wohlwollender Natur sein können, stigmatisiert er genauso wie der Antisemitismus die Juden als ‚andere‘. Zygmunt Bauman sieht Antisemitismus und Philosemitismus als Teilaspekte eines großen Ganzen, das er unter dem Begriff des Allosemismus zusammenfasst.¹¹⁶

Während in der DDR die antisemitischen Tendenzen in der Bevölkerung nicht öffentlich diskutiert wurden, löste in der BRD der wiederaufflackernde Antisemitismus in den 1960er-Jahren eine erneute Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit aus.¹¹⁷ Durch die großen Strafverfahren wie den Eichmann-Prozess 1961 und die Auschwitz-Prozesse 1963 und 1965 sowie durch die Bundestagsdebatten über die Verjährung von NS-Gewaltverbrechen 1965, 1969 und 1979 wurde die NS-Vergangenheit in der Öffentlichkeit immer wieder thematisiert. Allerdings manifestierte sich im Verlauf der 1960er-Jahre ein zunehmender Überdruß in der westdeutschen Bevölkerung, und die Forderung nach einem generellen Schlussstrich unter die NS-Vergangenheit nahm zu.¹¹⁸

Auf den Nahost-Krieg im Juni 1967, aus dem Israel als siegreiche Militär- und Besatzungsmacht hervorging, reagierten die kommunistischen Staaten und die radikale Linke im Westen mit zunehmend antisemitischem Antizionismus.¹¹⁹ Allerdings hatten, wie Bergmann ausführt, die militärischen Erfolge von Israel sowie die landwirtschaftlichen Aufbauleistungen auch positive Auswirkungen auf das ‚Judenbild‘ des 20. Jahrhunderts: „die Stereotype des ‚feigen‘, ‚schwachen‘, ‚zur Handarbeit untauglichen‘ Juden sind heute weitgehend verschwunden.“¹²⁰

Der Antisemitismus nach dem Holocaust resultiert oftmals aus dem Bedürfnis der Deutschen, das „asymmetrische Opfer-Täter-Schema“ zu überwinden und Deutschland von seiner Schuld an den Kriegsverbrechen des NS-Regimes zu

¹¹⁶ Bauman 1995, S. 44.

¹¹⁷ Dies zeigte sich in der Bildung und der Aufarbeitung deutsch-jüdischer Geschichte sowie in der Verabschiedung eines Volksverhetzungsgesetzes (Art. 130 StGB).

¹¹⁸ Vgl. Bergmann 2004, S. 59 f. Siehe auch Langer, Antje: Verjährungsdebatten. In: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Bielefeld: transcript 2015, S. 215-217.

¹¹⁹ Vgl. Bergmann 2004, S. 61.

¹²⁰ Ebd., S. 62.

rehabilitieren.¹²¹ Thomas Haury spricht von drei Strategien, den Juden den Opferstatus abzuerkennen.¹²² Erstens: Den Holocaust zu leugnen und den Juden den Vorwurf zu machen, sie würden sich als Opfer inszenieren, was ihnen mit ihrem angeblichen Einfluss auf die Medien auch gelänge. Zweiten: Das Ausmaß des Holocaust zu marginalisieren, indem die Zahl der Opfer anhand pseudowissenschaftlicher Recherchen heruntergerechnet wird.¹²³ Und drittens: Den Juden den Opferstatus anhand antizionistischer Argumente abzuspochen. Dabei wird den Juden den Völkermord an den Palästinensern unterstellt, was Israel, den „Staat der Opfer“, zum „Täterstaat“ macht.¹²⁴ „Via Israel die Juden selbst als Völkermörder zu demaskieren“ ist Haury zufolge die erfolgversprechendste Strategie, die Täter-Opfer-Rollen umzukehren, den Holocaust zu relativieren und schließlich den Antisemitismus wieder zu legitimieren.¹²⁵ Haury sieht darin einen „spezifisch deutschen Antisemitismus“, der durch die Verkehrung von Tätern und Opfern die zentrale Strategie verfolge, „eine durch Auschwitz nicht mehr behinderte Identifikation mit der ‚Nation‘ wiederzuerlangen [...]“.¹²⁶

Seit den 1990er-Jahren ist eine steigende Tendenz von ausländerfeindlichen, darunter auch antisemitischen Ressentiments festzustellen. Diese Entwicklung lässt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen: Die Wiedervereinigung von West- und Ostdeutschland führte zu einem bestärkten Wir-Denken und Ausgrenzung der ‚anderen‘, was einmal mehr den Antisemitismus begünstigte. Zudem formierten sich, angeregt durch die Asyldebatte ab den 1980er-Jahren¹²⁷, zunehmend radikale

¹²¹ Bergmann 1997, S. 510.

¹²² Haury 2002, S. 126.

¹²³ Siehe auch Knäpple, Lena: Historikerstreit. In: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Bielefeld: transcript 2015, S. 259-261.

¹²⁴ Haury 2002, S. 126.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 150.

¹²⁷ Die Asyldebatte in Deutschland begann in den 1980er-Jahren und endete mit dem sogenannten Asylkompromiss, den die CDU/CSU und SPD im Dezember 1992 vereinbarten und der am 23. Mai 1993 durch den Deutschen Bundestag als neue Regelung des Asylrechts in Kraft trat. Während der Asyldebatte kam es zu diversen gewalttätigen Übergriffen auf Migrantinnen und Migranten. Der wohl bekannteste Fall sind die Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen, die im August 1992 stattfanden. Vgl. Herbert, Ulrich: Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge. München: C. H. Beck 2001, S. 263-265.

Rechtsgruppierungen, bei denen neben Ausländerfeindlichkeit auch Antisemitismus weiterhin ein zentraler ideologischer Bestandteil ist.¹²⁸

Mit der europäischen Flüchtlingskrise seit 2015 und der Gründung der rechtspopulistischen Partei *Alternative für Deutschland* (AfD) hat in Deutschland der rechtsradikale Flügel ebenfalls in der Politik an Bedeutung gewonnen.¹²⁹ Doch nicht nur in rechtspopulistischen Gruppierungen hat der Antisemitismus zugenommen, auch links eingestellte Personen oder Vertreterinnen und Vertreter aus der bürgerlichen Mitte äußern vermehrt antisemitische Ressentiments. Dieses Phänomen untersuchten Monika Schwarz-Friesel und Jehuda Reinharz in ihrer Studie zur *Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert* (2013).¹³⁰ Schwarz-Friesel/Reinharz gehen davon aus, dass die Tabuisierung vom Antisemitismus in der Öffentlichkeit nach 1945 dazu führte, dass der kommunikative Raum für antisemitische Äußerungen verkleinert wurde. Dies hatte zur Folge, dass neben der expliziten Form der Judenfeindschaft, die weiterhin von rechtsextremen Gruppierungen geäußert wird, eine implizite Form entstanden ist. Dieser implizite Antisemitismus wird insbesondere von gebildeten Personen aus der gesellschaftlichen Mitte oder der Linken in einem indirekten Sprechakt als ‚Umwegkommunikation‘ geäußert.¹³¹ Beispiele eines solchen indirekten Antisemitismus seien Schwarz-Friesel/Reinharz zufolge Günter Grass’ Israel-

¹²⁸ Siehe beispielsweise den Verein Pegida (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes), der 2014 in Dresden gegründet wurde.

¹²⁹ Insbesondere bei ostdeutschen Jugendlichen stoßen rechts-konservative Parteien auf Zustimmung. Dies zeigen beispielsweise die Wahlergebnisse der AfD, die in den Landtagswahlen 2019 in Sachsen, Brandenburg und Thüringen bei der unter 30-jährigen Wählerschaft die meisten Stimmen erhielt. Jugendstudien zur antisemitischen Einstellung aus den 2000er-Jahren zeigen ebenfalls, dass besonders junge Männer aus Ostdeutschland mit geringerer Ausbildung antisemitisch eingestellt sind. Vgl. Welskopf, Rudolf et al.: Antisemitismus unter Jugendlichen in Ost und West. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*. Bd. 9. Frankfurt a. M./New York: Campus 2000, S. 35-70. Siehe auch Bergmann 2004, S. 73-75 und Reuter, Benjamin: Die AfD gewinnt auch bei den Jungwählern. In: *Der Tagesspiegel Online* (02.09.2019). URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/ostdeutsch-jung-rechts-die-afd-gewinnt-auch-bei-den-jungwählern/24967400.html> (abgerufen 31.10.2019).

¹³⁰ Schwarz-Friesel, Monika und Jehuda Reinharz: *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 97.

Gedicht *Was gesagt werden muss* oder die Beiträge des *Spiegel*-Journalisten Jakob Augstein.¹³²

Ein weiterer Faktor für den zunehmenden Antisemitismus ist der andauernde Nahostkonflikt. Spätestens mit der *Zweiten Intifada* im September 2000 wurde Israel zur Zielscheibe der aktuellen Judenfeindschaft.¹³³ Insbesondere israelbezogener Antisemitismus wird, wie Schwarz-Friesel/Reinharz ausführen, „nicht nur von rechten oder linken Extremisten, sondern auch von Akademikern und Intellektuellen sowie Vertretern der Gesellschaftsmitte kommuniziert, da antisemitischer Antizionismus als politisch korrekt ausgegeben werden kann.“¹³⁴ Mit Israel als „Katalysator der Judenfeindschaft“¹³⁵ richtet sich der Antisemitismus nicht mehr gegen Juden als ‚Fremde‘ innerhalb eines Staates, sondern gegen den Staat der Juden. In der Forschung wird deshalb von einem ‚neuen Antisemitismus‘ gesprochen, in dem nicht mehr eine Welt ohne Juden angestrebt werde, sondern eine Welt ohne ‚Judenstaat‘.¹³⁶ Die Dämonisierung des jüdischen Staates stelle, so Helga Embacher, nicht nur die Existenz Israels, sondern auch die Existenz des gesamten Judentums infrage.¹³⁷

Ein weiteres Phänomen, das die Entwicklung des Antisemitismus im 21. Jahrhundert stark prägt, ist die Judenfeindschaft unter Muslimen. Der arabisch-islamische Antisemitismus ist ein komplexes Phänomen, das durch religiöse Motive, arabischen Nationalismus, den Nahostkonflikt sowie durch europäisch tradierte Vorurteile gegenüber Juden beeinflusst wird.¹³⁸ Arabisch-islamischer Antisemitismus hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten ebenfalls in Europa verbreitet und zunehmend radikalisiert. Davon zeugen nicht nur die Resultate der

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Vgl. ebd., S. 102.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd., S. 102.

¹³⁶ Vgl. Embacher 2019, S. 22.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 24-26.

Internet-Analyse von Schwarz-Friesel¹³⁹, sondern auch die islamistischen Terroranschläge, die dediziert gegen Jüdinnen und Juden gerichtet sind.¹⁴⁰

Die Verbreitung des Antisemitismus lässt sich nicht zuletzt auf die Digitalisierung zurückführen. Mit der Kommerzialisierung des Internets und insbesondere durch die Verbreitung von Foren und Social-Media-Plattformen im Web 2.0 können antisemitische Äußerungen anonym und mit geringem Risiko auf Strafverfolgung online publiziert werden. Noch nie zuvor konnten antisemitische Ressentiments so einfach als Text, Bild oder Video verbreitet und konsumiert werden.

Die Langzeitstudie von Monika Schwarz-Friesel und ihrem Team *Antisemitismus 2.0 und die Netzkultur des Hasses*¹⁴¹ (2018) konnte zeigen, dass eine steigende Tendenz von antisemitischen Äußerungen in Anzahl und Radikalität im Internet festzustellen ist.¹⁴² Das Internet fungiere dabei, wie Schwarz-Friesel ausführt, als „Multiplikator und Tradierungsort für die Verbreitung von Antisemitismen.“¹⁴³ Diese mediale Flut führt nicht nur zu einer rasanten und weltweiten Verbreitung von antisemitischen Ressentiments, sondern erhöht die Toleranz für antisemitische

¹³⁹ Siehe Schwarz-Friesel, Monika: *Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl*. Leipzig: Hentrich & Hentrich 2019, S. 72-74.

¹⁴⁰ Mit der Ermordung des Rabbiners Jonathan Sandler sowie dessen Söhne und einer weiteren jüdischen Schülerin am 19. März 2012 in Toulouse begann eine Reihe von Attentaten auf jüdische Institutionen durch radikal-islamistische Gruppierungen. Am 9. Januar 2015, zwei Tage nach dem Attentat auf die Redaktion von *Charlie Hebdo*, ermordete ein sich zum Islamischen Staat (IS) bekennender Islamist vier Personen in einem jüdischen Supermarkt in Paris. Eine Woche später folgte ein Anschlag auf die Kopenhagener Synagoge. Am 24. Mai 2015 stürmte ein Dschihadist in das *Jüdische Museum* in Brüssel und erschoss ein israelisches Ehepaar sowie einen Mitarbeiter des Museums. Am 13. November 2015 ermordeten Anhänger des IS im Konzerthaus *Bataclan* in Paris 130 Menschen. Das *Bataclan* wurde jahrzehntelang von jüdischen Eigentümern geführt und wurde immer wieder für pro-israelische Veranstaltungen genutzt. Vgl. Grimm, Marc und Bodo Kahmann: *Perspektiven und Kontroversen der Antisemitismusforschung im 21. Jahrhundert*. In: dies. (Hg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 1-26, hier S. 2-4.

¹⁴¹ Die Ergebnisse der Langzeitstudie *Antisemitismus 2.0 und die Netzkultur des Hasses* wurden einerseits als Kurzfassung und andererseits als Monografie veröffentlicht. Siehe Schwarz-Friesel, Monika: *Antisemitismus 2.0 und die Netzkultur des Hasses. Judenfeindschaft als kulturelle Konstante und kollektiver Gefühlswert im digitalen Zeitalter (Kurzfassung)*. Berlin: Technische Universität Berlin (Juni 2018). URL: https://www.linguistik.tu-berlin.de/fileadmin/fg72/Antisemitismus_2-0_kurz.pdf (abgerufen 05.11.2019) sowie Schwarz-Friesel 2019.

¹⁴² Schwarz-Friesel stellt fest, dass sich der Antisemitismus im 10-Jahres-Vergleich von 2007 bis 2018 zum Teil verdreifacht hat. Vgl. Schwarz-Friesel 2018, S. 4.

¹⁴³ Ebd., S. 3.

Äußerungen. Die Ergebnisse ihrer Untersuchung lassen Monika Schwarz-Friesel ein pessimistisches Fazit ziehen:

Die Aufklärungsbemühungen der letzten Jahrzehnte haben in der Gesellschaft nicht flächendeckend gewirkt, und die Thematisierung der Gefahr von diffamierenden und dämonisierenden Sprachgebrauchsmustern haben nicht zu einer Sensibilisierung im Umgang mit Antisemitismen geführt.¹⁴⁴

Der Antisemitismus bleibt gerade im Zeitalter der Digitalisierung ein allgegenwärtiges und virulentes Phänomen. Mit nur wenigen Klicks sind wir im Internet antisemitischer Indoktrination ausgesetzt. Über Sprachgebrauchsmuster können judenfeindliche Stereotype ständig reproduziert werden und bleiben somit im kollektiven Bewusstsein.¹⁴⁵ Wie Monika Schwarz-Friesel festhält, habe „[a]uch die Erfahrung des Holocaust [...] diese Tradition nicht gebrochen.“¹⁴⁶

Wie die Entwicklung der Judenfeindschaft zeigt, sind je nach Jahrzehnt oder Jahrhundert sowie je nach Kulturraum verschiedene Ausprägungen und ein unterschiedlicher Umgang mit Antisemitismus festzumachen. Vor diesen diskursiven Kontexten werden in Kapitel 6, 7 und 8 die Analyseergebnisse der Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen von *Oliver Twist* eingeordnet.

2.3 Literarischer Antisemitismus

Nachdem im Kapitel 2.2 die Entwicklung der Judenfeindschaft in einem Abriss von der Neuzeit bis in die Gegenwart aufgezeigt wurde, widmet sich das vorliegende Kapitel dem Phänomen des literarischen Antisemitismus. Wie anhand der Texte von Martin Luther bereits angedeutet wurde, bündeln schriftliche Zeugnisse antisemitische Ressentiments und überliefern diese über Jahrhunderte hinweg. Sie sind dadurch wie die historischen Quellen an der Tradierung antisemitischer Vorurteile beteiligt. Das noch junge Forschungsfeld des literarischen Antisemitismus nimmt sich der Analyse antisemitischer Inhalte in literarischen

¹⁴⁴ Ebd., S. 6.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁴⁶ Ebd.

Texten an.¹⁴⁷ Nach einem kurzen Forschungsüberblick werden in diesem Kapitel Methoden zur Untersuchung des literarischen Antisemitismus vorgestellt, die später in der vorliegenden Studie zur Anwendung kommen.

Die Anfänge des literarischen Antisemitismus gehen auf die Untersuchungen von jüdischen Figuren in der Literatur zurück. Zu den frühesten Forschungsbeiträgen zählen die Dissertation von Herbert Carrington aus dem Jahr 1897 sowie die 1910 publizierten Vorträge von Ludwig Geiger.¹⁴⁸ In den 1920er-Jahren folgten Beiträge von Adolf Bartels¹⁴⁹ und Elisabeth Frenzel¹⁵⁰, deren Studien durch den Zeitgeist des aufkommenden Nationalsozialismus beeinflusst wurden. Nach 1945 gerieten zahlreiche klassische Werke des 19. Jahrhunderts – darunter auch Dickens' *Oliver Twist* – in die Kritik, antisemitische Ressentiments zu überliefern. Angeregt durch den Vergangenheitsbewältigungsdiskurs kam ab den 1980er-Jahren die Forschung zum literarischen Antisemitismus in Gang.

Wegbereitend bis heute sind die Studien von Nancy A. Lauckner¹⁵¹ und Mark H. Gelber. Gelber stellte mit seinem Essay *Teaching ‚Literary Anti-Semitism‘*¹⁵² (1979) und ein Jahr später mit seiner Dissertation *Aspects of Literary Antisemitism*¹⁵³ (1980) Rahmenbedingungen dafür auf, wie – vor allem an Schulen und Universitäten – mit antisemitischen Texten umgegangen werden sollte. Dabei nahm Gelber Dickens' *Oliver Twist* zum Untersuchungsgegenstand. In seinem

¹⁴⁷ Literarischer Antisemitismus ist genauso alt wie der Antisemitismus. Seine systematische Erforschung aber begann erst Ende des 19. Jahrhunderts, und der Begriff des ‚literarischen Antisemitismus‘ kommt in der Forschung erst in den 1970er-Jahren auf. Vgl. Gelber, Mark H.: Literarischer Antisemitismus. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 37-44, hier S. 38.

¹⁴⁸ Carrington, Herbert: Die Figur des Juden in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg: Pfeffer 1897; Geiger, Ludwig: Die deutsche Literatur und die Juden. Berlin: Reimer 1910.

¹⁴⁹ Bartels, Adolf: Lessing und die Juden: Eine Untersuchung. Leipzig/Dresden: Theodor Weicher 1918 und ders.: Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft: Eine gründliche Untersuchung. Leipzig: Verlag des Bartels-Bundes 1925.

¹⁵⁰ Frenzel, Elisabeth: Judengestalten auf der deutschen Bühne: Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte. München: Deutscher Volksverlag 1942.

¹⁵¹ Lauckner, Nancy A.: The Jew in Post-War German Novels: A Survey. In: Leo Baeck Institute Year Book 20 (1975), S. 275-291.

¹⁵² Gelber, Mark H.: Teaching ‚Literary Anti-Semitism‘: Dickens' ‚Oliver Twist‘ and Freytag's ‚Soll und Haben‘. In: Comparative Literature Studies 16: Highlights of the Northeast Student Conference (März 1979), S. 1-11.

¹⁵³ Gelber, Mark H.: Aspects of Literary Antisemitism: Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘ and Gustav Freytag's ‚Soll und Haben‘. Diss. Yale: University Press 1980.

darauffolgenden Aufsatz *What is Literary Antisemitism*¹⁵⁴ (1985) führte er den Begriff des ‚literarischen Antisemitismus‘ für die Literaturwissenschaft genauer aus. In seinem Beitrag über *Das Judendeutsch in der deutschen Literatur*¹⁵⁵ von 1986 definierte Gelber literarischer Antisemitismus als „das Potential eines Textes, antisemitische Meinungen oder antisemitisches Verhalten zu stimulieren oder positiv zu bewerten.“¹⁵⁶

Ab den 1980er-Jahren vermehrten sich ebenfalls in der Germanistik die Publikationen zu den Judendarstellungen in der Literatur.¹⁵⁷ Pionierarbeit in diesem Gebiet leistete neben Christiane Schmelzkopf¹⁵⁸ und Nicoline Hortzitz¹⁵⁹ auch Heidi M. Müller.¹⁶⁰ Müller untersuchte in ihrer Studie die Judendarstellungen in fünfundsiebzig ausgewählten Werken. Aus ihrer Analyse identifiziert Müller acht Kriterien, die bei der Judendarstellung zu vermeiden seien. Im Anschluss an den zuerst gewählten deskriptiven Ansatz erstellt Müller mit ihrem Kriterienkatalog ein Regelwerk und führt die dargestellten antisemitischen Merkmale schließlich wieder normativ ein.¹⁶¹ Müllers Beobachtungen geben zwar Aufschluss darüber, welche Gestaltungsmerkmale in antisemitischer Literatur verwendet werden, jedoch ist,

¹⁵⁴ Gelber, Mark H.: *What is Literary Antisemitism*. In: *Jewish Social Studies* 47 (Winter 1985), S. 1-20.

¹⁵⁵ Gelber, Mark H.: *Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis zu Gustav Freytag und Thomas Mann*. In: Stéphane Moses und Albrecht Schöne (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-jüdisches Symposium*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 162-178.

¹⁵⁶ Ebd., S. 165.

¹⁵⁷ Vgl. beispielsweise die Sammelbände zu wichtigen Symposien: Strauss, Herbert A. und Christard Hoffmann (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München: dtv 1985; Horch, Hans Otto und Horst Denkler (Hg.): *Conditio Judaica: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur...: interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg*. Tübingen: Niemeyer 1988–1993; Moses, Stéphane und Albrecht Schöne (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur: Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch 1986.

¹⁵⁸ Schmelzkopf, Christiane: *Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Hildesheim et al.: Georg Olms 1983.

¹⁵⁹ Hortzitz, Nicoline: ‚Früh-Antisemitismus‘ in Deutschland (1789–1871/72): Strukturelle Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation. Tübingen: Niemeyer 1988.

¹⁶⁰ Müller, Heidi M.: *Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945–1981)*. Königsstein: Forum Academicum, 1984 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft Bd. 85).

¹⁶¹ Folgende acht Kriterien sollten Müller zufolge bei Judendarstellungen vermieden werden: Erstens das blinde Benutzen von Stereotypen, zweitens die Funktionalisierung von Juden, drittens der Gebrauch undifferenzierter auktorialer Erzählweisen, viertens die Erfindung jüdischer ‚Autoren‘ oder Erzähler, fünftens das Erdichten von Mystizismen und Leerstellen, sechstens die Zulassung markanter Abweichungen zwischen den behaupteten und den ersichtlichen Eigenschaften der Juden, siebtens die Bevorzugung christianisierter Juden und achtens die Gattungen des Kriminalromans, der Parodie und der pessimistischen Utopie. Vgl. ebd., S. 208 f.

wie Matthias N. Lorenz festhält, der vorschreibende Charakter mit der Freiheit der Kunst kaum zu vereinbaren.¹⁶²

Angetrieben durch die Auseinandersetzung mit der deutsch-jüdischen Vergangenheit hielt das Interesse am literarischen Antisemitismus weiter an.¹⁶³ Neben den wegbereitenden Studien von Ruth Klüger¹⁶⁴ entstanden im Verlauf der 1990er-Jahre auch die Beiträge von Matthias Richter¹⁶⁵, Mona Körte¹⁶⁶ und Martin Gubser¹⁶⁷, die bis heute zum Kanon der Forschung gehören.

Die Beiträge von Matthias N. Lorenz¹⁶⁸, Paula Wojcik¹⁶⁹ und der von Klaus-Michael Bogdal et al. herausgegebene Sammelband *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*¹⁷⁰ (2007) sehen die Herausforderung des literarischen Antisemitismus darin, dass seine Grenzen schwer zu definieren sind. Ob ein Werk als antisemitisch aufgefasst wird, hängt immer auch stark vom Empfinden des Lesers ab. Ob ein Text als antisemitisch aufgefasst wird, wird somit durch die kulturelle Prägung, die politische Einstellung und das historische Wissen der Leserin beeinflusst.¹⁷¹ Eine rein positivistische Auseinandersetzung mit Stereotypen kann bewirken, dass eine jüdische Figur nicht mehr differenziert betrachtet wird und auf ein Stereotyp, wie beispielsweise den ‚gefährlichen Juden‘, reduziert wird.

¹⁶² Vgl. Lorenz 2005, S. 61 f.

¹⁶³ Vgl. Neubauer, Hans-Joachim: *Judenfiguren: Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M./New York: Campus 1994; Schütz, Hans: *Juden in der deutschen Literatur: Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick*. München/Zürich: Piper 1992 und der Sammelband, herausgegeben von Schoeps, Julius H. und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995.

¹⁶⁴ Klüger, Ruth: *Katastrophen: über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein 1994.

¹⁶⁵ Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933): Studien zu Form und Funktion*. Göttingen: Wallstein 1995.

¹⁶⁶ Körte, Mona: *Das ‚Bild der Juden in der Literatur‘: Berührungen und Grenzen von Literaturwissenschaft und Antisemitismusforschung*. In: *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 7 (1998), S. 140-150.

¹⁶⁷ Gubser, Martin: *Literarischer Antisemitismus: Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 1998.

¹⁶⁸ Lorenz, Matthias N.: *‚Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.‘: Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart: Metzler 2005.

¹⁶⁹ Wojcik, Paula: *Das Stereotyp als Metapher: Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2013.

¹⁷⁰ Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007.

¹⁷¹ Vgl. Lorenz 2005, S. 75 f.

Kriterienkataloge eignen sich Lorenz zufolge nicht zur vollständigen Analyse literarischer Texte; dennoch geben sie eine erste Hilfestellung, um den antisemitischen Gehalt eines Textes zu eruieren.¹⁷² Auch in der vorliegenden Studie werden häufig verwendete Judenbilder zur Unterstützung der Analyse der antisemitischen Merkmale in Dickens' *Oliver Twist* herangezogen. Neben den beiden Sammelbänden *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*¹⁷³ und *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*¹⁷⁴, in denen die bekanntesten antisemitischen Vorurteile und Stereotype gebündelt sind, werden bei der Analyse ebenfalls die Kriterienkataloge von Nicoline Hartzitz und Martin Gubser herangezogen.

Der antisemitische Gehalt eines Werks kann sich laut Gubser sowohl auf der textstrukturellen Ebene als auch auf der semantischen Ebene eines Textes manifestieren. Auf der textstrukturellen Ebene zeigt sich der literarische Antisemitismus in einem manichäischen Grundmuster¹⁷⁵ oder der Bezugnahme auf eine literarische Vorlage, wie beispielsweise die Travestie¹⁷⁶ oder das parodierte Motiv.¹⁷⁷ Auf der semantischen Ebene zeigen sich laut Gubser die weitverbreiteten stereotypischen Eigenschaften der jüdischen Figuren. Dazu gehören die prototypischen Namen wie Feitel, Itzig oder Moses.¹⁷⁸ Ihre Physiognomie wird „meist häßlich, kleinwüchsig, oft buckelig, fast immer plattfüßig“¹⁷⁹ dargestellt und mit schwarzem oder rotem lockigem Haar, dunklen stechenden Augen und einer

¹⁷² Vgl. ebd., S. 75.

¹⁷³ Schoeps, Julius H. und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995.

¹⁷⁴ Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.) *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Wien: Picus 1995.

¹⁷⁵ Das manichäische Grundmuster ist ein Denkschema, das sich auf die dualistische Darstellung von Gut und Böse beschränkt. So werden jüdische Figuren oft als Anti-Helden einem Helden gegenübergestellt, wodurch sie herabgestuft werden. Vgl. Gubser 1998, S. 86-88.

¹⁷⁶ Die Travestie nimmt intertextuellen Bezug auf eine Vorlage, die ein positives Bild eines Juden zu vermitteln versucht und stellt dieser positiven Vorlage eine negative Nachdichtung kontrastierend entgegen. Voraussetzung für ihr Gelingen ist, dass die Rezipienten die Vorlage erkennen und den intertextuellen Bezug verstehen. Vgl. ebd., S. 93-35.

¹⁷⁷ Das parodierte Motiv bezieht sich wie die Travestie auf eine Textvorlage, aus der ein Motiv parodiert wird. Dabei wird das Originalmotiv stets kritisiert, verspottet und lächerlich gemacht. Vgl. ebd., S. 98-100.

¹⁷⁸ Zu den stereotypischen jüdischen Namen siehe auch Bering, Dietz: *Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag, 1812–1933*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

¹⁷⁹ Gubser 1998, S. 102.

großen gebogenen Nase ergänzt. Zudem sind viele jüdische Figuren im Warenhandel, Geld- oder im Immobiliengeschäft tätig. Typischerweise wird die jüdische Figur von einer Schwester, Cousine oder Tochter, einer sogenannten ‚schönen Jüdin‘, begleitet, die häufig Rachel, Sarah oder Rebekka genannt wird. Ihre makellose Schönheit wird als unnahbar, fremd und exotisch dargestellt.

In der Literatur beschränkt sich das jüdische Figurenarsenal dadurch oft auf die von Gubser zusammengefassten Stereotypen des ‚edlen Juden‘, der ‚schönen Jüdin‘, des ‚lächerlichen Juden‘ und des ‚gefährlichen Juden‘.¹⁸⁰ Für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand ist besonders die Figur des ‚gefährlichen Juden‘ relevant. Diese Figur erscheint oftmals als ‚Schacherjude‘, der verschlagen, schmutzig, gierig, wollüstig und immer auf seinen ökonomischen Vorteil bedacht ist. Sein Streben nach Geld und Macht erreicht der ‚gefährliche Jude‘ durch Schmeichelei, Lüge, Betrug und Unterwürfigkeit, die augenblicklich in Gewalt umschlagen kann.¹⁸¹ Dabei wird dieser jüdische Bösewicht vielfach lüstern und Teufel ähnlich dargestellt.

Gubser differenziert vier verschiedene Argumentationsmuster von Antisemitismus in der Literatur.¹⁸² In ihnen spiegelt sich die in Kapitel 2.2 dargelegte Geschichte des Antisemitismus: Das religiöse Argumentationsmuster ist die älteste Form von Antisemitismus und eng mit dem Idealbild einer christlichen Gesellschaft verknüpft. Dabei wird das Judentum als inferiore Religion und Gegenpol des Christentums stigmatisiert.¹⁸³ Das wirtschaftliche Argumentationsmuster reicht ebenfalls bis ins 11. Jahrhundert zurück, als den Juden alle anderen Erwerbsmöglichkeiten bis auf Trödel- und Geldhandel aberkannt wurden.¹⁸⁴ Nationalistische Argumentationsmuster tauchten erst mit dem Ende der Fremdherrschaft durch Napoleon Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Der Wunsch nach einem deutschen Nationalstaat führte zur Abneigung gegenüber allem ‚Fremden‘,

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 103-105.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 123.

¹⁸² Dabei stützt sich Gubser auf die religiösen, wirtschaftlichen, völkisch-nationalen und biologisch-anthropologischen Begründungsverfahren aus Nicoline Hortzitz' Dissertation. Hortzitz 1988, S. 236-238.

¹⁸³ Vgl. Gubser 1998, S. 144 f.

¹⁸⁴ Siehe Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Studie.

so auch gegenüber den Juden.¹⁸⁵ Das biologistische Argumentationsmuster stützt sich auf die ‚Rassenlehre‘, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkam, und zeichnet sich durch eine ‚Verwissenschaftlichung‘ des Antisemitismus aus. Wie beim christlichen Argumentationsmuster wird ebenfalls ein bipolares Weltbild propagiert, indem die ‚rassereinen‘ Deutschen der vermeintlich inferioreren ‚Rasse‘ der Juden gegenübergestellt werden.¹⁸⁶

Am Ende seiner Studie erstellt Gubser einen Kriterienkatalog, der ein kausales Verhältnis zwischen Kriterium und antisemitischer Wirkung voraussetzt. Gubser stützt sich dabei auf seine Untersuchung der sprachlichen Mittel auf der textstrukturellen- und semantischen Ebene und der sieben häufigsten Stilmittel, die Nicoline Hartzitz in ihrem Essay *Die Sprache der Judenfeindschaft* 1995 publizierte.¹⁸⁷ Nach Gubser ist ein Text antisemitisch, wenn *einer* der folgenden fünf respektive sechs Indikatoren erfüllt ist; also wenn

1. die Figur durch die Verwendung antisemitischer Stereotype auf ihr Judentum reduziert wird,
2. die ‚jiddelnde‘ Figurensprache als Instrument gebraucht wird, um die Figur lächerlich zu machen,
3. durch die Verwendung der von Nicoline Hartzitz herausgearbeiteten Stilmittel der Metapher, Ironie, Hyperbel, Antonym, Epitheton ornans und Synekdoche die Andersartigkeit des Juden hervorgehoben und als Makel dargestellt wird,
4. auf textstruktureller Ebene ein manichäisches Grundmuster besteht und ‚gute‘ Nicht-Juden den ‚bösen‘ Juden gegenübergestellt werden oder
5. ein abwertender Erzählkommentar gegenüber den jüdischen Figuren vorhanden ist.¹⁸⁸

Wird einer dieser Indikatoren erfüllt, so ist der Text nur antisemitisch, wenn zusätzlich die Distanzierung zum Antisemitismus fehlt (Indikator 6). Der Autor kann den Antisemitismus zum Thema des Textes machen und ihn anhand der

¹⁸⁵ Vgl. Gubser 1998, S. 149 f.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 152 f.

¹⁸⁷ Zu den sieben häufigsten Stilmitteln in der Sprache der Judenfeindschaft gehören nach Hartzitz: Metaphern und Vergleiche, Figurationen der Ironie, Hyperbeln, Antonyme, Epitheta ornantia, affektive Komposita und Synekdochen. Vgl. Hartzitz, Nicoline: *Die Sprache der Judenfeindschaft*. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995, S. 19-40.

¹⁸⁸ Vgl. Gubser 1998, S. 309 f.

Indikatoren 1-5 aufzeigen. Damit der Text nicht selbst antisemitisch aufgefasst wird, muss die Autorin aber mit „geeignete[n] Distanzierungsmittel[n]“ eine kritische Distanz zu den dargelegten Stereotypen schaffen.¹⁸⁹ Fehlen diese Distanzierungsmittel, so weist der Text selbst antisemitische Tendenzen auf.

Gubser's Kriterienkatalog kann, wie Matthias N. Lorenz ausführt, als erste Hilfestellung dienen; allerdings tendiere die Wenn-dann-Argumentation, den komplexen Sachverhalt auch zu vereinfachen.¹⁹⁰ Zudem formuliere Gubser, so Lorenz weiter, bei Punkt sechs zu wenig konkret, was mit „geeignete[n] Distanzierungsmittel[n]“ gemeint sei.¹⁹¹

Einen alternativen Ansatz, um antisemitische Tendenzen eines Textes festzumachen, bietet Matthias Richter in seiner Monografie zur *Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur* (1995). Im Gegensatz zu Gubser definiert Richter den antisemitischen Gehalt eines Textes nicht anhand *eines* Kriteriums, sondern in der Summe *aller* Kriterien, indem er möglichst alles mitberücksichtigt, was eine antisemitische „Ensemblewirkung“ konstituiert.¹⁹² Bei der Untersuchung eines Textes auf antisemitische Merkmale sei „namentlich auf zwei Dinge zu achten: auf die Intensität der Markierung (1.) sowie auf die Ensemblewirkung aller bedeutungskonstituierenden Textelemente (2.)“.¹⁹³ Damit meint Richter, dass ein „semantisch neutrales Gestaltungselement [...] [sein] möglicherweise aggressives Potential erst in der gleichgerichteten Gemeinschaftswirkung mit den anderen primär bedeutungstragende[n] Komponenten des Textes [entwickelt]“.¹⁹⁴ Zu diesen bedeutungstragenden Komponenten zählt Richter „die Handlung, Konzeption und Konstellation der Figuren, Themen der Figurenrede, die Gedankenwelt und – dies alles umgreifend – die Haltung des Autors insgesamt“.¹⁹⁵

Wie Richters Studie verdeutlicht, hängt die antisemitische Wirkung eines Werks von zahlreichen Faktoren ab. Diesem Ansatz folgend werden in der vorliegenden

¹⁸⁹ Ebd., S. 310.

¹⁹⁰ Vgl. Lorenz 2005, S. 77 f.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² Richter 1995, S. 129.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 131.

¹⁹⁵ Ebd.

Analyse Dickens' Roman *Oliver Twist* sowie dessen Übersetzungen und Adaptionen auf möglichst viele Gestaltungselemente untersucht, die den antisemitischen Gehalt ausmachen.¹⁹⁶

2.4 Literaturjiddisch

In der Forschung zum literarischen Antisemitismus ist die Untersuchung der jüdischen Figurenrede ein wichtiger Faktor.¹⁹⁷ Denn mit der Art und Weise, wie eine Figur spricht, werden Hinweise auf deren Herkunft, Bildung und sozialen Status vermittelt. Gerade bei stigmatisierenden Figurenzeichnungen, wie sie bei jüdischen Figuren in der Literatur vorkommen, eignet sich die Figurenrede als Unterscheidungs- und Erkennungsmerkmal. Die jüdische Sprache gehörte bis zur Assimilation, wie Matthias Richter ausführte, zu den wichtigsten äußeren Merkmalen neben Kleidung und Haarpracht, an denen Juden identifiziert wurden.¹⁹⁸ Das sogenannte ‚Westjiddisch‘, das von Juden im deutschen Sprachraum gesprochen wurde, ähnelt im Gegensatz zum ‚Ostjiddischen‘ stark dem Deutschen und vermischte sich im Laufe der Assimilation nach 1750 zu einer ‚Jiddisch-deutschen-Mischform‘.¹⁹⁹

Richard Wagner beschreibt „die jüdische Sprechweise“ in seinem diffamierenden *Judentum*-Pamphlet von 1850 als ein „unerträglich verwirrte[s] Geplapper [...]“, das sich als „ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck“ manifestiere, der sich durch „willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen“ auszeichne.²⁰⁰ Dieses Vorurteil, Juden seien nicht

¹⁹⁶ Siehe Kapitel 3.4, 6.2 und 7 der vorliegenden Studie.

¹⁹⁷ Vgl. u. a. Gelber 1986, S. 162-164.; Gubser 1998, S. 137-139; Richter 1995, S. 95-97; Krobb, Florian: *Selbstdarstellungen: Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 96-98.

¹⁹⁸ Vgl. Richter 1995, S. 7.

¹⁹⁹ Zur Entwicklung des Jiddischen im deutschen Sprachraum siehe Richter 1995, S. 18-20.

²⁰⁰ *Das Judentum in der Musik* erschien zuerst 1850 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Pseudonym K. Freigedank. Erst knapp zwanzig Jahre später, 1869 veröffentlichte Wagner das Pamphlet als eigenständige Publikation unter seinem Namen. Zu den beiden Versionen vgl. Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘: Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt a. M.: Insel 2000. Zitiert wird hier nach Malte 2000, S. 151.

fähig, die deutsche Sprache fehlerfrei zu sprechen, wurde schließlich zu einer fixen Idee des Antisemitismus, die sich auch in der Judendarstellung in der Literatur niederschlägt. Obschon im Laufe des 19. Jahrhunderts die sprachliche Differenz der Juden stark abnahm, blieb in der Literatur die Kennzeichnung der jüdischen Figuren durch eine sprachliche Markierung erhalten.²⁰¹

Die klischeebehaftete jüdische Figurenrede zeichnet sich durch eingestreute jiddische Ausdrücke und durch grammatikalische Fehler, insbesondere in der inkorrekten Satzstellung, aus. Dabei wird im Hauptsatz das Partizip Perfekt unmittelbar hinter das Hilfsverb gesetzt (z. B.: ‚Ich habe *getan* alles für ihn‘) und im Nebensatz wird das finite Verb an zweiter Stelle zwischen Subjekt und Objekt positioniert, was nicht der Subjekt-Objekt-Verb-Struktur des deutschen Nebensatzes entspricht (z. B.: ‚Gib mir den Brief, den er *hat* geschrieben‘). Beim Infinitivsatz wird wie im Nebensatz das Verb im Infinitiv mit ‚zu‘ dem Objekt vorangestellt (z. B.: ‚Wir freuen uns alle sehr, Dich *zu sehen* bei uns‘). Zusätzlich werden, wie Martin Gubser aufzeigt, häufige Interjektionen wie ‚Nu?‘ oder ‚Au weih!‘ in die Figurenrede integriert.²⁰² Diese Ausrufe werden oft von übertriebener Mimik und ausschweifender Gestik begleitet. Des Weiteren kann der jiddischen Figurenrede durch die grafische Darstellung (Schriftbild) und fehlerhafte deutsche Orthografie (Groß- und Kleinschreibung, Umlaute etc.) den Charakter einer Fremdsprache gegeben werden.²⁰³ Richter nennt zudem syntaktische Besonderheiten wie die Bildung des Präpositionalobjekts mithilfe des Nominativs oder Akkusativs, wenn von der deutschen Grammatik der Dativ gefordert wäre.²⁰⁴

Diese vermeintlichen Eigenschaften der jiddischen Sprache entsprechen selten der Wirklichkeit. Wie Richter hervorhebt, kommt es bei der Sprache jüdischer Figuren nicht auf ihre Authentizität an, sondern lediglich auf die sprachliche Stigmatisierung.²⁰⁵ Aus diesem Grund führt Richter den Begriff ‚Literaturjiddisch‘ ein. Dieser ‚bezeichnet die artifizielle Sprache, derer sich Autoren fiktionaler Texte

²⁰¹ Vgl. Richter 1995, S. 8.

²⁰² Vgl. Gubser 1998, S. 141 f.

²⁰³ Vgl. Richter 1995, S. 114.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 11 f.

zur besonderen sprachlichen Kennzeichnung jüdischer Figuren bedienen.“²⁰⁶ Das Literaturjiddisch hat Richter zufolge vier Grundfunktionen: Erstens die Figur zu charakterisieren und Auskunft über ihre Herkunft, ihren sozialen Status und ihre Bildung zu geben, zweitens einen Realitätseffekt zu erzielen, drittens Komik zu erzeugen und viertens durch die komische respektive inferiore Darstellung die Figur anzugreifen und herabzusetzen. Dabei treten die ersten beiden Funktionen oft in den Hintergrund.²⁰⁷

Gubser erwähnt ebenfalls die unterhaltende und denunzierende Wirkung als Hauptfunktionen der jüdischen Figurenrede.²⁰⁸ Es kann allerdings auch vorkommen, dass jüdische Figuren ein fehlerfreies Standarddeutsch sprechen. Dies kann Gubser zufolge ebenfalls eine antisemitische Wirkung haben, sofern die anderen Figuren im Dialekt kommunizieren. Das lupenreine Deutsch der jüdischen Figuren verweise in diesem Fall auf ihre Heimatlosigkeit, Fremdheit und fehlende Zugehörigkeit.²⁰⁹

In der frühen Sprachforschung wurden Jiddisch und Rotwelsch besonders von nicht-jüdischen Autorinnen und Autoren oft als eine Gaunersprache zusammengefasst.²¹⁰ Das Rotwelsch wurde im deutschen Sprachraum als Geheimsprache unter Verbrechern und Gaunern gesprochen, damit sie von den Ordnungshütern nicht verstanden wurden. Es entstand wie das Jiddisch auf deutschem Boden, weshalb sich die beiden Sprachen in der Grammatik und im Wortschatz ähnlich sind.²¹¹ Interessanterweise sind hebräische Ausdrücke charakteristisch sowohl für das Jiddische als auch für das Rotwelsche. Diese

²⁰⁶ Ebd., S. 12.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 124 f.

²⁰⁸ Vgl. Gubser 1998, S. 140.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 142 f.

²¹⁰ Vgl. Richter 1995, S. 63. Siehe auch Czennia, Bärbel: Figurenrede als Übersetzungsproblem. Untersucht am Romanwerk von Charles Dickens und ausgewählten deutschen Übersetzungen. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1992. Das Rotwelsche, das sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts stark verbreitete, wurde auch in den deutschsprachigen Übersetzungen von *Oliver Twist* verwendet. Siehe Kapitel 6.2.5 der vorliegenden Studie.

²¹¹ Zur Ähnlichkeit zwischen Rotwelsch und Jiddisch respektive zu den Unterschieden siehe Landmann, Salcia: Jiddisch: Das Abenteuer einer Sprache: Mit kleinem Lexikon jiddischer Wörter und Redensarten sowie jiddischer Anekdoten. Frankfurt a. M.: Ullstein 1988, S. 426-428 und Girtler, Roland: Rotwelsch: Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Wien: Böhlau 2010, S. 25-27.

Überschneidung der beiden Idiome liege, so Salcia Landmann, am Kontakt zwischen Fahrenden und Gaunern mit jüdischen Kaufleuten und Hausierern, deren Wege sich im Verlauf des 11. Jahrhunderts in Herbergen kreuzten, was zu geschäftlichen Beziehungen führte.²¹² Dadurch, dass Räuber und Gauner ihr Diebesgut in den Gasthöfen verkaufen wollten, nahmen sie hebräische Wörter in ihr Vokabular auf. Die Vermischung zwischen Jiddisch und Rotwelsch ist auch wieder im Literaturjiddischen zu finden. Matthias Richter weist darauf hin, „daß die Verbindung zwischen Jiddisch und der Gaunersprache in antisemitischen Schriften jederzeit in unterschiedlichen Schattierungen wiederaufgenommen wird.“²¹³

²¹² Vgl. Landmann 1988, S. 427.

²¹³ Richter verweist hierbei auf Heinrich von Treitschkes Essay *Noch einige Bemerkungen zur Judenfrage* von 1880, vgl. Richter 1995, S. 64 f. und Anm. 28.

3 Dickens, *Oliver Twist* und Fagin

Damit die Ergebnisse aus der Analyse von Charles Dickens' *Oliver Twist* im literaturwissenschaftlichen und historischen Kontext aufgezeigt werden können, wird im vorliegenden Kapitel auf Dickens' Verhältnis zu Juden sowie auf die Entstehungsgeschichte des Romans eingegangen. Danach folgt ein Überblick über die wichtigsten Forschungsbeiträge, die sich mit dem Antisemitismus in *Oliver Twist* beschäftigen.

3.1 Dickens und ‚die Juden‘

Matthias Richter berücksichtigt im Rahmen seiner Ensemblewirkung auch „die Haltung des Autors insgesamt“.²¹⁴ Dabei werden Paratexte in die Untersuchung miteinbezogen, um bestimmte Textdeutungen absichern zu können. Diesem Ansatz folgend, werden im Folgenden Dickens' Briefe untersucht, um seine Haltung gegenüber der jüdischen Bevölkerung zu eruieren.

Charles Dickens hatte bereits seit seiner Kindheit mit Juden Kontakt oder lebte zumindest in direkter Nachbarschaft mit ihnen. Dies geht aus der Beschreibung seiner Geburtsstadt Portsmouth hervor, die Dickens in einem Brief im Juli 1838 an den Deutschen Schriftsteller Johann Heinrich Künzel (1810–1873) wie folgt beschreibt: „Portsmouth is an English Seaport town principally remarkable for mud, Jews, and Sailors“.²¹⁵ Obschon Dickens nicht lange in Portsmouth lebte – seine Familie zog nach London, als er dreijährig war –, blieben seine Verwandten vor allem wegen der beruflichen Verbindung zur Royal Navy in und um Portsmouth wohnhaft.²¹⁶ In der despektierlichen Beschreibung von Portsmouth führt Dickens

²¹⁴ Richter 1995, S. 131.

²¹⁵ Dickens, Charles: Brief an J. H. Kuenzel [Juli 1838]. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1965, S. 423.

²¹⁶ In Portsmouth entstand eine der ältesten jüdischen Gemeinden in Großbritannien. Sie wurde 1747 gegründet und entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur viertgrößten jüdischen Gemeinde außerhalb Londons. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts lebten etwa 500 Jüdinnen und Juden in Portsmouth, dessen Einwohnerzahl ein Total von 189'160 Personen auswies. Vgl. Jacobis, Joseph und Isidore Harris: Portsmouth. In: *JewishEncyclopedia.com*. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia, URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12298-portsmouth> (abgerufen 19.11.2019).

die Juden in einer Aufzählung mit Schlamm und Matrosen auf. Die soziale Hierarchie, auf die Dickens dabei anspielt, zeigt den damals vorherrschenden Zeitgeist: Die Juden wurden zwar geduldet, doch sie waren sozial nicht integriert. Die Juden gehörten in Großbritannien, nicht zuletzt wegen der politischen und gesellschaftlichen Diskriminierung, mehrheitlich der untersten Gesellschaftsschicht an.

Dickens' Einstellung gegenüber Juden schlägt sich entsprechend in seinen Briefen nieder: So schrieb er 1837 über den Herausgeber Richard Bentley: „No news as yet, from the ‚infernal, rich, plundering, thundering old Jew.‘“²¹⁷ Dickens verwendete bei dieser Diffamierung ein Zitat aus *Oliver Twist*, und dies obwohl Bentley kein Jude war.²¹⁸ Sechs Jahre später schrieb Dickens in einem Brief an Thomas Hood über dessen geschäftliche Vereinbarung mit dem ebenfalls nichtjüdischen Herausgeber Henry Colburn: „There can be no doubt, that he took a money-lending, bill-broking, Jew clothes-bagging, Saturday-night pawnbroking advantage of your temporary situation.“²¹⁹ Dickens benutzt die im 19. Jahrhundert angeblich typischen Beschäftigungen der jüdischen Bevölkerung – Geldleihe, der An- und Verkauf von alten Kleidern und das Pfandleihgewerbe –, um Henry Colburns Verhalten gegenüber Thomas Hood zu kritisieren.

Andere Briefe zeigen, dass Dickens' Ansichten gegenüber einzelnen Juden nicht nur negativ waren. So empfiehlt er sieben Jahre später in einem Brief an Mrs. Watson, sie solle für das Laientheater die Dienste des jüdischen Kostümmachers Nathan in Anspruch nehmen. Dickens begründet seine Empfehlung wie folgt:

He is a Jew, but *for* a Jew a very respectable man indeed. [...] and it strikes me, all at once, that he would fit you up a little boudoir stage and take it away again, with great ease, very neatly, and at small cost. If you would like to know further about him [...] I

²¹⁷ Dickens, Charles: Brief an John Forster vom 05.08.1837. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1965, S. 292.

²¹⁸ In Kapitel 13 ruft Sikes aus: „I might have know'd, as nobody but an infernal, rich, pundering, thundering, old Jew, could afford to throw away any drink but water; [...]“ Dickens OT, S. 76.

²¹⁹ Dickens, Charles: Brief an Thomas Hood vom 12.09.1843. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 3: 1842–1843. Oxford: Clarendon Press 1974, S. 559.

would send him down to you bodily by Railroad, and *you* could judge for *yourself*, and *he* could judge for *himself* directly.²²⁰

Die von Dickens gewählte konzessive Formulierung, dass Nathan, ‚trotz‘ seiner jüdischen Abstammung, ‚dennoch‘ ein ehrenwerter Mann sei, macht Dickens' generelle Skepsis gegenüber der jüdischen Bevölkerung deutlich. Abgesehen von kleineren Bekanntschaften mit jüdischen Kleinhändlern hat Dickens erst mit 48 Jahren eine prägende Begegnung mit Juden. Im Rahmen des Verkaufs des Travistock House lernte er 1860 das jüdische Ehepaar Eliza (1817–1903) und James Phineas Davis (1812–1886) kennen. Zuerst äußerte Dickens in einem Brief an Thomas Mitton einige Bedenken über den Verkauf seines Hauses an Juden: „Unless there should be any hitch (which I don't expect) the purchaser of Travistock House will be a Jew Money Lender. An odd change in the occupation!“²²¹ Etwas später zeigte sich Dickens allerdings überrascht, dass der Verkauf seines Hauses so reibungslos verlief, und schrieb an seinen Freund William H. Wills:

Travistock House is cleared today, and possession delivered up to the House of Israel. I must say that in all things the purchaser has behaved thoroughly well, and that I cannot call to mind any occasion when I have had money-dealings with a Christian that have been so satisfactory, considerate, and trusting.²²²

Aus dieser geschäftlichen Beziehung folgte drei Jahre nach der Übergabe des Hauses der in der Dickens-Forschung häufig zitierte Briefwechsel mit Eliza Davis. In ihrem ersten Brief, datiert auf den 22. Juni 1863, bezichtigt Davis, als Reaktion auf die Lektüre von *Oliver Twist*, Dickens schüre abscheuliche Vorurteile gegenüber Juden: „It has been said that Charles Dickens [...] has encouraged a vile prejudice against the despised Hebrew [...]“²²³ Sie sieht in Fagin die Fortsetzung der antisemitischen Darstellung des Juden in der englischen Literatur und fordert

²²⁰ Dickens, Charles: Brief an Mrs. Watson vom 01.10.1850. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 6: 1850–1852. Oxford: Clarendon Press 1988, S. 186 [Hervorhebung im Original].

²²¹ Dickens, Charles: Brief an Thomas Mitton vom 16.08.1860. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 9: 1859–1861. Oxford: Clarendon Press 1997, S. 286. James Phineas Davis war Rechtsanwalt, der mehrheitlich im Geldverleih tätig war, daher Dickens' Ausdruck „Jew Money-Lender“. Ebd.

²²² Dickens, Charles: Brief an William H. Wills vom 04.09.1860. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 9: 1859–1861. Oxford: Clarendon Press 1997, S. 303.

²²³ Davis, Eliza: Brief and Charles Dickens vom 22.06.1863. In: *The Dickensian* 17 (1921), S. 145 f., hier S. 145. Im Folgenden werden alle Briefe von Eliza Davis aus dieser Ausgabe des *Dickensian* zitiert.

Dickens dazu auf, Stellung zu nehmen: „Fagin, I fear, admits only of one interpretation; but (while) Charles Dickens lives the author can justify himself or atone for a great wrong on a whole scattered nation.“²²⁴ Dickens wurde schon zuvor des Antisemitismus bezichtigt: 1854 bekundete der *Jewish Chronicle*, ähnlich wie Davis, Unverständnis, wieso gerade Dickens, der sich in seinen Büchern stets für die Unterdrückten einsetze, bei Juden eine Ausnahme mache: „Why Jews alone should be excluded from ‚the sympathizing heart‘ of this great author and powerful friend of the oppressed.“²²⁵

Auf die wiederholte Kritik von jüdischer Seite sah sich Dickens gezwungen, Stellung zu beziehen und die Darstellung Fagins in einem Antwortbrief an Eliza Davis zu rechtfertigen. Obschon Dickens den Einwand von Davis ernst zu nehmen schien, reagiert er im Brief zuerst ungehalten und kontert mit einem Rundumschlag gegen Juden im Allgemeinen:

I must take leave to say that if there be any general feeling on the part of the intelligent Jewish people that I have done them what you describe as ‚a great wrong,‘ they are far less sensible, a far less just, and a far less good-tempered people than I have always supposed them to be.²²⁶

Indem er das Problem in der Rezeption der „intelligenten jüdischen Personen“ sieht, weist er jegliche Schuld von sich. Weiter diskreditiert Dickens die Juden, die Eliza Davis’ Ansicht teilen, als weniger sensibel, gerecht und freundlich, als er angenommen hatte. Danach begründet er die negative Darstellung des Juden Fagin wie folgt:

Fagin, in *Oliver Twist*, is a Jew, because it unfortunately was true of the time to which that story refers, that that class of criminal almost invariably was a Jew. But surely no sensible man or woman of your persuasion can fail to observe – firstly, that all the rest of the wicked dramatis personae are Christians; and secondly, that he is called ‚The Jew‘, not because of his religion, but because of his race. If I were to write a story, in which I pursued a Frenchman or a Spaniard as ‚the Roman Catholic,‘ I should do a very indecent and unjustifiably thing; but I make mention of Fagin as the Jew because he is

²²⁴ Ebd., S. 146.

²²⁵ Zitiert nach Baumgarten, Murray: *Seeing Double: Jews in the Fiction of F. Scott Fitzgerald, Charles Dickens, Anthony Trollope, and George Eliot*. In: Bryan Cheyette (Hg.): *Between ‚Race‘ and Culture: Representations of ‚the Jew‘ in English and American Literature*. Stanford: University Press, 1996, S. 50.

²²⁶ Dickens, Charles: Brief an Eliza Davis vom 10.07.1863. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 10: 1862–1864. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 269.

one of the Jewish people, and because it conveys that kind of idea of him which I should give my readers of a Chinaman by calling him a Chinese.

[...] I have no feeling towards the Jewish people but a friendly one. I always speak well of them whether in public, or in private, and bear my testimony (as I ought to do) to their perfect good faith in such transactions as I have ever had with them. [...].²²⁷

Erstens argumentiert Dickens, Fagin sei lediglich ein Abbild der Realität. Mit diesem Argument hatte sich Dickens bereits gegen den Vorwurf verteidigt, er würde das Verbrechen verherrlichen. So schrieb er im Vorwort zur *Third Edition* (1841), er habe in *Oliver Twist* die Kriminalität zeigen wollen, wie sie wirklich sei: „It appeared to me that to draw a knot of such associates in crime as really do exist; [...] to shew them as they really are“.²²⁸ Im Brief an Davis begründet Dickens die Wahl des Juden Fagin, dass zu der Zeit, in der *Oliver Twist* spielte, vor allem Juden als Hehler tätig gewesen seien.

Es ist naheliegend, dass er auf den bekannten Fall des jüdischen Hehlers Isaac ‚Ikey‘ Solomon (1785–1850) verweist. Ikeys Verurteilung um 1830 erregte eine große mediale Aufmerksamkeit. Auch Dickens muss diesen Fall gekannt haben, da er in *Sketches by Boz* (1833–1836) zwei Figuren sogar Ikey und Solomon benannte.²²⁹ Zweitens argumentiert Dickens, dass er ebenfalls Christen im Verbrechermilieu zeige. Darauf antwortete Davis in einem weiteren Schreiben und kritisierte sogleich Dickens’ Argumentation, indem sie aufzeigte, dass Fagin keine positive Gegenfigur habe: „If, as you remark, ‚all must observe that the other Criminals were Christians,‘ they at least contrasted with characters of good Christians; this poor, wretched Fagin stands alone – ‚the Jew‘.“²³⁰ Mit dieser Beobachtung liegt Davis absolut richtig. Während die ‚schlechten‘ und ‚guten‘ Christen im Gleichgewicht zueinanderstehen, fehlt im Roman die positive jüdische Gegenfigur zu Fagin.²³¹ Drittens argumentiert Dickens von einem rassentheoretischen Standpunkt aus, wenn er begründet, Fagin werde nicht wegen

²²⁷ Ebd., S. 270.

²²⁸ Dickens, Charles: The Author’s Preface to the Third Edition. In: Kathleen Tillotson (Hg.): Charles Dickens *Oliver Twist*. Oxford: Clarendon Press 1966, S. LXII.

²²⁹ Dickens, Charles: *Sketches by Boz*. Edited with an introduction and notes by Dennis Walder. London: Penguin Classics 1995, S. 509-511.

²³⁰ Davis 14.07.1863, S. 147 f.

²³¹ Zur Gegenüberstellung zwischen den ‚bösen‘ Juden und ‚guten‘ Nicht-Juden im Roman, siehe Kapitel 3.4.1 der vorliegenden Studie.

seiner Religion als ‚Jude‘ betitelt, sondern wegen seiner ‚Rasse‘. Dickens bedient sich hier dem von Gubser bezeichneten biologistischen Argumentationsmuster und meint mit der Bezeichnung ‚der Jude‘ die ethnische Zugehörigkeit zum jüdischen ‚Volk‘ und nicht primär zur jüdischen Religion.

Für die antisemitische Wirkung spielt es allerdings keine Rolle, ob Dickens Fagin aus religiösen oder biologistischen Gründen als ‚der Jude‘ bezeichnet. Durch die Verwendung der Synekdoche erfolgt eine Entindividualisierung der Figur und Fagin steht als negatives Exempel stellvertretend für alle Juden. Dickens beteuert zwar im letzten Abschnitt des Briefs an Davis, dass er gegenüber Juden immer positiv eingestellt gewesen sei. Dies mag aufrichtig gemeint sein, allerdings war Dickens, wie die zuvor zitierten Briefe an John Forster, Thomas Hood, Mrs. Watson, Thomas Mitton und William H. Wills zeigen, durch die zu dieser Zeit vorherrschenden Vorurteile gegenüber der jüdischen Bevölkerung voreingenommen.

Auf Davis' zweites Schreiben blieb eine Antwort von Dickens aus. Es scheint aber, dass sich Dickens mit seiner Judendarstellungen nochmals auseinandersetzte. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich die soziale Stellung der Juden im viktorianischen England zwischen 1830 und 1860 verbesserte. Dickens, der in seinen Büchern zahlreiche soziale Aspekte seiner Zeit thematisiert, wurde wohl von der jüdischen Emanzipation in England beeinflusst. Während die Juden um 1830, der Entstehungszeit von *Oliver Twist*, durch Restriktionen in der Niederlassung, im Gewerbe und der Ausbildung massiv eingeschränkt waren, gewann die jüdische Bevölkerung bis 1860 an gesellschaftlicher Akzeptanz.²³² Diese gesellschaftliche Entwicklung beeinflusste auch Dickens' Spätwerk *Our Mutual Friend* (1864–1865), in dem Dickens die jüdische Figur des Mr. Riah kreierte. Riah, der als Freund und Beschützer der beiden jungen Frauen Lizzie Hexam und Jenny Wren dargestellt wird, könnte als die fehlende Gegenfigur von Fagin gesehen werden. Dies bemerkte auch Eliza Davis, als sie die siebte Fortsetzungsfolge von *Our Mutual Friend* las und am 13. November 1864 einen weiteren Brief an Dickens schrieb: „[Y]our

²³² Dies zeigt sich am Beispiel des Juden Baron Lionel Rothschild, der 1858 einen Parlamentssitz in der britischen Regierung einnehmen durfte.

introduction of the Jew, Riah, in the 7th No. of ‚Our Mutual Friend,‘ impels me to thank you very earnestly for what I am so presumptuous as to think a great compliment paid to myself and to my people.“²³³ Dickens antwortete daraufhin: „I have received your letter with great pleasure, and hope to be (as I have always been in my heart) the best of friends with the Jewish people.“²³⁴

Drei Jahre später, als die erste Bibel mit einem vollständigen englisch-hebräischen Text des Alten Testaments erschien, sendete Davis Dickens ein Exemplar mit folgender Widmung zu: „Presented to Charles Dickens, in grateful and admiring recognition of his having exercised the noblest quality man can possess; that of atoning for an injury as soon as conscious of having inflicted it.“²³⁵ Ob die erneute Korrespondenz mit Eliza Davis Dickens 1867 dazu anregte, die neue Auflage von *Oliver Twist* nochmals zu überarbeiten, ist ungewiss. Fakt ist, dass Dickens in der 1867er Ausgabe von *Oliver Twist* ab dem 39. Kapitel ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘ ersetzte.

Ein Grund dafür, weshalb Dickens nur das letzte Drittel des Romans bearbeitete und nicht mehr zur Entschärfung der antisemitischen Darstellung von Fagin unternahm, könnte die kurze Zeitspanne gewesen sein, die Dickens für die Korrekturen zur Verfügung stand. Angenommen, erst die Widmung von Davis hätte Dickens zur Überarbeitung von *Oliver Twist* bewogen, so hätte er lediglich ein paar Wochen Zeit gehabt, die Änderungen in *Oliver Twist* noch vor dem Druck vorzunehmen. Als Davis’ Bibel bei ihm eintraf, befand sich Dickens auf einer Lesereise rund um London. Auch wenn ihm seine Post nachgesandt wurde, fand er wohl erst nach seiner Lesetournee im Mai 1867 Zeit, *Oliver Twist* zu bearbeiten. Dessen Neuausgabe erschien im August desselben Jahres und befand sich zum Zeitpunkt von Dickens’ Rückkehr wahrscheinlich bereits im Druck.²³⁶

²³³ Davis 13.11.1864, S. 148.

²³⁴ Dickens, Charles: Brief an Eliza Davis vom 16.11.1864. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 10: 1862–1864. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 454.

²³⁵ Zitiert nach Stone, Harry: *Dickens and the Jews*. In: *Victorian Studies* 2 (März 1959), S. 249.

²³⁶ Vgl. Stone 1959, S. 251 f. Eine alternative Erklärung für das Ersetzen von ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ ab dem 32. Kapitel liefert Jonathan H. Grossman, indem er die Bezeichnung ‚the Jew‘ als Etikett der Figuren aus der Mittelklasse festmacht. Durch die Tilgung dieser Bezeichnung ‚the Jew‘ beim

Dickens Briefe sowie sein literarisches Werk zeigen ein dissonantes Verhältnis des Autors gegenüber Juden. Mit Fagin kreierte Dickens, ob beabsichtigt oder nicht, eine der negativsten jüdischen Figuren in der Literatur. Es dauerte fast dreißig Jahre, bis Dickens die antisemitische Wirkung von *Oliver Twist* zu begreifen begann. Er revidierte und differenzierte – nicht zuletzt auch wegen seiner Korrespondenz mit der Jüdin Eliza Davis – seine Einstellung gegenüber Juden. Es ist anzunehmen, dass er dadurch angeregt wurde, dieser Entwicklung ebenfalls literarisch Folge zu leisten. So kann Riah in *Our Mutual Friend* (1864–1865) als positive jüdische Gegenfigur zu Fagin gelesen werden. Allerdings fehlt Riah die Tiefe der Charakterisierung, die Fagin als unvergessliche Romanfigur weiterleben lässt. Anstatt sich von der stereotypischen Darstellungsweise loszulösen, reiht sich Dickens mit Riah erneut in die Tradition der literarischen Judendarstellung ein; jedoch nicht mit dem Stereotyp des ‚gefährlichen Juden‘, um in Gubser's Terminologie zu sprechen, sondern mit Riah als Stereotyp des ‚edlen Juden‘.²³⁷

3.2 Dickens' *Oliver Twist*

Charles Dickens schrieb *Oliver Twist* als Fortsetzungsroman, der monatlich von Februar 1837 bis April 1839 in der Literaturzeitschrift *Bentley's Miscellany* erschien.²³⁸ Zu diesem Zeitpunkt war Dickens durch den Erfolg der *Pickwick Papers* (1836–1837) beim britischen Lesepublikum bereits bekannt und konnte auf eine große Leserschaft zählen. Allerdings sorgte das gleichzeitige Publizieren von *Oliver Twist* und *The Pickwick Papers* (März 1836 bis Oktober 1837) und später *Nicholas Nickleby* (März 1838 bis Oktober 1839) für Spannungen zwischen

Erzähler werde Grossman zufolge eine kritische Distanz zur Mittelklasse geschaffen. Vgl. Grossman, Jonathan H.: The Absent Jew in Dickens: Narrators in ‚Oliver Twist‘, ‚Our Mutual Friend‘, and ‚A Christmas Carol‘. In: Dickens Studies Annual 24 (1996), S. 37-58, hier S. 39-41. Siehe auch Kapitel 3.4.4 der vorliegenden Studie.

²³⁷ Vgl. Gubser 1998, S. 123.

²³⁸ Dickens unterteilte den Roman in drei Teile: Teil I erschien (ohne Juni- und Oktoberausgabe) monatlich von Februar bis Dezember 1837, Teil II kam von Januar bis Juli 1838 heraus und Teil III wurde schließlich von August (ohne Septemerausgabe) bis April 1839 publiziert.

Dickens, seinem Verleger Richard Bentley²³⁹ und dem Illustrator George Cruikshank.²⁴⁰

Für die Analyse von *Oliver Twist* sind die verschiedenen Textfassungen von Bedeutung, da der Autor den Romantext zweimal grundlegend überarbeitete. Bereits im November 1838 erschien *Oliver Twist* zusätzlich zu den monatlichen Fortsetzungsfolgen als dreibändige Edition im Verlag von Richard Bentley. Diese Edition wurde 1838, 1839 und 1840 nachgedruckt und schließlich 1841 als *Third Edition* mit einem neuen Vorwort herausgegeben. Für die 1846er Ausgabe überarbeitete und korrigierte Dickens den Romantext nochmals sorgfältig. In zehn monatlichen Ausgaben erschien bei Bradbury and Evans diese komplett neu überarbeitete Edition von Januar bis Oktober 1846 und im September desselben Jahres als Einzelband. Der Text dieser Ausgabe dient als Grundlage für die meisten modernen historisch-kritischen Ausgaben, so auch für die *Clarendon Edition*²⁴¹, herausgegeben von Kathleen Tillotson, und die *Norton Critical Edition*²⁴², publiziert von Fred Kaplan. Eine Ausnahme bildet die *Penguin Edition*²⁴³ mit Philip Horne als Herausgeber, die auf den vierundzwanzig Original-Fortsetzungsfolgen von 1837–1839 basiert. 1850 erschien bei Chapman and Hall die sogenannte *Cheap*

²³⁹ Richard Bentley (1794–1871) war Gründer einer der größten Verlage im viktorianischen England und Verleger der Zeitschrift *Bentley's Miscellany*. Von Januar 1837 bis Februar 1839 war Dickens für Bentley als Herausgeber von *Bentley's Miscellany* angestellt. Spannungen zwischen dem Autor und Verleger führten schließlich zu Dickens' Kündigung. Siehe Patten, Robert: *Charles Dickens and His Publishers*. Oxford: Clarendon Press 1978.

²⁴⁰ George Cruikshank (1792–1878) war bei *Bentley's* als Illustrator und Karikaturist angestellt und somit verpflichtet, mit Dickens zusammenzuarbeiten. Dickens nahm in ihrer Zusammenarbeit die dominierende Rolle ein und sah Cruikshanks Zeichnungen seinem Text untergeordnet, was Cruikshank zunehmend irritierte. Dennoch pflegten sie in der Entstehungsphase von *Oliver Twist* ein enges Arbeitsverhältnis. Dieses wurde allerdings immer problematischer, da der Autor selten die vereinbarten Fristen einhielt und der Illustrator zum Teil die Zeichnungen anfertigen musste, bevor er den Text gelesen hatte. Zur Beziehung zwischen Dickens und Cruikshank siehe John, Juliet: *Charles Dickens's Oliver Twist: A Sourcebook*. London/New York: Routledge 2006, S. 7-18; S. 35 und Patten, Robert: *Cruikshank, George*. In: Paul Schlicke (Hg.): *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: University Press 1999, S. 140-42 sowie Schlicke, Paul: *Oliver Twist*. In: ders. (Hg.): *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: University Press 1999, S. 427-33, hier S. 430.

²⁴¹ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. (1846) Edited by Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon Press 1966.

²⁴² Dickens, Charles: *Oliver Twist*. (1846) Edited by Fred Kaplan. A Norton Critical Edition. New York/London: W. W. Norton & Company 1993.

²⁴³ Dickens, Charles: *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*. (1837–39) Edited with an Introduction and Notes by Philip Horne. London: Penguin Books 2003.

Edition, die in einer Neuauflage 1858 als *Library Edition* und 1865 als *People's Edition* herausgegeben wurde. Alle drei Editionen basieren auf der Ausgabe von 1846, enthalten aber marginale Korrekturen. Dreißig Jahre nach der Erstpublikation von *Oliver Twist* erschien 1867 die *Charles Dickens Edition*, veröffentlicht von Chapman and Hall. In dieser Fassung überarbeitete Dickens, wie bereits erwähnt, den Romantext erneut und ersetzte ab dem letzten Drittel des Romans die Apposition ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘. Die übrigen Änderungen dieser Ausgabe sind kaum von Bedeutung, weshalb sich die meisten neueren Editionen auf die Ausgabe von 1846 stützen.²⁴⁴

3.3 *Oliver Twist* im Antisemitismuskurs

Der Roman *Oliver Twist* (1837–1839) wurde in der Literaturwissenschaft unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht. Wie Dickens selbst in einem Brief an Thomas Beard schreibt („[Oliver Twist] is my glance at the new poor Bill“²⁴⁵), wird der Roman häufig als kritische Reaktion auf das 1834 erlassene *New Poor Law*²⁴⁶ gelesen.²⁴⁷ Eine weitere Lesart des Romans widmet sich dem Aspekt der sogenannten ‚Newgate Novel‘²⁴⁸ und der Kritik gegenüber Dickens, er würde die

²⁴⁴ Zu den Editionen von *Oliver Twist* siehe auch Schlicke 1999, S. 429.

²⁴⁵ Dickens, Charles: Brief an Thomas Beard vom 28.01.1837. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1969, S. 331.

²⁴⁶ *The Poor Law Amendment Act* wurde 1834 als neues Armengesetz eingeführt, um die Pflicht zur Unterstützung der Armen auf das ‚Workhouse‘ zu beschränken. Um die Zahl der Hilfesuchenden so gering wie möglich zu halten, wurden die Arbeitsverhältnisse in den Arbeitshäusern so abschreckend wie möglich gestaltet. Zum *New Poor Law* siehe beispielsweise Boyer, George: *An Economic History of the English Poor Laws, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.

²⁴⁷ Siehe u. a. Paroissien, David: *The Companion to Oliver Twist*. Edinburgh: University Press 1992, S. 1-3; Engel, Monroe: *The Maturity of Dickens*. Cambridge, Mass: Harvard University Press 1967, S. 48-59; Walder, Dennis: *Dickens and Religion*. London: Routledge Taylor & Francis Group 2007, S. 42-65; Schlicke, Paul: *Bumble and the Poor Law Satire of Oliver Twist*. In: *Dickensian* 71 (1975), S. 149-56; Hollingsworth, Keith: *The Newgate Novel 1830–1847*. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State University Press 1963, S. 111-165; John, Juliet: *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press 2001, S. 129-140 und Collins, Philip: *Murder: From Bill Sikes to Bradley Headstone*. In: Ders. et al. (Hg.): *Dickens and Crime*. London: Macmillan 1962, S. 256-263.

²⁴⁸ Die sogenannte ‚Newgate-Novel‘ florierte in den 1830er-Jahren in Großbritannien. Ihre wichtigsten Vertreter waren Edward Bulwer-Lytton und William Harrison Ainsworth. Für ihre Verbrecherromane stützten sie sich auf reale Delikte, die im *Newgate Calendar* festgehalten waren.

Kriminalität romantisieren und verherrlichen. Diesem Vorwurf entgegnete der Autor im Vorwort zur *Third Edition* von 1841: Er wolle nicht das Verbrechen verklären, sondern das Gegenteil: „to dim the false glitter surrounding something which really did exist, by shewing [sic] it in its unattractive and repulsive truth.“²⁴⁹ Dieser Anspruch auf Authentizität, den der Realismus vorschreibt, wurde in der Forschung ebenfalls diskutiert.²⁵⁰ Einen Überblick über die wichtigsten Forschungsbeiträge zu *Oliver Twist* wurde von Juliet John in *Charles Dickens's Oliver Twist: A Sourcebook* (2006) zusammengestellt.²⁵¹

Die Literaturwissenschaft begann sich Ende des 19. Jahrhunderts mit der Darstellung des Juden Fagin aus *Oliver Twist* auseinanderzusetzen. Eine der ersten Äußerungen zu Fagin lieferte der liberale amerikanische Rabbi David Philipson in seinem Werk *The Jew in English Fiction* (1889).²⁵² Gestützt auf den Briefwechsel zwischen Dickens und Davis schließt sich Philipson Davis' Meinung an: „The author presented this character as a Jew, and hence has laid himself open to the charge of gross wrong and injustice.“²⁵³ Später, in den 1920er-Jahren, mehrten sich die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Darstellung von Fagin. Die meisten Stimmen kamen nicht von jüdischer Seite und argumentierten gegen eine antisemitische Lesart. Dabei beriefen sich die Kritiker auf Dickens' Realismus, der die Dinge zeige, wie sie damals gewesen seien. Die erste Studie, die sich generell mit der Darstellung von ‚Ausländern‘ in Dickens' Werken auseinandersetzt, ist die Dissertation *Die Ausländer in den Romanen von Dickens* von Friedrich Schweizer,

Durch die heldenhaften Schilderungen in diesen Romanen wurden die Verbrechen oftmals romantisiert. Vgl. Pykett, Lyn: *The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868*. In: Martin Priestman (Hg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: University Press 2003, S. 19-40.

²⁴⁹ Dickens: *The Author's Preface to the Third Edition*, S. LXIV.

²⁵⁰ Siehe u. a. Bayley, John: *Oliver Twist: ‚Things as they really are‘*. In: John Gross und Gabriel Pearron (Hg.): *Dickens and the Twentieth Century*. London: Routledge and Kegan Paul 1962, S. 49-64 und Miller, Joseph Hillis: *The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist and Cruikshank's Illustrations*. In: Ada Nisbet und Blake Nevius (Hg.): *Dickens Centennial Essays*. Berkeley et al.: University of California Press 1971, S. 128-153.

²⁵¹ Vgl. John 2006. Weitere Beiträge sind in der *Norton Critical Edition* von *Oliver Twist* abgedruckt oder in dem von Paul Schlicke herausgegebene *Oxford Reader's Companion to Dickens* referiert.

²⁵² Philipson, David: *The Jew in English Fiction* (1889). New York: Bloch Publishing Company 1918.

²⁵³ Ebd., S. 90.

die 1920 an der Hessischen Ludwigs-Universität in Gießen eingereicht wurde.²⁵⁴ Zu den berücksichtigten Ausländern gehören neben den ‚Irländern‘, ‚Schotten‘, ‚Wallisern‘, ‚Amerikanern‘, ‚Deutschen‘, ‚Franzosen‘, ‚Schweizern‘ und ‚Italienern‘ auch die ethnischen Minderheiten ‚Mohren‘, ‚Zigeuner‘ und ‚Juden‘. Schweizer schreibt, die „Juden, die Dickens schildert, sind in erster Linie diebe und bilden den abschaum der menschheit“.²⁵⁵ Er führt weiter aus: „bei ihrer schilderung will sich Dickens als sozialer vorkämpfer zeigen.“²⁵⁶ Dies begründet Schweizer damit, dass Dickens’ soziale Gesinnung allgemein bekannt sei und daraus „ohne weiteres angenommen werden [kann], dass für ihn der Jude, abgesehen vom rassenprinzip, gleichberechtigt sein sollte.“²⁵⁷

Schweizers Schlussfolgerung steht nicht nur im Widerspruch zur Darstellung der jüdischen Figuren in Dickens’ Romanen, sondern auch zur Kritik an Dickens, die zuvor vom *Jewish Chronicle* sowie von Eliza Davis und David Philipson geäußert wurde: Es ist gerade nicht klar, dass Dickens die Gleichberechtigung der Juden unterstützte. Im Gegenteil, seine Darstellung der Juden förderte eher ihre Diskriminierung. In der Untersuchung zu Juden in Dickens’ Werk geht Schweizer vor allem auf deren Darstellung in *Oliver Twist* ein. Dabei stellt Schweizer den Juden Fagin in die Reihe „der bedeutendsten romanfiguren von Dickens“.²⁵⁸ Obwohl Schweizer viele stereotype Eigenschaften von Fagin aufzählt²⁵⁹, argumentiert er, dass Dickens frei von jeglichen Vorurteilen gegenüber Ausländern geschrieben habe, da die „ausländertypen, die Dickens in seinen romanen schuf, [...] objektive wiedergaben der wirklichkeit“²⁶⁰ seien. Mit dem Realismus-Argument versucht Schweizer, Dickens vom Antisemitismusvorwurf

²⁵⁴ Schweizer, Friedrich: Die Ausländer in den Romanen von Dickens. Diss. Leipzig: Junghans 1920.

²⁵⁵ Ebd., S. 23. Schweizer schreibt bis auf Eigennamen und Nationalitäten alles klein. Der Einfachheit halber werden die kleingeschriebenen Substantive in den Zitaten nicht einzeln als korrekt zitiert markiert.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd., S. 20. Mit dem ‚Rassenprinzip‘ meint Schweizer wohl im Sinne Herders, dass die Juden als eine eigene ethnische Gruppe, als eigenständiges ‚Volk‘, oder ‚Rasse‘, verstanden werden, die sich durch Tradition, Sprache, Religion und Geschichte definieren.

²⁵⁸ Schweizer 1920, S. 38.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 38 f.

²⁶⁰ Ebd., S. 41.

freizusprechen. Diesem Argumentationsmuster folgte bereits Dickens und auch in der Sekundärliteratur taucht diese Begründung immer wieder auf, so zum Beispiel in der britischen Zeitschrift *The Dickensian*.²⁶¹ Im Beitrag *Fagin and Riah* (1921) wird zum Vorwurf von Eliza Davis Stellung bezogen. Dabei wird auf Dickens' Vorwort zu *Oliver Twist* zurückgegriffen. Die negative Darstellung von Fagin wird schließlich erneut als bloße Wiedergabe der Wirklichkeit gesehen. Allerdings wird im Artikel vermerkt, dass Fagin von Dickens' Zeitgenossen, wie Eliza Davis, als antisemitische Kreatur ‚missverstanden‘ worden sei.²⁶² Sowohl Schweizer als auch der Beitrag im *Dickensian* ignorieren, dass Dickens sich trotz der Absicht die Realität wiederzugeben an Stereotypen und literarischen Konstruktionen der Judenfeindschaft orientierte und diese mit Fagin in der literarischen Tradition verfestigte.

Nach 1945 verschärfte sich die kritische Auseinandersetzung mit Dickens' Judendarstellungen. Ausgelöst durch die David Lean-Verfilmung von *Oliver Twist* (1948) entstand in den Nachkriegsjahren eine Debatte über die Zulässigkeit des Films und des Romans.²⁶³ Als die Diskussion die USA erreichte und gefordert wurde, den Roman an Schulen zu verbieten, begannen sich namhafte Literaturwissenschaftler mit dem Thema auseinanderzusetzen. Dabei ging es in erster Linie darum, Werke der Weltliteratur wie *Oliver Twist* vor einer Zensur zu bewahren. Den Diskurs startete Leslie A. Fiedler 1949 mit der Frage *What Can We Do About Fagin?*.²⁶⁴ Dabei versteht Fiedler Fagin als eine weitere Darstellung des Archetypen Shylock aus Shakespeares *Merchant of Venice* (1596–1599). Fiedler sieht im Verbot solcher Werke keine Lösung und spricht sich entschieden gegen eine Zensur aus.²⁶⁵ Fiedler argumentiert, dass der Mythos des ‚gefährlichen Juden‘ ein Teil der westlichen Kultur sei und es daher unmöglich sei, eine ganze Kultur zu zensurieren: „It is ridiculous to attempt to censor a whole culture, even what we know

²⁶¹ O. V.: Fagin and Riah. In: *The Dickensian* 17 (1921), S. 144-152.

²⁶² Vgl. ebd., S. 144 f.

²⁶³ Siehe Kapitel 7.3 der vorliegenden Studie.

²⁶⁴ Fiedler, Leslie A.: *What Can We Do About Fagin?: The Jew-Villain in Western Tradition*. In: *Commentary* 7 (1949), S. 411-418.

²⁶⁵ Leslie A. Fiedler schreibt: „Most recently there has been an attempt from many Jewish quarters to *expurgate* Western culture of whatever smacks of anti-Semitism, to introduce what has been called a censorship of sensitivity [...]“. Ebd., S. 417 [Hervorhebung im Original].

is a palpable and terrible evil.“²⁶⁶ Um den Roman vor einer möglichen Zensur zu schützen, versuchten in den Folgejahren verschiedene Literaturwissenschaftler Dickens vom Vorwurf des Antisemitismus freizusprechen. Einer davon ist der Dickens-Biograf Edgar Johnson²⁶⁷, der in seinem Essay zu *Dickens, Fagin, and Mr. Riah*²⁶⁸ (1950) argumentiert, dass Fagin weder auf einer realistischen Betrachtung noch auf antisemitischen Klischees beruhe.²⁶⁹ Abgesehen von der Bezeichnung ‚the Jew‘ sieht Johnson in Fagins Darstellung keine Eigenschaften, die typischerweise einem Juden zugesprochen werden:

[I]t should be noted that, aside from being called ‚the Jew‘, Fagin is given none of the characteristics ordinarily attributed to the Jew, nor are Cruikshank’s illustrations of Fagin, despite popular assertions to the contrary, derived from the caricature Jew.²⁷⁰

Weiter führt Johnson aus: „He has no monstrous bulge of nose, no weird or frenzied gestures, no strange Hebraic idioms, not even the lisp or accent of the stage Jew.“²⁷¹ Johnson vermerkt, dass Fagin keine hebräischen Spracheigentümlichkeiten aufweist und er weder einen Sprachfehler noch einen Akzent hat. Allerdings wird Fagins Physiognomie sowie seine Verhaltensmuster im Roman mehrheitlich negativ und als ihm typisch jüdische Eigenschaften ausgewiesen. Insbesondere Fagins große Nase wird nicht nur in den Illustrationen von Cruikshank dargestellt²⁷², sondern wird im Romantext explizit thematisiert.²⁷³ Ebenso wird Fagins gebeugte Haltung in den Bildern illustriert und im Erzählkommentar

²⁶⁶ Ebd., S. 418.

²⁶⁷ Siehe Johnson, Edgar: *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. Boston: Little, Brown 1952.

²⁶⁸ Johnson, Edgar: *Dickens, Fagin, and Mr. Riah: The Intention of the Novelist*. In: *Commentary* 9 (1950), S. 47-50.

²⁶⁹ Johnson argumentiert: „Fagin is based neither on observation of living Jews nor on the clichés of the theatre.“ Ebd., S. 49.

²⁷⁰ Ebd., S. 48.

²⁷¹ Ebd., S. 49.

²⁷² Vgl. folgende Abbildungen aus *Oliver Twist*: „Oliver introduced to the respectable Old Gentleman“ (nach S. 50), „Oliver’s reception by Fagin and the boys“ (nach S. 100), „Monks and the Jew“ (nach S. 228), „Mr. Fagin and his pupil recovering Nancy“ (nach S. 258), „The Jew & Morris Bolter begin to understand each other“ (nach S. 288) und „Fagin in the condemned Cell“ (nach S. 360).

²⁷³ „The Jew followed up his remark by striking the side of his nose with his right forefinger, – a gesture which Noah attempted to imitate, though not with complete success, in consequence of his own nose not being large enough for the purpose.“ Dickens OT, S. 289. Siehe auch Kapitel 3.4.2 der vorliegenden Studie.

beschrieben.²⁷⁴ Johnson übernimmt Dickens' Argumentation aus dem Briefwechsel mit Davis, dass in *Oliver Twist* nicht nur jüdische Figuren negativ dargestellt werden, sondern auch Christen wie Sikes und Monks. Schließlich sieht Johnson die antisemitische Rezeption des Romans in den Vorurteilen des Lesepublikums begründet: „Blind prejudice and the victims of its rancor alike twist the artist's voice to attack the weak and helpless“.²⁷⁵

Ähnlich argumentiert Lauriat Lane Jr., der in seinem Essay *Dickens' Archetypal Jew*²⁷⁶ (1958) das Problem der antisemitischen Rezeption beim Lesepublikum und nicht beim Autor sucht, indem er konstatiert: „The main fault is not in Dickens but in his readers.“²⁷⁷ Im Gegensatz zu Johnson sieht Lane Fagin vom traditionellen ‚stage-Jew‘²⁷⁸ beeinflusst und als Archetyp eines übernatürlichen ‚Judenteufels‘. Des Weiteren argumentiert Lane, dass Dickens mit der internen Fokalisierung während der Verurteilung Fagins und später in der Todeszelle Mitleid beim Leser wecke und „a deeper, more moving psychological portrait of ‚the Jew‘“ gezeigt werde, was die negative Figurenzeichnung entschärfe.²⁷⁹ Lane liegt mit seiner Beobachtung insofern richtig, dass Dickens in Kapitel 52 durch die personale Erzählperspektive Fagins Charakterisierung mehrdimensional ausbaut, was beim Leser Mitleid erwecken kann. Ob diese narrative Gegenstrategie allerdings die gesamtheitliche antisemitische Wirkung des Romans aufheben kann, wäre zu beweisen.²⁸⁰

Mit Harry Stones Essay *Dickens and the Jews*²⁸¹ (1959) wird Dickens' Verhältnis zu den Juden erstmals mit einem sozialhistorischen Hintergrund aufgearbeitet. In

²⁷⁴ Siehe beispielsweise: „‚Aha!‘ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin.“ Dickens OT, S. 52.

²⁷⁵ Johnson 1950, S. 50.

²⁷⁶ Lane, Lauriat Jr.: Dickens' Archetypal Jew. In: PMLA 73 (März, 1958), S. 94-100. Den Begriff ‚Archetype‘ definiert Lane folgendermaßen: „An archetype is a literary element or construct which, by its traditional and universal validity, may bring certain especially powerful meanings, implications, and overtones to the literary work in which it is used and hence to the reader's response to that work.“ Lane 1958, Anm. 8, S. 96.

²⁷⁷ Ebd., S. 94.

²⁷⁸ Zu den Eigenschaften des ‚stage-Jew‘ siehe Landa, Myer Jack: *The Jew in drama* (1926). New York: KTAV Publishing House 1969.

²⁷⁹ Vgl. Lane 1958, S. 96.

²⁸⁰ Siehe Kapitel 3.4.6 der vorliegenden Studie.

²⁸¹ Stone, Harry: Dickens and the Jews. In: *Victorian Studies* 2 (März 1959), S. 223-253.

seinem Beitrag argumentiert Stone: „In his early writings, Dickens reflects the dominant anti-Semitism of his time.“²⁸² Zudem werde Dickens bereits zu Lebzeiten mit dem Vorwurf des Antisemitismus konfrontiert, nähme ihn zur Kenntnis und versuche ihm entgegenzuwirken.²⁸³ Diese Tatsache widerspreche der Argumentation von Lane, dass Fagin ein archetypisches Bild sei, das nicht von Dickens' persönlicher Einstellung beeinflusst wurde. Doch auch Stone versucht, Dickens zumindest teilweise vom Antisemitismusvorwurf freizusprechen, indem er die Darstellung Fagins nicht als vorsätzlich antisemitisch verteidigt: „And yet *Oliver Twist* is not as anti-Semitic as one might expect; Fagin is less a premeditated attack upon the Jews than a convenient villain drawn to an ancient pattern.“²⁸⁴

Ob Dickens nun vorsätzlich oder eher zufällig eine stereotype Figurenzeichnung wählte, spielt für die antisemitische Wirkung des Romans keine Rolle. Stone identifiziert zwar einige stereotype Eigenschaften des ‚Bühnen-Juden‘, wie zum Beispiel: „red hair and whiskers, hooked nose, shuffling gait, and long gabardine coat and broadbrimmed hat.“²⁸⁵ Wie bereits Edgar Johnson ‚vermisst‘ auch Stone die sprachliche Markierung, die sonst typisch für Juden in der Literatur sei: „But Fagin is strangely lacking in other traits of the literary Jew. He has no lisp, dialect, or nasal intonation [...]“²⁸⁶ Zudem scheine sich Fagin vollständig von der jüdischen Religion losgelöst zu haben: Er halte sich nicht an die Essensvorschriften und vollführe weder Verhaltensmuster noch Rituale, die ihn als Juden identifizieren würden.²⁸⁷ Abgesehen von seinem Erscheinungsbild und seiner Tätigkeit im Lumpenhandel werde, wie Stone weiter ausführt, Fagins Judentum vor allem durch die Bezeichnung ‚the Jew‘ vermittelt. Stone hat nicht unrecht, wenn er behauptet, dass das offensichtlichste jüdische Erkennungsmerkmal von Fagin die Bezeichnung ‚der Jude‘ sei. Allerdings würde es den komplexen Sachverhalt des literarischen

²⁸² Ebd., S. 228.

²⁸³ Dickens' Reaktionen auf den Antisemitismusvorwurf zeige sich Stone zufolge einerseits in der Überarbeitung von *Oliver Twist* für die 1867er-Ausgabe, in der Dickens ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘ ersetze und andererseits in der positiven Gegenfigur des Juden Riah im Roman *Our Mutual Friend* (1864–65). Vgl. ebd., S. 225.

²⁸⁴ Ebd., S. 233.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 234.

Antisemitismus zu sehr vereinfachen, wenn die antisemitische Darstellung lediglich auf die explizite Bezeichnung ‚der Jude‘ und die religiösen Komponenten reduziert würden. Insbesondere mit dem ab Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden rassistischen Antisemitismus beschränkt sich die Diskriminierung der Juden längst nicht mehr auf die religiösen Aspekte.

Einen ebenfalls sozialhistorischen Ansatz wählt Edgar Rosenberg, der in seiner Monografie *From Shylock To Svengali*²⁸⁸ (1960) verschiedene jüdische Stereotypen in der englischen Literatur untersucht. Neben dem ‚Jew as Bogey‘ unterscheidet Rosenberg ‚the Jew as Clown‘, ‚the Jew’s Daughter‘, ‚the Jew as Parasite‘ und ‚the Jew as Hero‘. Dabei definiert Rosenberg Fagin als einen exemplarischen Archetyp des ‚Jew as Bogey‘: „Fagin is [...] a more nearly archetypal Jew-villain than any of the literary Jews who have come up for study so far.“²⁸⁹ Fagin überzeuge, so Rosenberg, als Stereotyp des ‚gefährlichen Juden‘ oder des ‚Jew as Bogey‘, weil Dickens ihm jeglichen sozialen und gesellschaftlichen Lebensbereich aberkenne.²⁹⁰ Wie auch Stone sieht Rosenberg Fagin weder als Teil der Gesellschaft noch als Mitglied der jüdischen Gemeinde. Durch die Abkehr vom jüdischen Glauben – Fagin hält sich wie erwähnt nicht an die Ernährungsvorschriften und schickt die Rabbiner aus der Todeszelle – sei Fagin quasi religionslos: „Fagin [...] falls completely outside of any religious framework.“²⁹¹ Des Weiteren bezieht sich Rosenberg hinsichtlich der Charakterisierung von Fagin auf das manichäische Grundmuster des Romans und sieht Fagin als logisches Pendant zum gutherzigen und ehrenhaften Oliver: „Just as Oliver is Dickens’s first prototypical all-Britannic waif, Fagin is Dickens’s first substantial villain, and his villainy must be commensurate with Oliver’s goodness.“²⁹²

Neben Fagins antisemitischer Darstellung beschäftigte sich die Dickens-Forschung ebenfalls mit seiner Entstehungsgeschichte und möglichen realen Vorbildern. So

²⁸⁸ Rosenberg, Edgar: *From Shylock To Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*. Stanford: University Press 1960.

²⁸⁹ Ebd., S. 116. Bogey ist ein volkstümlicher Ausdruck für Teufel. Vgl. O. V.: Bogey. In: Julia Cresswell (Hg.) *Oxford Dictionary of Word Origins*. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 54.

²⁹⁰ Zum Stereotyp des ‚gefährlichen Juden‘ siehe Gubser 1998, S. 123.

²⁹¹ Rosenberg 1960, S. 117.

²⁹² Ebd., S. 125.

wurde bereits 1912 die Möglichkeit erwogen, dass Fagin die literarische Figur des jüdischen Hehlers Isaac ‚Ikey‘ Solomon sei, der 1830 in London zu sieben Jahren Exil verurteilt wurde.²⁹³ Diese Parallele untersuchte Myer Jack Landa in seiner Studie *The Jew in Drama* (1926).²⁹⁴ Ikey Solomons Gerichtsverhandlung wurde Ende der 1820er-Jahre in den meisten englischen Zeitungen dokumentiert und kommentiert, so war der Fall ‚Ikey‘, wie bereits erwähnt, auch Dickens bekannt.²⁹⁵ Trotz der ähnlichen Biografie von Ikey und Fagin relativiert Landa die Annahme, dass Ikey als Vorbild für Fagin diene: „There is nothing whatever in the known facts concerning Solomons to stamp him as the model of Fagin.“²⁹⁶ Sowohl Stone als auch Rosenberg stimmen Landa zu und Stone fügt an, dass Dickens Fagins größtes Verbrechen – „his school for juvenile criminals“²⁹⁷ – nicht von Ikey übernommen habe. Gleichwohl wurde in der Dickens-Forschung die Annahme weiterverfolgt, Ikey sei das reale Vorbild von Fagin. Dies zeigt unter anderen die Studie von Judith Sackville-O’Donnell *The First Fagin* (2002) und deren Verfilmung (2012) von Helen Gaynor und Alan Rosenthal.²⁹⁸

Ein anderer Hinweis, wessen Vorbild Fagin entsprungen sein könnte, lieferte Dickens selbst, indem er bezeugte, dass der Name ‚Fagin‘ von einer Bekanntschaft aus der *Warren’s Blacking Factory* stamme, in der er als Zwölfjähriger mit anderen Jungen arbeitete.²⁹⁹ Einer dieser Jungen hieß Bob Fagin. Es scheint möglich, dass Dickens seine traumatische Zeit als Tagelöhner mit seinem Mitarbeiter Bob Fagin

²⁹³ Pugh, Edwin: *The Charles Dickens Originals*. New York: C. Scribner’s sons 1912.

²⁹⁴ Landa, Myer Jack: *The Jew in drama* (1926). New York: KTAV Publishing House 1969.

²⁹⁵ Siehe beispielsweise die *Times* vom 2., 9., 10., 13. und 14. Juli 1830. Vgl. Stone 1959, Anm. 6, S. 226.

²⁹⁶ Landa 1969, S. 162. Landas Zweifel, ob Ikey Solomon tatsächlich das Vorbild von Fagin sei, wird u. a. von J. J. Tobias aufgegriffen und vertreten. Vgl. Tobias, J. J.: Ikey Solomons – a Real-Life Fagin. In: *Dickensian* 65 (1969), S. 171-175. Allerdings spricht die Tatsache, dass Dickens zwei Figuren in *Sketches by Boz* als Solomon und Ikey benannte eindeutig dafür, dass er den Fall Ikey Solomon kannte. Siehe Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

²⁹⁷ Stone 1959, S. 227.

²⁹⁸ Sackville-O’Donnell, Judith: *The First Fagin: The True Story of Ikey Solomon*. Acland Press, 2002. Ihre Studie dient als Grundlage für den Dokumentationsfilm *The First Fagin* (2012) von Helen Gaynor und Alan Rosenthal.

²⁹⁹ Vgl. das autobiografische Fragment für Forster von Charles Dickens, abgedruckt in Forster, John: *The Life of Charles Dickens*. Bd. 1 London 1872, S. 32. Weiter könnte Fagin vom jüdischen Namen *Feige* abstammen, der im 18. Jahrhundert unter deutschen Juden geläufig war. Deutsche Juden emigrierten im 18. Jahrhundert meistens via Holland nach England, um sich in Houndsditch und East End von London niederzulassen. Vgl. Paroissien 1992, S. 99.

assoziierte. Für Dickens war nicht nur die Arbeit in der Fabrik prägend, sondern die soziale Schmach, dass sein Vater mit der Familie im Gefängnis saß. Diesen Umstand verbergend, war der zwölfjährige Dickens gezwungen, den älteren Bob Fagin anzulügen, als dieser ihn nach Hause begleiten wollte:

But Bob (who was much bigger and older than I) did not like the idea of my going home alone, and took me under his protection. I was too proud to let him know about the prison; and after making several efforts to get rid of him, to all of which Bob Fagin in his goodness was deaf, shook hands with him on the steps of a house near Southwark-bridge on the Surrey side, making believe that I lived there.³⁰⁰

Doch die Frage, wie es vom hilfsbereiten Fabrikmitarbeiter zum jüdischen Verbrecher Fagin kam, bleibt für Rosenberg unerklärlich: „One should have to command some ultimate psychology to track down [this] curious process.“³⁰¹ Dieser psychologischen Innensicht versucht Steven Marcus in seinem Essay *Who Is Fagin?* (1962) nachzugehen.³⁰² Hierfür untersucht er die Frage nach Fagins Identität mit einem psychoanalytischen Deutungsansatz. Marcus deutet Fagin als Konstrukt von Dickens' traumatischen Kindheitserfahrungen als Fabrikarbeiter. Folgt man diesem Ansatz, so ist bald klar, dass Fagins Jüdisch-Sein nicht ins Konzept passt. Als Ausweg argumentiert Marcus schließlich, Fagins jüdische Herkunft sei nicht nur nebensächlich, sondern auch zufällig: „the part of Fagin which is Jewish turns out to be not merely minor but almost fortuitous, or if not fortuitous then curiously unpremeditated“.³⁰³ Dieser Ansatz, Fagin sei quasi per Zufall jüdisch, lässt sich kaum aufrechterhalten. Schließlich ist Fagins jüdische Identität – obschon er kein praktizierender Jude ist – ein fester Bestandteil seiner Figurenzeichnung. Dickens verwendete, wie im folgenden Kapitel 3.4 gezeigt wird, neben der Bezeichnung ‚the Jew‘, auch zahlreiche Merkmale aus dem Stereotypen- und Mythenarsenal der Judendarstellung.³⁰⁴

Bis in die 1970er-Jahren sind es nur eine Handvoll Forschungsbeiträge, die sich mit Fagin auseinandersetzen. Die aufkommende Kritik an Werken aus dem 19.

³⁰⁰ Dickens, Charles: Fragment of Autobiography, abgedruckt in Forster 1872-74, S. 60.

³⁰¹ Rosenberg 1960, S. 20.

³⁰² Marcus, Steven: Who Is Fagin?. In: Commentary 34 (01.06.1962), S. 48-59.

³⁰³ Ebd., S. 59.

³⁰⁴ Siehe Kapitel 3.4 der vorliegenden Studie.

Jahrhundert, sie würden antisemitische Ressentiments tradieren, rückte allerdings auch *Oliver Twist* in den Fokus der Forschung zum literarischen Antisemitismus. Im Essay *Teaching ‚Literary Anti-Semitism‘* (1979) untersucht Mark H. Gelber *Oliver Twist* als Exempel für literarischen Antisemitismus. Gelber setzt sich, wie bereits Fiedler 1949, mit der Problematik auseinander, wie an Schulen und Universitäten mit antisemitischen Texten umgegangen werden soll. Wie Fiedler will Gelber keine Zensur solcher Texte, zumal Romane der Weltliteratur wie Dickens' *Oliver Twist* kaum vom literarischen Kanon auszuschließen seien. In diesem Essay und in der darauf erschienenen Dissertation *Aspects of Literary Antisemitism: Charles Dickens ‚Oliver Twist‘ and Gustav Freytag's ‚Soll und Haben‘* (1980) geht es Gelber um Folgendes: „[T]o provide a framework for understanding ‚literary anti-Semitism‘ that will alert instructors to the essential dimensions of this concern.“³⁰⁵

Weitere Untersuchungen folgten in den 1990er-Jahren von Deborah Heller mit ihrer Analyse *The Outcast as Villain and Victim*³⁰⁶ (1990), Juliet Steyn mit seinem Beitrag *Charles Dickens' Oliver Twist: Fagin as a Sign*³⁰⁷ (1995), Jonathan H. Grossman mit seiner Analyse zu *The Absent Jew in Dickens*³⁰⁸ (1996) und Murray Baumgarten mit dem Essay *Seeing Double*³⁰⁹ (1996). In den 2000er-Jahren folgte der Beitrag von Susan Meyer *Antisemitism and Social Critique in Dickens's ‚Oliver*

³⁰⁵ Gelber 1979, S. 2.

³⁰⁶ Heller, Deborah: *The Outcast as Villain and Victim: Jews in Dickens's ‚Oliver Twist‘ and ‚Our Mutual Friend‘*. In: Derek Cohen und Deborah Heller (Hg.): *Jewish Presences in English Literature*. Québec: McGill-Queen's University Press 1990, S. 40-60.

³⁰⁷ Steyn, Juliet: *Charles Dickens' Oliver Twist: Fagin as a Sign*. In: Linda Nochlin und Tamar Garb (Hg.): *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*. London: Thames and Hudson 1995, S. 42-55.

³⁰⁸ Grossman, Jonathan H.: *The Absent Jew in Dickens: Narrators in ‚Oliver Twist‘, ‚Our Mutual Friend‘, and ‚A Christmas Carol‘*. In: *Dickens Studies Annual* 24 (1996), S. 37-58.

³⁰⁹ Baumgarten, Murray: *Seeing Double: Jews in the Fiction of F. Scott Fitzgerald, Charles Dickens, Anthony Trollope, and George Eliot*. In: Bryan Cheyette (Hg.): *Between ‚Race‘ and Culture: Representations of ‚the Jew‘ in English and American Literature*. Stanford: University Press 1996, S. 44-61.

*Twist*³¹⁰ (2005). 2011 untersuchte Deborah Epstein Nord in ihrem Beitrag *Dickens's Jewish Question*³¹¹ (2011) Dickens' Verhältnis zu den Juden.

Neben dem Versuch, Dickens vor dem Antisemitismusvorwurf zu verteidigen, untersucht die Forschung einerseits einzelne Aspekte in der Figurenzeichnung von Fagin, die die antisemitische Wirkung des Romans beeinflussen, und andererseits widmet sie sich möglichen Vorbildern, die Dickens dazu bewogen haben könnten, eine solch abstoßende Figur wie Fagin zu erschaffen. Eine vollumfängliche Analyse des literarischen Antisemitismus von *Oliver Twist* blieb bislang aus. Mit der Untersuchung möglichst vieler relevanter Elemente, die zur antisemitischen Gesamtwirkung des Romans beitragen, wendet sich diese Studie im folgenden Kapitel 3.4 diesem Desiderat zu.

3.4 Fagin in *Oliver Twist*

In der folgenden Textanalyse werden sowohl auf der textstrukturellen als auch auf der semantischen Ebene diejenigen Elemente in *Oliver Twist* identifiziert und analysiert, die zur antisemitischen Wirkung des Romans beitragen. Für die Eruierung solcher Elemente werden Martin Gubser's Kriterienkatalog sowie die von Nicoline Hartzitz gesammelten Stilmittel als Hilfestellungen verwendet. Durch Konnotationen und Anknüpfungen an Gefühle können diese Gestaltungselemente zur Bildung und Etablierung antisemitischer Stereotype beitragen.³¹² Für die Erläuterung von jüdenfeindlichen Vorurteilen wird ebenfalls auf den von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör herausgegebenen Sammelband *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen* (1995)³¹³ sowie auf den vom jüdischen Museum der Stadt Wien herausgegebenen Ausstellungskatalog *Die*

³¹⁰ Meyer, Susan: Antisemitism and Social Critique in Dickens's ‚Oliver Twist‘. In: *Victorian Literature and Culture* 33 (2005), S. 239-252.

³¹¹ Nord, Deborah Epstein: Dickens's ‚Jewish Question‘: Pariah Capitalism and the Way Out. In: *Victorian Literature and Culture* 39 (2011), S. 27-45.

³¹² Vgl. Hartzitz 1995, S. 20.

³¹³ Schoeps, Julius H. und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995.

Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen (1995)³¹⁴ Bezug genommen.

Die folgende Analyse widmet sich zuerst dem manichäischen Grundmuster des Romans. Dabei wird die Gegenüberstellung zwischen Gut und Böse anhand der Handlungsschauplätze und der Figurenkonstellation untersucht. Danach folgt die Analyse der Darstellung Fagins als Jude. Diese konzentriert sich auf Fagins Physiognomie, Verhaltensmuster und Figurenrede sowie auf seine Dehumanisierung und Stereotypisierung durch den Erzähler. Des Weiteren werden narrative Gegenstrategien vorgestellt, die der stereotypen Figurenzeichnung entgegenwirken. Dabei wird geprüft, welchen Einfluss die mehrdimensionale Figurenzeichnung von Fagin auf die antisemitische Wirkung des Romans hat. Die Illustrationen von George Cruikshank, die mit *Oliver Twist* publiziert wurden, werden in die Analyse miteinbezogen, da die Zeichnungen die Sympathie lenkung der Rezipienten ebenfalls beeinflussen.

3.4.1 Das manichäische Grundmuster

Die Gegenüberstellung zwischen Gut und Böse ist ein zentrales Gestaltungselement in *Oliver Twist*. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die Gut-Böse-Dichotomie in der Forschung zu *Oliver Twist* auch unabhängig vom literarischen Antisemitismus untersucht wurde.³¹⁵ Martin Gubser zufolge werden in antisemitischen Werken oftmals ‚gute‘ Nicht-Juden den ‚bösen‘ Juden gegenübergestellt.³¹⁶ Dieser Dualismus wird dabei durch ein manichäisches Grundmuster auf der Textstruktur mitbestimmt.³¹⁷ Gubser bezieht sich bei dieser Gegenüberstellung von Gut und

³¹⁴ Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Wien: Picus 1995.

³¹⁵ Siehe u. a. Kettle, Arnold: *Dickens: Oliver Twist* (1951). In: George H. Ford und Lauriat Lane (Hg.): *The Dickens Critics*. New York 1961, S. 252-270; Lucas, John: *The Melancholy Man: A Study of Dickens's Novels*. London: Methuen 1970, S. 32-39 sowie Greene, Graham: *The Lost Childhood and Other Essays*. London: Eyre and Spottiswoode 1951, S. 101-110.

³¹⁶ Vgl. Gubser 1998, S. 310.

³¹⁷ Der Begriff „manichäisch“ ist in diesem Kontext im philosophischen, nicht religiösen Sinn zu verstehen. Wie auch Gubser beziehe ich mich auf die Definition aus der *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, in der der Manichäismus als „polemische Kennzeichnung dualistischer

Böse auf Jean-Paul Sartre. Sartre zufolge liege dem Antisemitismus ein solches dualistisches Denkschema zugrunde, wobei im Kampf zwischen Gut und Böse kein Ausgleich möglich sei und das eine siegen und das andere untergehen muss.³¹⁸

Auch in *Oliver Twist* zeichnet sich ein solches Muster ab, indem die Figuren entweder als tugendhafte Christen auf der Seite ‚des Guten‘ oder als sündige (Nicht-)Christen auf der Seite ‚des Bösen‘ stehen. Im Roman manifestiert sich dieser Dualismus in der Topografie der Handlungsschauplätze, der Figurenzeichnung und -konstellation sowie sprachlich in der Verwendung von Antonymen. Im Folgenden werden diese Strukturelemente anhand einer genauen Textanalyse herausgearbeitet.

Ein dualistisches Weltbild zeigt sich in *Oliver Twist* bereits in der Gestaltung der Handlungsschauplätze. Dickens unterteilt die Lebenswelten der Figuren einerseits in der Gegenüberstellung arm und reich und andererseits in der Dichotomie zwischen Stadt und Land. Besonders präzise sind Dickens' Beschreibungen von London. Die Wege, die Oliver, Fagin oder auch Sikes zurücklegen, entsprechen dem Stadtplan von London in den 1830er-Jahren und können anhand zeitgenössischer Pläne bis heute nachvollzogen werden. Die Armenviertel, wie Jacob's Island, wo sich Sikes auf der Flucht vor der wütenden Menge selbst hängt, waren oftmals komplett vom Rest der Stadt und insbesondere von der bürgerlichen Öffentlichkeit abgeschnitten. Sie galten in Kreisen der Mittel- und Oberschicht als ‚terra incognita‘. Durch die präzise Beschreibung dieser quasi weißen Flecken auf dem Londoner Stadtplan ging es Dickens darum, die Gesellschaft auf diese Gebiete aufmerksam zu machen und darauf hinzuweisen, dass die seit den 1830er-Jahren versuchten Verbesserungen eines Komitees für Hygiene und Gesundheit in den Londoner Straßen bislang fehlgeschlagen waren.³¹⁹ Die Erkundung der Slums von

Systeme“ verstanden wird. Manichäische Systeme zeichnen sich durch den radikalen Dualismus von Licht und Finsternis, Gut und Böse, Geist und Materie aus. Vgl. O. V.: Manichäismus. In: Siegfried Blasche et al. (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1984, S. 757.

³¹⁸ Sartre, Jean-Paul: Betrachtungen zur Judenfrage. Zürich: Europa 1948, S. 35.

³¹⁹ Dickens äußert sich zur fehlenden Unterstützung für die Armenviertel im Vorwort zur Cheap Edition von *Oliver Twist* (1850). Siehe Dickens, Charles: Preface to the Cheap Edition (1850). In: Kathleen Tillotson (Hg.): Charles Dickens *Oliver Twist*. Oxford: Clarendon Press 1966, S. 382-84.

London wurde im 19. Jahrhundert zum Ziel zahlreicher Journalisten.³²⁰ Auch Dickens erkundete in langen Spaziergängen diese Armenviertel. Seine Impressionen ließ er unter anderem in *Oliver Twist* einfließen, um die miserablen Lebensbedingungen in den Slums aufzuzeigen.

Während die meisten Slums im ‚East End‘ von London situiert waren, lebten die wohlhabenden Bürger im Westen der Stadt. Diese Gegenüberstellung von West und Ost zeigt sich auch in den Handlungsschauplätzen von *Oliver Twist*. Während sich Fagin, Sikes und seine Bande im östlichen Stadtteil von London aufhalten und sich in einer Welt geprägt von Kriminalität, Gewalt und Unordnung bewegen, leben Mr. Brownlow und die Maylies im Westen von London in einer Welt voller Kultur, Geborgenheit und Ordnung. Die Schauplätze der beiden Welten liegen geografisch so nahe beieinander, dass ständige Grenzüberschreitungen möglich sind. Oliver bewegt sich zwischen den Orten der bürgerlichen Ordnung und des kriminellen Chaos hin und her und sein Eintritt in die jeweilige Welt wird durch ausführliche Beschreibungen und Farbsymbolik hervorgehoben.

Nach seiner Flucht vor den Misshandlungen beim Bestatter Sowerberry erreicht Oliver am siebten Tag seiner Reise Barnet (Hertfordshire). Dort trifft er auf Jack Dawkins, auch genannt The Artful Dodger, in dessen Begleitung Oliver London von Norden über Islington betritt. Die beiden Jungen erreichen, entlang der St. John’s Road und via Saffron Hill, Fagins Unterschlupf, der in der Nähe von Field Lane liegt. Diese von Dickens genannten Orte gehörten im viktorianischen London zu den ärmsten Vierteln der Stadt. Oliver betritt London nachts nach 23 Uhr und seine Ankunft bei Fagin geschieht wohl kurz vor Mitternacht. Die dunklen Straßen sind zu dieser späten Stunde vor allem von Obdachlosen, insbesondere von Kindern und Betrunknen, bevölkert. Die Weltstadt London erscheint Oliver als äußerst

³²⁰ Die Londoner Slums wurden auch als ‚dark continent‘ bezeichnet, dessen Erkundung mit der Kolonialisierung Afrikas verglichen wurde. Siehe hierzu die Ausführungen des Journalisten George R. Sims in seinem Bericht *How the Poor Live* (1883): „In these pages I propose to record the results of a journey with pen and pencil into a region which lies at our own doors – into a dark continent that is within easy walking distance of the General Post Office.“ Sims, George Robert: *How the Poor Live*. London: Chatto & Windus 1889, S. 5.

schmutzig: „[A] dirtier or more wretched place he had never seen.“³²¹ Der von Dickens detailliert beschriebene Weg durch die dunklen und schmutzigen Straßen von London veranschaulicht, wie Oliver unaufhaltsam in das Straßenlabyrinth der Metropole hineingezogen wird. Die abstoßende Beschreibung antizipiert gleichzeitig die verhängnisvolle Zusammenkunft mit Fagin:

The street was very narrow and muddy; and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside.³²²

Der erste Eindruck von London wird mit Attributen wie „narrow“, „muddy“, „filthy“, „crawling“ und „screaming“ untermalt, die beim Lesen Beklommenheit und Ekelgefühle auslösen. Olivers Eintritt in die Verbrecherwelt von Fagin wird somit negativ aufgeladen, noch bevor er Fagin kennenlernt. Das zuvor geschilderte Horrorszenario von vernachlässigten Kindern, die sich schutzlos in den dunklen und übel riechenden („the air was impregnated with filthy odours“) Straßen Londons herumtreiben und quasi als ‚Ware‘ in den Geschäften gehandelt werden („but the only stock in trade appeared to be heaps of children“)³²³, veranlasst Oliver über eine Flucht nachzudenken. Allerdings kommt es nicht dazu, da Dodger ihn am Arm packt und eine Treppe emporsteigend ins Innere von Fagins Haus zieht:

Oliver, groping his way with one hand, and having the other firmly grasped by his companion; ascended with much difficulty the dark and broken stairs: which his conductor mounted with an ease and expedition that shewed he was well acquainted with them. He threw open the door of a back-room, and drew Oliver in after him.³²⁴

Oliver hat Mühe, die kaputten Stufen zu Fagins Unterschlupf zu erklimmen. Es bleibt ihm allerdings keine andere Wahl, da ihn Dodger fest an der Hand die Treppe

³²¹ Dickens OT, S. 49. Nachfolgend wird aus der von Kathleen Tillotson herausgegebenen *Clarendon Edition* von 1966 zitiert. Diese historisch-kritische Edition basiert auf der von Dickens überarbeiteten 1846er Fassung. Abweichungen zwischen den verschiedenen Fassungen, die für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung sind, werden in der Fußnote vermerkt und mit dem jeweiligen Erscheinungsjahr der Fassung ergänzt.

³²² Ebd.

³²³ Der Kinderhandel ist ein Motiv, das sich durch den gesamten Roman zieht. An Oliver wird exemplarisch vorgeführt, wie sich Personen aus allen Gesellschaftsschichten, angefangen vom Personal im ‚Workhouse‘, über Kleinunternehmer wie Sowerberry sowie Verbrecher wie Fagin bis hin zu Vertreter der bürgerlichen Mittelklasse, sich auf Kosten von Oliver bereichern oder ihn zu ihrem persönlichen Nutzen (miss-)brauchen. Siehe Kapitel 3.4.6 der vorliegenden Studie.

³²⁴ Dickens OT, S. 50 f.

hinaufzieht. Wie das Emporsteigen der Treppe antizipiert, erscheint für Oliver – nach dem Waisen- und Arbeitshaus sowie der Zeit beim Bestatter Sowerberry – der Eintritt in die Gesellschaft von Fagin im ersten Moment als vermeintlicher Aufstieg. Doch nicht nur die Beschreibung von London und der Weg zu Fagin, sondern auch die Darstellung des Raumes, in dem Fagin Oliver empfängt, lässt den gesellschaftlichen Aufstieg sofort infrage stellen. Oben angekommen, gelangen die beiden Jungen in einen dunklen und schmutzigen Raum: „The walls and ceiling of the room were perfectly black, with age and dirt.“³²⁵ Die Abscheulichkeit des Ortes wird ebenfalls durch die von Dickens häufig verwendete Farbsymbolik – „black“³²⁶ und „dark“³²⁷ – hervorgehoben. Diese negativ konnotierten Attribute wie „dark“, „black“, „muddy“, „filthy“, „wet“, „cold“ und „dirty“³²⁸ bestimmen immer wieder die Orte, in denen sich Fagin bewegt.

Nachdem Oliver ein paar Wochen unter der Obhut von Fagin zugebracht hat, wird er bei einem missglückten Taschendiebstahl von der Polizei als vermeintlicher Dieb verhaftet. Nachdem der bestohlene Mr. Brownlow Oliver bei sich aufgenommen hat, gerät er nach ein paar Wochen wieder in die Hände der Verbrecherbande. So findet sein zweiter Gang zu Fagin – dieses Mal in Begleitung von Nancy und Sikes – erneut bei Dunkelheit („Darkness had set in“³²⁹) und schlechter Witterung statt: „The night was dark and foggy. The lights in the shop could scarcely struggle through the heavy mist, which thickened every moment [...]“³³⁰ In der Gewalt von Nancy und Sikes gelangt Oliver wieder in das undurchsichtige Labyrinth von dunklen und schmutzigen Straßen, die die Verbrecherwelt von Fagin ausmacht: „In another moment, he was dragged into a labyrinth of dark narrow courts [...]“³³¹ Bei Fagin angekommen, wird Oliver von ihm und seinen Jungen in einem tief gelegenen Kellerraum in Empfang genommen: „They crossed an empty kitchen; and, opening the door of a low earthy-smelling room, which seemed to have been

³²⁵ Ebd., S. 50.

³²⁶ Siehe u. a. ebd., S. 50, S. 115, S. 120, S. 134, S. 139, S. 317, S. 362, S. 364.

³²⁷ Siehe u. a. ebd., S. 91, S. 97, S. 98, S. 99, S. 105, S. 139.

³²⁸ Siehe u. a. ebd., S. 49, S. 50, S. 98, S. 134, S. 135, S. 139.

³²⁹ Ebd., S. 97.

³³⁰ Ebd., S. 98.

³³¹ Ebd., S. 97.

built in a small back-yard [...].³³² Auch der Rest des Hauses wird als schmutzig, düster und trostlos beschrieben: „It was a very dirty place [...] black with neglect and dust [...] dismal and dreary as it looked now.“³³³ Ein noch präziserer Blick in Fagins Wohnsituation erschließt sich, als bei einem der Treffen zwischen Fagin und Monks letzterer bemerkt, dass sie belauscht wurden, und er mit Fagin das Haus durchsucht:

They looked into all the rooms; they were cold, bare, and empty. They descended to the passage, and thence into the cellars below. The green damp hung upon the low walls; and the tracks of the snail and slug glistened in the light of the candle; but all was still as death.³³⁴

Sämtliche Räumlichkeiten von Fagins Unterschlupf sind kalt, kahl und leer („cold, bare, and empty“) und die stetige Feuchtigkeit („The green damp“) zieht Kriechtiere wie Schnecken an, die ihre Spuren hinterlassen („the tracks of the snail and slug glistened in the light of the candle“). Dickens Beschreibung von London und der Behausung der untersten Gesellschaftsschicht erschließt sich der Leserschaft als dämonisierte Unterwelt, dominiert von Dunkelheit, Schmutz und Verwahrlosung. Diese abstoßende Welt, die an ein Grab gemahnt, wird unweigerlich mit Fagin assoziiert.³³⁵ Denn es scheint, dass sich von allen Verbrechern insbesondere Fagin – der Jude – in dieser Umgebung wohl und Zuhause fühlt. Dieser Eindruck wird durch die Ausführungen des Erzählers antizipiert, als sich Fagin in einer stürmischen Nacht auf den Weg zu Sikes macht: „It seemed just the night when it befitted such a being as the Jew, to be abroad. As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways [...].“³³⁶ Auch zu einem späteren Zeitpunkt in der Geschichte scheint Fagin der Einzige zu sein, der in finsterner Nacht seinen Geschäften nachgeht:

It was nearly two hours before daybreak, that time, which, in the autumn of the year, may be truly called the dead of night; when the streets are silent and deserted, when

³³² Ebd., S. 100.

³³³ Ebd., S. 115.

³³⁴ Ebd., S. 172.

³³⁵ Zu Dickens' Darstellung des kriminellen Londons siehe auch Miller 1971, S. 58; Schwarzbach, Fredric S.: Dickens and the City. London: The Athlone Press 1979, S. 47 f. und Maack 1991, S. 70-72.

³³⁶ Dickens OT, S. 120.

even sound appears to slumber, and profligacy and riot have staggered home to dream; it was at this still and silent hour, that the Jew³³⁷ sat watching in his old lair [...].³³⁸

Gegenüber diesen düsteren und schmutzigen Handlungsschauplätzen erscheinen die Orte, an denen sich Mr. Brownlow und die Maylies aufhalten, als starker Kontrast. Dieses dualistische Weltbild zeigt sich besonders gut, als der bestohlene Mr. Brownlow den verletzten und krank gewordenen Oliver nach dem zuvor erwähnten Diebstahl in seine Kutsche nimmt und – so endet Kapitel 6 – vom Polizeiposten wegfährt.

Bereits der erste Satz des 7. Kapitels leitet Olivers neuer Zugang zu einer ihm bisher verwehrt Welt der bürgerlichen Ordnung ein. Die Kutsche fährt Richtung Westen und verlässt den von Armut geprägten östlichen Stadtteil Londons: „The coach rattled away, down Mount Pleasant and up Exmouthstreet [...] stopped at length before a neat house, in a quiet shady street near Pentonville.“³³⁹ Die Fahrt geht entlang des „Mount Pleasant“, der mit seinem sprechenden Namen Olivers bevorstehenden Aufenthalt bei Mr. Brownlow als wohltuend und angenehm erahnen lässt. In einem gepflegten Haus in einer schattigen, ruhigen Straße im Westen Londons wird der Junge von Mrs. Bedwin, der feinsäuberlich gekleideten Haushälterin von Mr. Brownlow („a motherly old lady, very neatly and precisely dressed“³⁴⁰), gesund gepflegt. In den ersten Tagen liegt Oliver im Bett und kann sich von den zuvor erlebten Strapazen erholen: „Here, a bed was prepared [...], in which Mr. Brownlow saw his young charge carefully and comfortably deposited.“³⁴¹ Nach langer Krankheit und geplagt von hohem Fieber schläft sich Oliver unter der Obhut von Mr. Brownlow und Mrs. Bedwin langsam gesund: „Gradually, he fell into that deep tranquil sleep which ease from recent suffering alone imparts; that calm and peaceful rest which it is pain to wake from.“³⁴² Die

³³⁷ Fagin 1867. Wie in Kapitel 3.2 erläutert, ersetzte Dickens ab dem letzten Drittel der 1867er Fassung ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘. Diese Anpassung wird im Folgenden entsprechend der historisch-kritischen Ausgabe von Kathleen Tillotson in der Fußnote vorerst kommentarlos gekennzeichnet. Auf die Tilgung von ‚the Jew‘ wird in Kapitel 3.4.4 ausführlich eingegangen.

³³⁸ Dickens OT, S. 317.

³³⁹ Ebd., S. 67.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd., S. 69.

Zeit seiner Genesung stellt sich als eine der glücklichsten heraus, die der Titelheld bislang erleben durfte:

They were happy days, those of Oliver's recovery. Everything was so quiet, and neat, and orderly; everybody so kind and gentle; that after the noise and turbulence in the midst of which he had always lived, it seemed like Heaven itself.³⁴³

Im Gegensatz zu den „dark“, „black“, „muddy“, „filthy“, „wet“, „cold“ und „dirty“ Straßen im Londoner *East End*, in denen sich Fagin herumtreibt, leben Mr. Brownlow und seine Haushälterin in einer „happy“, „quiet“, „neat“, „orderly“, „kind“ und „gentle“ Umgebung im *West End*, die sogar als „Heaven itself“ bezeichnet wird. Eine ähnliche Welt der Ordnung empfängt Oliver erneut, als er später beim gescheiterten Einbruch angeschossen wird und Zuflucht bei den Maylies findet.

Nach wochenlangen Fieberträumen wacht der Junge schließlich bei den Maylies auf und befindet sich auch dort in einem hübschen Zimmer, umgeben von zwei gepflegten Damen: „In a handsome room: [...] there sat two ladies [...], one was well advanced in years [...]. Dressed with the utmost nicety and precision, in a quaint mixture of by-gone costume.“³⁴⁴ Mrs. Maylie ist zwar schon etwas älter, aber strahlt trotz ihres fortgeschrittenen Alters Anmut und Intelligenz aus. Die jüngere Dame ist Rose, die 17-jährige Adoptivtochter von Mrs. Maylie. Sie erscheint geradezu engelhaft: „The younger lady was in the lovely bloom and spring-time of womanhood; at that age, when, if ever angels be for God's good purposes enthroned in moral forms, they may be, without inpiety, supposed to abide in such as hers.“³⁴⁵ Zur Genesung bringen Mrs. Maylie und Rose Oliver in ein Dorf außerhalb von London. Der Aufenthalt im Sommerhaus der Maylies wird mit folgenden Worten eingeleitet:

Who can describe the pleasure and delight: the peace of mind and soft tranquillity: the sickly boy felt in the balmy air, and among the green hills and rich woods, of an inland village!³⁴⁶

³⁴³ Ebd., S. 83.

³⁴⁴ Ebd., S. 187.

³⁴⁵ Ebd., S. 187.

³⁴⁶ Ebd., S. 210.

Während dieser Zeit bekommt Oliver Unterricht, begleitet Rose und ihre Tante auf ihren Spaziergängen und geht am Sonntag in den Gottesdienst; kurz, er entwickelt sich zu einem bürgerlich-christlichen Jungen, was bereits im Untertitel des Romans, „or, the Parish Boy’s Progress“, angekündigt wird.³⁴⁷ Der dreimonatige Aufenthalt auf dem Land steht in klarem Gegensatz zur Gefangenschaft im Verbrecherkreis von Fagin:

It was a happy time. The days were peaceful and serene; the nights brought with them neither fear nor care; no languishing in a wretched prison, or associating with wretched men; nothing but pleasant and happy thoughts.³⁴⁸

Die dichotomische Einteilung der Welt in Gut und Böse schärft Dickens ebenfalls auf der sprachlichen Ebene, indem er negativ respektive positiv konnotierte Attribute für die Beschreibung der beiden Welten verwendet. Im Gegensatz zu den dunklen und schmutzigen Straßen Londons, in denen sich Fagin und seine Bande herumtreiben, werden die Aufenthaltsorte von Mr. Brownlow und den Maylies als hell, sonnig und friedlich beschrieben. Das ländliche Dorf, mit seinen grünen Hügeln, dichten Wäldern und sonnigen Flecken wird – ähnlich wie Mr. Brownlows Haus – als Vorgeschmack des Himmels bezeichnet: „[...] the mere sight of sky and hill, and plain, and glistening water, [...] the foretaste of heaven itself [...]“³⁴⁹.

Die Dichotomie zwischen Gut und Böse wird durch den religiösen Aspekt erweitert. Nicht nur die Orte gleichen einem Paradies auf Erden, sondern auch die Personen werden als ‚engelhaft‘ attribuiert; Rose beispielsweise wird wie folgt beschrieben: „so mild and gentle; so pure and beautiful; that earth seemed not her element“.³⁵⁰ Diese von Dickens kreierte Idealwelt der frommen Christen wird

³⁴⁷ Der alternative Titel des Romans *or, the Parish Boy's Progress* spielt auf John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1687) an. Oliver wird zwar wie Christian in Bunyans Geschichte ständig in Versuchung geführt, doch sein Charakter entwickelt sich durch diese Erfahrungen nicht weiter. Oliver ist kein Sünder, sondern seit Geburt ein guter Mensch und ein passives Opfer der Armenpolitik. Sein Pfad ist von Anfang an vorbestimmt. Die Entwicklung von Oliver beschränkt sich auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg vom identitäts- und mittellosen Waisenhauszögling zum wohlhabenden Gentleman und Adoptivsohn einer bürgerlichen Familie, dessen Identität als Sohn eines Gentlemans sich am Ende offenbart. Zu den Parallelen zwischen *Oliver Twist* und *The Pilgrim's Progress* siehe u. a. Larson, Janet L.: *Dickens and the Broken Scripture*. Georgia: University of Georgia Press 2008, S. 48-50.

³⁴⁸ Dickens OT, S. 211.

³⁴⁹ Ebd., S. 210.

³⁵⁰ Ebd.

abgerundet, als Rose und ihre Tante Oliver mit in den Gottesdienst nehmen und ihn christliche Werte lehren:

And when Sunday came, how differently the day was spent, from any way in which he had ever spent it yet! and how happily too; like all the other days in that most happy time! There was the little church, in the morning, with the green leaves fluttering at the windows: the birds singing without: and the sweet-smelling air stealing in at the low porch, and filling the homely building with its fragrance.³⁵¹

Diesem Paradies auf Erden wird die Stadt London als Höllenschlund – mit Fagin als Teufel³⁵² – gegenübergestellt. London ist, wie Annegret Maack schreibt, „der puritanischen Tradition entsprechend, die Gefahr der Verführung zu egoistischem Streben“³⁵³, der Oliver ausgesetzt wird und der er mit Erfolg widerstehen kann.

Neben den Handlungsschauplätzen zeigt sich das manichäische Grundmuster des Romans auch in der Figurenkonstellation. Dabei repräsentiert die Titelfigur das Gute schlechthin. Dickens schreibt im Vorwort zur dritten Auflage: „I wished to shew, in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last [...]“³⁵⁴ Der Waisenjunge wird im Verlauf des Romans sowohl vonseiten des Bösen als auch vonseiten des Guten umworben, wobei er gegen die Verführung des Bösen immun zu sein scheint. Seine Aufrichtigkeit wurde ihm in die Wiege gelegt und zeigt sich in seinen Gesichtszügen wieder: „It was impossible to doubt him; there was truth in every one of its thin and sharpened lineaments.“³⁵⁵ Olivers Erscheinung antizipiert, dass er von Geburt aus gut ist. Mit seiner ‚angeborenen‘ Tugendhaftigkeit ist er immun gegenüber Fagins Versuchen, ihn zum Kriminellen zu erziehen. Paul Morris macht eine ähnliche Beobachtung: „[T]here is an element of his character and identity that is as immutable as the truth of his real familial identity. Oliver is, by nature, good.“³⁵⁶ Dies stellt ebenfalls Fagin fest, als er sich vor Monks rechtfertigt, weshalb sein Vorhaben, den Jungen zum Taschendieb auszubilden, erfolglos blieb:

³⁵¹ Ebd., S. 211.

³⁵² Auf die Analogie zwischen Fagin und dem Teufel wird in Kapitel 3.4.3 ausführlich eingegangen.

³⁵³ Maack 1991, S. 75.

³⁵⁴ Dickens, *The Author's Preface to the Third Edition*, S. LXII.

³⁵⁵ Dickens OT, S. 72.

³⁵⁶ Morris, Paul: *Oliver Twist, the Perils of Child Identity and the Emergence of the Victorian Child*. In: Norbert Lennartz und Dieter Koch (Hg.): *Texts, Contexts and Intertextuality: Dickens as a Reader*. Göttingen: V&R unipress 2014, S. 221.

[I]t was not easy to train him to the business [...] he was not like other boys in the same circumstances. [...] I had no hold upon him to make him worse. [...] [H]is hand was not in; I had nothing to frighten him with; which we always must have in the beginning, or we labour in vain.³⁵⁷

Als Gegenpart zu Oliver, der als Allegorie ‚des Guten‘ unter keinen Umständen vom tugendhaften Pfad abgelenkt werden kann, steht sein eifersüchtiger und habgieriger Halbbruder Monks. Dieser kann sich im Gegensatz zum Titelhelden nicht auf dem ehrlichen Pfad halten und will unter allen Umständen verhindern, dass Oliver das Erbe seines Vaters erhält.³⁵⁸ Auch nachdem Monks die Hälfte des Erbes aus reinem Wohlwollen seines Halbbruders zugesprochen bekommt, verprasst er dieses binnen kürzester Zeit und stirbt schließlich im Gefängnis.

Eine weitere Kontrastfigur zu Oliver ist Noah Claypole, der die gleichen Lebensvoraussetzungen hatte und im Armenhaus großgezogen wurde. Wie auch Oliver geht Noah nach London und trifft auf Fagin. Doch im Gegensatz zur Titelfigur ist Noah nicht immun gegenüber Kriminalität und wird durch Fagin korrumpiert und zum Spion ausgebildet.

Ähnlich verhält es sich mit Jack Dawkins, dem Artful Dodger. An dieser Figur wird gezeigt, wie die Entwicklung unter Fagins Obhut aussehen könnte, wenn man keinen so durch und durch tugendhaften Charakter hat wie Oliver. Das Leben im Verbrechermilieu zeigt sich beim Dodger nicht nur in Form seiner ‚Arbeit‘ als Taschendieb, sondern auch in seinem Aussehen. Denn obschon er gleich alt ist wie Oliver, hat er ein sehr seltsames Aussehen, wie Oliver gleich bei ihrer ersten Begegnung feststellt: „The boy who addressed this inquiry to the young wayfarer, was about his own age: but one of the queerest-looking boys Oliver had ever seen.“³⁵⁹ Doch nicht nur im Aussehen unterscheiden sich die beiden Jungen, sondern auch im Verhalten: „[...] but he had about him all the airs and manners of a man“.³⁶⁰

³⁵⁷ Dickens OT, S. 170 f.

³⁵⁸ Monks bezahlt Fagin, damit er Oliver zu unmoralischem Handeln anstiftet. Würde ihm dies gelingen, hätte Monks alleiniges Recht auf Olivers Erbe, das dieser nur als ehrenhafter Bürger zugesprochen bekäme.

³⁵⁹ Dickens OT, S. 46.

³⁶⁰ Ebd.

Wie die Darstellung der anderen Figuren zeigt, entwickelt sich der jeweilige Charakter anhand des spezifischen Umfelds und Milieus sowie der erhaltenen Erziehung. Während Noah, Dodger und Nancy das Resultat einer Erziehung im Armenhaus (Noah) oder in Obhut von Fagin (Dodger und Nancy) repräsentieren, zeigt sich in Rose, als Adoptivtochter einer Familie der Mittelklasse, das Ergebnis einer christlich-bürgerlichen Erziehung.

Oliver nimmt im Roman eine Sonderstellung ein. Er ist die einzige Figur, deren Charakter angeboren ist. Weder das Waisen- oder Armenhaus noch die Misshandlungen beim Bestatter Sowerberry oder die Korruptionsversuche von Fagin scheinen einen bleibenden Eindruck in seiner Entwicklung hinterlassen zu haben.³⁶¹ Dies ist darauf zurückzuführen, dass Olivers Vater ein Gentleman war, was sein Sohn zum Nachkommen einer respektierten Familie macht. Dies zeigt sich nicht nur in finanzieller Erbe, sondern auch in Olivers Physiognomie und in seinem tugendhaften Benehmen.

Ein weiteres Gegensatzpaar bilden die beiden jungen Frauen, Nancy und Rose, zu denen Oliver beinahe ein geschwisterliches Verhältnis hat. Nancy, die als Prostituierte und Verbündete von Sikes und Fagin auftritt, verkörpert beispielhaft, welche Auswirkungen eine Kindheit unter Verbrechern haben kann. Im Gegensatz zu ihr hatte Rose Glück, denn sie wurde als Waise von einer bürgerlichen Familie adoptiert. Das Ergebnis der dadurch erhaltenen Erziehung manifestiert sich bei Rose, indem sie als gebildete junge Dame in Erscheinung tritt.

Ein weiteres programmatisches Gegensatzpaar bilden die beiden Vaterfiguren von Oliver: Fagin und Mr. Brownlow. Während ersterer Oliver mit allen Mitteln zu manipulieren versucht und ihm das Stehlen beibringt, ermöglicht Mr. Brownlow

³⁶¹ Während Dickens vor allem in den frühen Romanen wie in *Oliver Twist* (1837–39) und *The Old Curiosity Shop* (1840–41) bei der Charakterisierung der Protagonisten, in diesen Beispielen Oliver und Little Nell auf Heredität zurückgreift, stützt er sich im Verlauf seiner Schriftstellerkarriere immer mehr darauf, dass das Verhalten einer Figur von der Umwelt beeinflusst wird. Zur *Nature vs. Nurture*-Debatte in Dickens' Werk siehe Morgentaler, Goldie: *Dickens and Heredity. When Like Begets Like*. London: Macmillan 2000.

Oliver eine bürgerliche und von christlich-puritanischen Werten geprägte Ausbildung.

Es wäre allerdings zu einfach, die Figuren als ‚gut‘ oder ‚böse‘ zu bezeichnen. Wie Annegret Maack ausführt, gibt es Gemeinsamkeiten der beiden Figurengruppen.³⁶² Dies zeigt sich beispielsweise im letzten Drittel des Romans, in dem Dickens seinem Erzähler zunehmend eine interne Fokalisierung gibt.³⁶³ Mit dieser personalen Erzählperspektive bekommt die Gefühlswelt der Figuren mehr Gewicht, was die Schwarz-Weiß-Malerei etwas durchbricht. Zum Beispiel sind die ‚bösen‘ Figuren in der Lage, Mitleid und Reue zu empfinden, wie dies beispielsweise bei Nancy, Sikes und teilweise sogar bei Fagin der Fall ist. So handelt Nancy aus Nächstenliebe zu Oliver und verrät die Verbrecherbande an Mr. Brownlow und Rose³⁶⁴, was sie schließlich zur Märtyrerin werden lässt. Sikes, der Nancy auf brutalste Art ermordet, wird so sehr durch sein Gewissen geplagt, dass er beinahe dem Wahnsinn verfällt.³⁶⁵

Auch Monks hat eine moralische Grenze, die er nicht überschreiten will. Trotz aller Bosheit will Monks nicht über Leichen gehen und macht Fagin unmissverständlich klar, dass er Oliver nicht umbringen will: „Anything but his death, I told you from the first. I won’t shed blood [...]“³⁶⁶ Sogar für Fagin wird bei der Beschreibung seiner letzten Tage in der Todeszelle durch die interne Fokalisierung zumindest ansatzweise Sympathie bei der Leserschaft hervorgerufen.³⁶⁷

Während die Figuren der Verbrecherwelt durch den Einblick in ihre Gefühlswelt an Ambivalenz und Tiefe gewinnen, bleibt die Figurenzeichnung von Mr.

³⁶² Vgl. Maack 1991, S. 77.

³⁶³ Die Fokalisierung beschreibt in der Erzähltheorie von Gérard Genette die Perspektive des Erzählers. Neben der *Nullfokalisierung* und *externen Fokalisierung*, in denen der Erzähler entweder als Allwissender alles über die Figuren weiß oder keinen Einblick ins Innenleben der Figuren hat, versetzt sich der Erzähler bei der *internen Fokalisierung* in die Figuren hinein und gibt die Geschehnisse aus deren Perspektive wieder. Dabei fokussiert der Erzähler oftmals auf die Gefühle der Figur. Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. München: Fink 1998, S. 121-123.

³⁶⁴ Siehe Dickens OT, S. 309-311.

³⁶⁵ Siehe ebd., S. 323-324.

³⁶⁶ Ebd., S. 171.

³⁶⁷ Siehe ebd., S. 358-360 und Kapitel 3.4.6 der vorliegenden Studie.

Brownlow, Oliver und den Maylies eher eindimensional. Sie formieren sich zu einer homogenen Gemeinschaft, die das individuelle Streben nach Macht und Reichtum einzelner Personen überschattet. Diese Kritik, dass „die moralisch Guten in dem Buch etwas farblos und langweilig [sind]“³⁶⁸, wurde bereits in den frühesten Rezensionen geäußert und immer wieder aufgegriffen. Die von Dickens konstruierte Figurenkonstellation führt nicht zuletzt dazu, dass ein gewisses Ungleichgewicht zwischen den ‚guten‘ und ‚bösen‘ Figuren entsteht. Dieses Ungleichgewicht habe zur Folge, wie Graham Green in seinem berühmten Essay *The Young Dickens* (1951) ausführt, dass die Glaubwürdigkeit der guten Figuren im Gegensatz zu den Verbrechern Fagin, Sikes und Monks kaum aufrechtzuerhalten sei.³⁶⁹

Dieses von Green angesprochene Ungleichgewicht entsteht auch zwischen ‚guten‘ Nicht-Juden und ‚bösen‘ Juden. Wie bereits Eliza Davis in ihrem Brief an Dickens feststellt, entfaltet sich die antisemitische Wirkung unter anderem durch diese kompositorische Asymmetrie, indem der Hehler und Ausbeuter von Kindern als Jude exponiert wird: „this poor, wretched Fagin stands alone – ‚the Jew‘.“³⁷⁰ Es fehlt der positive jüdische Gegenspieler. Am Ende des Romans wird der verurteilte Fagin zum Inbegriff des Bösen stigmatisiert und der poetischen Gerechtigkeit des Romans folgend als einziger durch die Justiz gehängt.

Quasi als später Wiedergutmachungsversuch dieser antisemitisch motivierten Ungerechtigkeit entwarf Dickens dreißig Jahre nach der Ersterscheinung von *Oliver Twist* mit Riah in *Our Mutual Friend* (1864–65) eine positive jüdische Gegenfigur.³⁷¹ Riah wird als liebenswürdiger Mann dargestellt, der sich nicht wie

³⁶⁸ Jenaischen Allgemeine Literatur-Zeitung 138 (1839). Zitiert nach Sigmann, Luise: Die englische Literatur von 1800–1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik. Heidelberg: C. Winter 1918, S. 297.

³⁶⁹ Greene, Graham: *The Young Dickens*. In: *The Lost Childhood and Other Essays*. London: Eyre and Spottiswoode 1951, S. 101–110, hier S. 104.

³⁷⁰ Davis 14.07.1863, S. 148. Zur Erläuterung des gesamten Briefwechsels zwischen Davis und Dickens, siehe Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

³⁷¹ Dickens, Charles: *Our Mutual Friend*. Altenmünster: Jazzybee 2014. Im Folgenden mit Kurztitel OMF referenziert.

Fagin am Elend von Waisenkindern bereichert, sondern ihnen tatsächlich hilft.³⁷² Mit seinem altertümlichen Mantel und den langen grauen Haaren, die in einen ebenso langen grauen Bart übergehen, gleicht Riah, wie Dickens schreibt, einem Geist einer vergangenen Zeit: „Riah [...] arose and went his patient way; stealing through the streets in his ancient dress, like the ghost of a departed time.“³⁷³ Riah's Erscheinung evoziert keine Ähnlichkeit mit einem Juden aus dem viktorianischen England, sondern eher mit einem biblischen Propheten. Er wird noch mehr als Fagin orientalisiert und als ‚anderer‘ und ‚Fremder‘ attribuiert. So wird er von Jenny, die ihn als ‚Patentante‘ bezeichnet, verweiblicht³⁷⁴ und von Wrayburn entindividualisiert, indem dieser ihn Aaron nennt, weil dieser Name, wie er ausführt, für alle Juden stehen könne.³⁷⁵ Im Gegensatz zum souverän agierenden Fagin, ist Riah eine passive und schwache Figur, die kaum an die Lebendigkeit von Fagin herankommt.

Neben seiner Gutmütigkeit hat Riah aber auch eine andere Seite: Als Angestellter des Christen Fledgeby wird er von diesem gezwungen, als Wucherer in Erscheinung zu treten, um Profit für dessen Firma zu erwirtschaften. Dabei instrumentalisiert Fledgeby gezielt das Stereotyp des geldgierigen und rücksichtslosen ‚Schacher-Juden‘, um seine Kundschaft einzuschüchtern und an ihr Geld zu kommen. Dies funktioniert nur, weil die Schuldner von einem Juden ein solches Verhalten erwarten. Riah, der sich – wohl auch aus wirtschaftlicher Not – vertraglich Fledgebys Forderungen verpflichtet hat, erkennt erst gegen Ende des

³⁷² Anders als Fagin, der Nancy und Betsy zur Prostitution zwingt, beschützt Riah Lizzie und Jenny und sorgt dafür, dass sie ihren Lebensunterhalt nicht auf den Straßen von London verdienen müssen. Er bietet ihnen beispielsweise einen Rückzugsort in seinem Garten, um zu lesen und studieren. Siehe beispielsweise Dickens OMF, S. 320.

³⁷³ Ebd., S. 451.

³⁷⁴ Siehe beispielsweise folgende Ausführung von Jenny Wren gegenüber Riah: „Yes, it was truly sharp of you, godmother,“ resumed Miss Wren with great approbation, „to understand me. But, you see, you ARE so like the fairy godmother in the bright little books! You look so unlike the rest of people, and so much as if you had changed yourself into that shape, just this moment, with some benevolent object. Boh!“ cried Miss Jenny, putting her face close to the old man's. „I can see your features, godmother, behind the beard.“ Dickens OMF, S. 479.

³⁷⁵ Weshalb Eugene Wrayburn Riah den Namen Aaron gab, begründet er gegenüber seinem Partner Mortimer Lightwood wie folgt: „Merely, my dear fellow, that I have the honour and pleasure of a speaking acquaintance with such a Patriarch as you describe, and that I address him as Mr Aaron, because it appears to me Hebraic, expressive, appropriate, and complimentary. Notwithstanding which strong reasons for its being his name, it may not be his name.“ Ebd., S. 580.

Romans, dass er durch sein Verhalten nicht nur seiner Reputation, sondern jener des jüdischen ‚Volkes‘ insgesamt geschadet hat: „I reflected [...] that I was doing dishonour to my ancient faith and race. [...] [I]n bending my neck to the yoke I was willing to wear, I bent the unwilling necks of the whole Jewish people.“³⁷⁶ Riah sieht ein, dass er den Forderungen von Fledgeby nicht hätte Folge leisten sollen und kommt zur Erkenntnis, dass sein Verhalten die Vorurteile gegenüber Juden in der christlichen Bevölkerung perpetuierte:

For it is not, in Christian countries, with the Jews as with other peoples. Men say, ‚This is a bad Greek, but there are good Greeks. This is a bad Turk, but there are good Turks.‘ Not so with the Jews. Men find the bad among us easily enough – among what peoples are the bad not easily found? – but they take the worst of us as samples of the best; they take the lowest of us as presentations of the highest; and they say ‚All Jews are alike.‘ If, doing what I was content to do here, because I was grateful for the past and have small need of money now, I had been a Christian, I could have done it, compromising no one but my individual self. But doing it as a Jew, I could not choose but compromise the Jews of all conditions and all countries. It is a little hard upon us, but it is the truth. I would that all our people remembered it! Though I have little right to say so, seeing that it came home so late to me.³⁷⁷

Die Erkenntnis, dass die christliche Gesellschaft derart von Vorurteilen erfüllt sei, dass das individuelle Verhalten eines Juden auf das gesamte Judentum übertragen werde, hat Dickens in den Reaktionen auf Fagin selbst erfahren. Dickens – und das muss man ihm anrechnen – erkennt zwar das Problem mit negativen jüdischen Figuren, doch die Ursache für die antisemitische Wirkung begründet er mit den negativen Handlungen der jüdischen Figur und nicht mit der klischeehaften Darstellung von Juden. Wie die Figurenzeichnungen von Fagin und Riah verdeutlichen, schafft es Dickens nicht, sich von einer stereotypen Darstellung zu lösen. Diese wird insbesondere in *Oliver Twist* durch die Gegenüberstellung von ‚bösen‘ Juden und ‚guten‘ Nicht-Juden textstrukturell begünstigt. Das manichäische Grundmuster ist zwar aufgrund der internen Fokalisierung und der Selbstreflektion der negativen Figuren gegen Ende des Romans weniger plakativ, bleibt aber als zentrales Element in der Textstruktur bestehen.

³⁷⁶ Ebd., S. 768.

³⁷⁷ Ebd., S. 768.

3.4.2 Physiognomie und Verhaltensmuster

Auf der semantischen Ebene des Textes manifestiert sich Antisemitismus in der Gestaltung der jüdischen Figuren. Neben dem Namen wird die jüdische Figur oftmals mit stereotypischen Eigenschaften in der Physiognomie, im Charakter oder im Verhalten ausgestaltet. Auch in *Oliver Twist* beruht Fagins Erscheinungsbild auf den bekannten klischeehaften Darstellungsformen eines Juden.³⁷⁸ Als Oliver Fagin das erste Mal begegnet, wird dieser wie folgt beschrieben:

In a frying-pan, which was on the fire, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare; and seemed to be dividing his attention between the frying-pan and a clothes-horse, over which a great number of silk handkerchiefs were hanging.³⁷⁹

Das erste Bild, das von Fagin gezeichnet wird, ist ein abstoßendes und bedient sich zahlreicher Eigenschaften der traditionellen Judendarstellung: Er hat einen gedrungenen, zusammengeschrumpften Körper und ein abscheuliches Gesicht, das unter verfilzten roten Haaren gefährlich hervorschaut. Er trägt einen locker gebundenen Mantel und ist, wie die Taschentücher vermuten lassen, im Lumpenhandel tätig. Bezeichnend für die physiognomische Stigmatisierung sind die roten Haare und der rote Bart, mit denen, wie Martin Gubser schreibt, mit Vorliebe jüdische Charaktere ausgestattet werden.³⁸⁰ Dazu kommen ebenfalls rote buschige Augenbrauen, unter denen Fagin bedrohlich hervorschaut („looking sharply out from under his thick red eyebrows“³⁸¹) und die er in Aufregung zu Knoten zusammenknetet („knitting his shaggy eyebrows into a hard knot“³⁸²). Die von Dickens beschriebene Physiognomie wird auch in Cruikshanks Illustrationen von Fagin aufgegriffen und teilweise weiter ausgestaltet.

³⁷⁸ Zur jüdischen Physiognomie siehe Gilman, Sander L.: Der jüdische Körper: Gedanken zum physischen Anderssein der Juden. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995, S. 168-179.

³⁷⁹ Dickens OT, S. 50.

³⁸⁰ Vgl. Gubser 1998, S. 128-130.

³⁸¹ Dickens OT, S. 75.

³⁸² Ebd., S. 101.

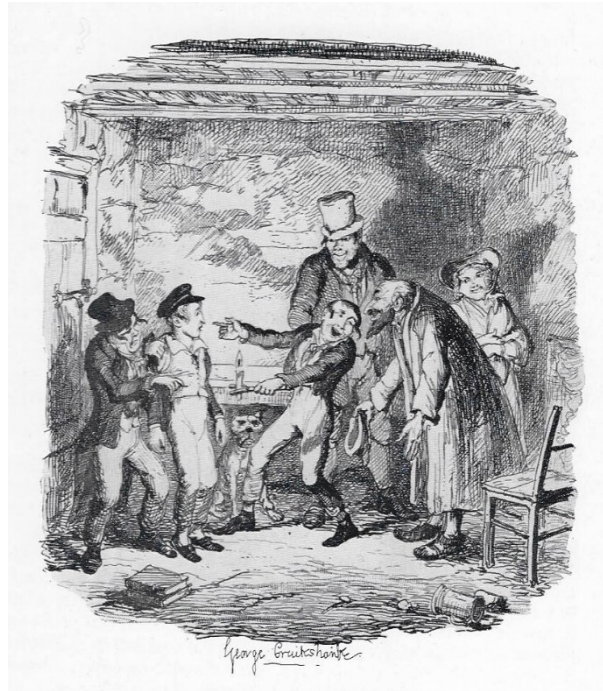


Abbildung 1: „Oliver’s reception by Fagin and the boys.“³⁸³

Cruikshanks Illustrationen stimmen mit dem von Dickens beschriebenen Bild Fagins überein und unterstützen die visuelle Vorstellung des Lesers zusätzlich. Joseph Hillis Miller beschreibt dieses Zusammenspiel von Text und Bild folgendermaßen:

The relationship between text and illustration is clearly reciprocal. Each refers to the other. Each illustrates the other, in a continual back and forth movement which is incarnated in the experience of the reader as his eyes move from words to picture and back again, juxtaposing the two in a mutual establishment of meaning.³⁸⁴

Cruikshanks Illustration (Abbildung 1) zeigt Fagin, wie er Oliver zum zweiten Mal in Empfang nimmt. Cruikshank versteht es meisterlich, Dickens’ antisemitische Beschreibung von Fagin durch groteske Elemente noch zu verstärken. Dabei fällt neben Fagins untersetzter Figur (er ist gerade so groß wie Oliver und der Rest der Kinder) mit buckeliger Körperhaltung auch seine große gebogene Nase auf, die durch die Profilansicht gut erkennbar ist. Dieses berühmte Gestaltungsmerkmal, die

³⁸³ Ebd., S. 100.

³⁸⁴ Miller 1971, S. 129.

sogenannte ‚Juden-Nase‘³⁸⁵, wird später sogar in die Romanhandlung miteinbezogen, als Fagin sich das erste Mal mit Noah Claypole trifft:

„Why, one need be sharp in this town, my dear,“ replied the Jew, sinking his voice to a confidential whisper; „and that’s the truth.“

The Jew³⁸⁶ followed up his remark by striking the side of his nose with his right forefinger, – a gesture which Noah attempted to imitate, though not with complete success, in consequence of his own nose not being large enough for the purpose.³⁸⁷

Fagins Berührung der eigenen Nase und Noahs Scheitern beim Wiederholen der Geste, weil seine dafür nicht groß genug sei, macht Fagins Riechorgan zum entscheidenden Darstellungsmerkmal seiner Potenz und Gerissenheit.³⁸⁸ Während eine große Nase traditionellerweise mit Drahtzieherei, List und dem Teufel gleichgesetzt wird³⁸⁹, steht das Anfassen dieser als Ausdruck von Unehrlichkeit, Lüge und Misstrauen.³⁹⁰ Die Geste kann in dem Fall einerseits als Macht- und Drohgebärde und andererseits als Ausdruck von Fagins listiger Absicht, Noah für seine Zwecke zu missbrauchen, gelesen werden.³⁹¹ Noah geht an dieser Stelle einen Pakt mit dem Teufel ein, wobei Fagins gelungene Berührung der eigenen Nase das Machtverhältnis zwischen den beiden definiert: Derjenige mit der größeren Nase hat das Sagen.

³⁸⁵ Zum Gestaltungsmerkmal der Nase siehe Gilman 1995, S. 168 f.

³⁸⁶ Fagin 1867.

³⁸⁷ Dickens OT, S. 289.

³⁸⁸ Fagin berührt auch dann seine Nase, als er Sikes den Vorschlag unterbreitet, Oliver für den Einbruch bei den Maylies einzusetzen: „„He’s the boy for you, my dear,“ replied the Jew in a hoarse whisper; laying his finger on the side of his nose; and grinning frightfully.“ Ebd., S. 125.

³⁸⁹ Vgl. Gilman 1995, S. 167 f.

³⁹⁰ Vgl. Scharlau, Christine und Michael Rossié: Gesprächstechniken. Freiburg: Haufe 2014, S. 315; Matschnig, Monika: Körpersprache: Verräterische Gesten und wirkungsvolle Signale. München: Gräfe und Unzer 2012, S. 95 und Mantegazza, Paolo: Physiognomik und Mimik. Leipzig: Winckler 1890, S. 312.

³⁹¹ Dickens verwendet das Anfassen der Nase auch in anderen Romanen als Zeichen der List und des Betrugs. Siehe beispielsweise *Our Mutual Friend*, als Mr. Fledgeby mit Mr. Lamble über den gescheiterten Verkupplungsversuch mit Georgiana Podsnap spricht. Fledgeby wollte Georgiana nur heiraten, um an ihr Geld heranzukommen. Als dieser Plan scheitert, reagiert Fledgeby wie folgt: „Mr Fledgeby appeared to be on the verge of some mutinous expressions, when his hand happened to touch his nose. A certain remembrance connected with that feature operating as a timely warning, he took it thoughtfully between his thumb and forefinger, and pondered; Lamble meanwhile eyeing him with furtive eyes.“ Dickens OMF, S. 472. Siehe u. a. auch Dickens, Charles: *A Tale of Two Cities*. London: Chapman and Hall 1866, S. 165 f.



Abbildung 2: „The Jew & Morris Bolter begin to understand each other.“³⁹²

Diese Szene, in der sich Fagin an die Nase fasst, wurde ebenfalls von Cruikshank illustriert. Auf dem Bild (Abbildung 2) ist Fagins Gesicht vom Betrachter abgewandt, sodass seine Nase im Dreiviertelprofil gut erkennbar ist. Durch Fagins gebeugte Körperhaltung und die hochgezogenen Schultern ist kein Hals sichtbar. Der Bart und die buschigen Augenbrauen sowie der große schwarze Hut vervollständigen das klischeehafte Bild eines Juden. Sein bedrohlicher und hinterlistiger Blick, den er Noah zuwirft, wird von Charlotte, Noahs Begleitung, mit angstvoller Miene beobachtet. Fagins Erscheinungsbild wird durch diesen stechenden und listigen Blick zusätzlich bedrohlich aufgeladen. Bevor sich Fagin zu Noah und Charlotte an den Tisch setzt, späht er mit gierigem Blick, der mit dem eines Kobolds verglichen wird, zu ihnen rüber: „The Jew again applied his eye to the glass, and turning his ear to the partition, listened attentively: with a subtle and eager look upon his face, that might have appertained to some old goblin.“³⁹³ Seinen Augen, aber auch seinen Ohren scheint nichts zu entgehen, denn „the Jew’s searching look“³⁹⁴, wie Dickens schreibt, beobachtet ständig wachsam und unruhig

³⁹² Dickens OT, S. 288.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd., S. 114.

seine Umgebung. So auch, als er bei Sikes zu Besuch ist und seinen Blick forschend durch den Raum schweifen lässt: „The Jew glanced round the room [...]; not in curiosity: for he had seen it other before; but in a restless and suspicious manner which was habitual to him.“³⁹⁵ Dabei wird Fagins Art des Beobachtens vom Erzähler als eine für ihn typische (jüdische) Eigenschaft ausgewiesen.

Zu Fagins Habitus gehört auch das ständige Händereiben³⁹⁶, das insbesondere bei Wohlgefallen, Nervosität oder Verzweiflung auftritt. Indem Dickens der Figurenrede von Fagin diese stereotype Gestik zur Seite stellt, unterstreicht er etwa dessen Zufriedenheit. So zum Beispiel als sich Fagin darüber freut, dass Nancy als besorgte Schwester verkleidet nach Oliver suchen wird: „There; very good! Very good indeed, my dear [...], rubbing his hands.“³⁹⁷ Auch als Sikes ihn indirekt mit dem Messer bedroht, reibt sich Fagin die Hände; dieses Mal aber aus Nervosität: „The Jew rubbed his hands; and, sitting down at the table, affected to laugh at the pleasantry of his friend. He was obviously very ill at ease, however.“³⁹⁸ Ebenso reibt sich Fagin aus Vorfreude die Hände, als er mit Sikes den Plan ausheckt, Oliver ins Haus der Maylies einsteigen zu lassen, damit er die Haustüre von innen öffnen kann: „[...] rubbing his hands, and elevating his eyebrows in a rapture of anticipation.“³⁹⁹ Als sich Fagin nach dem misslungenen Einbruch bei den Maylies bei Nancy nach Olivers Verbleib erkundigt, wird Fagins zunehmende Nervosität erneut durch das Reiben der Handflächen kenntlich gemacht: „Regarding this boy, my dear?“ said the Jew, rubbing the palms of his hands nervously together.“⁴⁰⁰ Als Fagin schließlich erfährt, dass Oliver beim Raubzug zurückgeblieben ist, sind es einmal mehr seine Hände, die nervös in Bewegung sind: „The Jew stopped to hear

³⁹⁵ Ebd., S. 122. Zu Fagins Blick, siehe u. a. auch S. 166: „During this silence, the Jew looked restlessly about the room, as if to assure himself that there were no appearances of Sikes having covertly returned.“ Ebenso S. 168: [...] but she answered them so readily, and was withal so utterly unmoved by his searching looks, that his original impression of her being more than a trifle in liquor, was fully confirmed.“

³⁹⁶ Das unruhige Zucken und Reiben der Hände sind Gesten, die in der Literatur häufig als jüdisch konnotiert werden, weil damit der angebliche Drang, sich mit Gütern oder Geld zu bereichern zum Ausdruck gebracht werden kann. Vgl. Gubser 1998, S. 280.

³⁹⁷ Dickens OT, S. 80. Siehe auch S. 101 und S. 118.

³⁹⁸ Ebd., S. 93.

³⁹⁹ Ebd., S. 123.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 167.

no more; but uttering a loud yell, and twining his hands in his hair, rushed from the room, and from the house.“⁴⁰¹

Wie das Händereiben gehört ebenso das Schulterzucken zu Fagins Habitus. Dementsprechend werden seine Äußerungen oft mit zuckenden Schultern begleitet. So zum Beispiel, als er die gestohlenen Gegenstände hervorholt und betrachtet: „Aha!“ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin.“⁴⁰² Sein Erscheinungsbild wird ebenfalls mit hochgezogenen Schultern beschrieben: „But the old gentleman’s shoulders were shrugged up to his ears.“⁴⁰³ Fagin unterscheidet sich auch in seiner Gangart von den anderen Figuren des Romans. Als er zwischen Snow Hill und Holborn Hill an jüdischen secondhand Verkaufsständen vorbeigeht, verfällt Fagin in einen für ihn typischen schleichenden Gang, wie der Erzähler kommentiert: „As if conscious that he was now in his proper element, he fell into his usual shuffling pace, and seemed to breathe more freely.“⁴⁰⁴

Neben Fagins Physiognomie und Habitus zeichnet sich seine Darstellung auch durch diverse Verhaltensmuster aus. So wird Fagin als geiziger Jude porträtiert, der stets darauf bedacht ist, sich zu bereichern. Als Oliver nach der ersten Nacht bei Fagin aufwacht, beobachtet er im Halbschlaf, wie dieser seine Kostbarkeiten aus einem Versteck im Fußboden hervorholt, um sich daran zu erfreuen:

His eyes glistened as he raised the lid, and looked in. Dragging an old chair to the table, he sat down; and took from it a magnificent gold watch, sparkling with jewels. „Aha!“ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin. [...] [T]he Jew once more deposited the watch in its place of safety. At least half a dozen more were severally drawn forth from the same box, and surveyed with equal pleasure [...].⁴⁰⁵

Fagin lebt trotz seines Reichtums in sehr bescheidenen Verhältnissen und hortet die gestohlenen Kostbarkeiten bei sich, ohne deren Erlös mit seinen ‚Lehrlingen‘ zu teilen. Die Kinder kriegen lediglich ein paar Schillinge für ihre Dienste. Anders verhält es sich mit Sikes, mit dem Fagin aufgrund seiner physischen Unterlegenheit teilen muss. Allerdings versucht Fagin auch im Gespräch mit Sikes, durch Lüge

⁴⁰¹ Ebd., S. 161.

⁴⁰² Ebd., S. 51 f. Siehe auch S. 170.

⁴⁰³ Ebd., S. 78.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 162.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 51 f.

und Schmeichelei seinen Partner zu manipulieren. Bei der Geldübergabe im Wirtshaus „The Three Cripples“ versucht Fagin, Sikes davon zu überzeugen, dass sein Anteil größer als erwartet sei und ihm Sikes daher einen Gefallen schulde: „It’s rather more than it ought to be, my dear; but as I know you’ll do me a good turn another time [...]“.⁴⁰⁶ Wie sich herausstellt, ist Sikes’ Anteil kleiner als erwartet, weshalb der Geprellte Fagin sogleich bezichtigt, aus Habgier das Geld verschluckt und ihn so bestohlen zu haben: „You haven’t opened the parcel and swallowed one or two as you come along, have you?“⁴⁰⁷ Zur Rechtfertigung dieser Unterstellung fügt Sikes hinzu: „[Y]ou’ve done it many a time.“⁴⁰⁸ Dies impliziert, dass Fagin regelmäßig Geld verschluckt und sich nicht scheut, später seine Exkremente danach zu durchsuchen. Fagin wird durch seine Figurenzeichnung als geldfixierter ‚Schacherjude‘ dargestellt und zugleich mit unhygienischem Verhalten entmenschlicht. Das Bild des sich bereichernden Juden wird im Roman konsequent beibehalten. So denkt Fagin noch während der Urteilsverkündung darüber nach, wie viel die Bekleidung des Richters gekostet habe: „In the same way, when he turned his eyes towards the judge, his mind began to busy itself with the fashion of his dress, and what it cost, and how he put it on.“⁴⁰⁹

Zu Fagins Eigenschaften gehört auch seine gespielte Unterwürfigkeit, die augenblicklich in Gewalt umschlagen kann.⁴¹⁰ Dies zeigt sich bereits bei der ersten Begegnung mit Fagin, als dieser Oliver begrüßt: „The Jew grinned; and, making a low obeisance to Oliver, took him by the hand; and hoped he should have the honour of his intimate acquaintance.“⁴¹¹ Hierzu vollführt Fagin vor Oliver eine tiefe Verbeugung („a low obeisance“). Diese gespielte Unterwürfigkeit schlägt allerdings kurz darauf in Gewalt um, als er mit der Röstgabel auf die Jungen einschlägt, die Oliver nach Geld und Wertsachen durchsuchen: „These civilities would probably have been extended much further, but for a liberal exercise of the Jew’s toasting-fork on the heads and shoulders of the affectionate youths who

⁴⁰⁶ Ebd., S. 94.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 359.

⁴¹⁰ Zum Verhaltensmuster der Unterwürfigkeit, vgl. Gubser 1998, S. 123.

⁴¹¹ Dickens OT, S. 50

offered them.“⁴¹² Auch als Fagin Oliver zum zweiten Mal in Empfang nimmt, wiederholt er sein unterwürfiges Verhalten: „[T]he Jew, taking off his nightcap, made a great number of low bows to the bewildered boy.“⁴¹³ Auf seine begrüßenden Worten folgen ebenfalls Verbeugungen: „’Delighted to see you looking so well, my dear,’ said the Jew, bowing with mock humility.“⁴¹⁴ Kurz darauf, nachdem Oliver einen Fluchtversuch unternimmt und nach Hilfe ruft, zögert Fagin jedoch nicht, mit einem Stock auf Oliver einzuschlagen: „The Jew inflicted a smart blow on Oliver’s shoulders with the club; and was raising it for a second [...].“⁴¹⁵ Fagins Verhalten kippt gegenüber den Kindern immer wieder in Gewalt um. So wird er beispielsweise handgreiflich, als Dodger und Charley ohne Oliver zu ihm zurückkehren: „’Will you speak?’ thundered the Jew: shaking the Dodger so much that his keeping in the big coat at all, seemed perfectly miraculous.“⁴¹⁶

Fagins gespielte Unterwürfigkeit kommt auch bei der ersten Begegnung mit Noah Claypole zum Einsatz. So wird Fagin als äußerst liebenswürdig beschrieben, als er auf Noah und seine Begleiterin zukommt und sich vor ihnen verbeugt: „And very amiable he looked, and a very low bow he made, as he advanced [...].“⁴¹⁷ Fagin erhascht wie zuvor mit unterwürfigen Gesten das Vertrauen von Noah und bringt ihn nicht nur dazu, bei ihm ins Geschäft einzusteigen, sondern auch, ihm die gestohlenen 20 Pfund zu übergeben.

Ein weiterer Aspekt ist Fagins suspekte Beziehung mit den Knaben seiner Diebesbande. Er ist ständig umgeben von adoleszenten Jungen, mit denen er spärlich bekleidet („He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare“⁴¹⁸) ‚Spiele‘ spielt („the merry old gentleman and the two boys played at a very curious and uncommon game“⁴¹⁹) und die er, im Fall von Oliver, auch mal zärtlich ins Bett trägt („he felt himself gently lifted on to one of the sacks“).⁴²⁰ Garry

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd., S. 100.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd., S. 103.

⁴¹⁶ Ebd., S. 76.

⁴¹⁷ Ebd., S. 288.

⁴¹⁸ Ebd., S. 50.

⁴¹⁹ Ebd., S. 54.

⁴²⁰ Ebd., S. 50.

Wills argumentiert in seinem Essay *Love in the Lower Depths* (1989), dass Dickens Fagin nur deshalb zum Juden machte, um das ohnehin schon heikle Thema der Päderastie zu kaschieren.⁴²¹ Schließlich falle, so führt Wills aus, Fagins Verurteilung deshalb so streng aus, weil Fagin sich an ‚unschuldigen‘ Knaben vergangen habe.⁴²² Die Pervertierung der jüdischen Sexualität ist ein bekanntes Motiv im Antisemitismus. So ließe sich Fagins Zuneigung zu Knaben als antisemitisches Gestaltungselement lesen, das ihn zum genuin jüdischen Kinderschänder stigmatisiert.⁴²³

3.4.3 Dehumanisierung

Ein weiteres Gestaltungsmerkmal, das Dickens bei der Figurenzeichnung von Fagin anwendet, ist dessen Dehumanisierung. Insbesondere die Analogie zum Teufel ist ein wiederkehrendes Element im Roman und wurde in einigen Forschungsbeiträgen diskutiert. Die Ähnlichkeit zwischen Fagin und dem Teufel wurde bereits 1912 von Ed Pugh in seinem Werk *The Charles Dickens Originals* aufgezeigt und von Lauriat Lane Jr. in seinem Essay *The Devil in Oliver Twist* (1956) herausgearbeitet.⁴²⁴ Auch Edgar Rosenberg führt in seiner Monografie zur Judenfigur in der englischen Literatur (1960) Fagin exemplarisch als „The Jew as Bogey“ ein.⁴²⁵ Die Darstellung von Juden in Gestalt des Teufels ist ein häufig verwendetes Gestaltungsmerkmal im Antisemitismus-Diskurs.⁴²⁶ Und auch Dickens schien sich mit den Darstellungsformen des Teufels auseinandergesetzt zu haben, während er *Oliver*

⁴²¹ Wills schreibt: „The popular anti-Semitism he [Dickens] assumed in his audience, and shared with it, in the 1830s was one of the ‚covers‘ for the pederastic story he was telling.“ Wills, Garry: *Love in the Lower Depths*. In: *The New York Review of Books*. Jg. 36, H. 16 (1989), S. 60-67, hier S. 64.

⁴²² Vgl. ebd.

⁴²³ Die Sexualisierung der Juden ist ein Phänomen des faschistischen oder auch rassistischen Antisemitismus, der erst zur Wende des 20. Jahrhunderts im aufkommenden Nationalsozialismus Verbreitung fand. Vgl. Przyrembel, Alexandra: *Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 39.

⁴²⁴ Vgl. Pugh 1912; siehe auch Lane 1958.

⁴²⁵ Rosenberg 1960, S. 116. Bogey ist ein volkstümlicher Ausdruck für Teufel. Vgl. Anm. 289 der vorliegenden Studie.

⁴²⁶ Vgl. Schubert, Kurt: *Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk*. In: *Jüdisches Museum der Stadt Wien* (Hg.): *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Wien: Picus 1995, S. 30-52.

Twist schrieb. Die Analogie zwischen Fagin und dem Teufel wurde wahrscheinlich durch Dickens' Lektüre von Daniel Defoe's *Political History of the Devil, as well Ancient as Modern* (1726) beeinflusst.⁴²⁷ So schreibt Dickens am 3. November 1837 an seinen Freund und späteren Biografen John Forster: „Did you ever read – of course you have though – Defoe's history of the Devil? What a capital thing it is. I bought it for a couple of shillings yesterday morning, and have been quite absorbed in it ever since.“⁴²⁸

Bereits mit Fagins ersten Auftritt im Roman wird die Assoziation zwischen ihm und dem Teufel deutlich. Olivers Ankunft bei Fagin erfolgt um Mitternacht – die Zeit des Teufels⁴²⁹ – und gleicht dem Eintritt in die Hölle, in der er vom Teufel selbst in Empfang genommen wird. Als Oliver in dem von Schmutz schwarz gefärbten Raum eintritt, steht Fagin Würste bratend mit einer langen Gabel in der Hand am Feuer. Die Tatsache, dass Fagin einen Dreizack respektive eine Röstgabel in der Hand hält, wird am Ende der Szene nochmals explizit wiederholt, als sich Fagin zu Oliver umdreht, um diesen zu begrüßen: „These all crowded about their associate as he whispered a few words to the Jew; and then turned round and grinned at Oliver; as did the Jew himself: toasting-fork in hand.“⁴³⁰

Den ärmlichen Umständen, in denen Fagin lebt, sowie dem gegebenen historischen Kontext zufolge kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Würsten um Schweinswürste handelt.⁴³¹ Dies ist deshalb von Bedeutung, da Fagin als Jude kein Schweinefleisch essen dürfte und somit gegen die jüdischen Essensvorschriften verstößt. Dass Fagin Schweinefleisch isst, wird im Roman erneut betont, als er später im Roman mit einer Zervelatwurst („a saveloy“) ebenfalls vor dem Feuer

⁴²⁷ Defoe, Daniel: *The Political History of the Devil, as well Ancient as Modern*. London: printed for T. Warner, at the Black Boy in Pater-Noster Row 1726.

⁴²⁸ Dickens, Charles: Brief an John Forster vom 3. November 1837. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1969, S. 328.

⁴²⁹ Mitternacht gilt im Volksglauben u. a. auch als die Zeit des Teufels. Dieser Mythos wird auch in der Literatur immer wieder aufgegriffen. So wird beispielsweise Marlowe's Faustus von Mephistopheles in die Hölle gezogen, als es Mitternacht schlägt.

⁴³⁰ Dickens OT, S. 50.

⁴³¹ Vgl. Broomfield, Andrea: *Food and Cooking in Victorian England. A History*. Westport / London: Praeger 2007. Sie beschreibt die Schweinswurst als Nahrungsmittel des Proletariats: „Urban workers also ate pork because it took less salt than other meat to cure, and thus it was cheap. [...] Popular foods based on pork scraps included spicy sausages called saveloys and faggots.“ Ebd., S. 87.

sitzt: „The noise of footsteps [...] roused the merry old gentleman as he sat over the fire with a saveloy and a small loaf in his left hand“.⁴³² Fagin setzt sich über die jüdischen Essensvorschriften hinweg und ernährt sich nicht koscher.⁴³³ Er widersetzt sich somit wichtigen Prinzipien des Judentums, was ihn zu allem Überfluss sogar noch als ‚schlechten‘ Juden erscheinen lässt. Dass sich Fagin vom jüdischen Glauben abgewandt hat, bestätigt sich auch am Ende des Romans. So verzichtet Fagin in der Todeszelle auf den Beistand durch Geistliche und jagt seine ‚Glaubensangehörigen‘, wie Dickens sie nennt, sogar mit Flüchen aus der Zelle.⁴³⁴

Venerable men of his own persuasion had come to pray beside him, but he had driven them away with curses. They renewed their charitable efforts, and he beat them off.⁴³⁵

Durch die Abkehr vom jüdischen Glauben im Besonderen und von Gott im Allgemeinen wird Fagin jegliche Art von Moral aberkannt. Er ist nicht nur ein Jude, sondern auch ein Ungläubiger, ein Heide oder eben ein Teufel.⁴³⁶

Sowohl Dickens' Beschreibung als auch Cruikshanks Illustration (Abbildung 3) stützen sich auf die ikonografische Tradition des Teufels: Fagin steht beim Feuer, hat rotes Haar, trägt einen langen Umhang und hält in Form der Röstgabel einen Dreizack in der Hand. Des Weiteren wird Fagin vom Erzähler „the merry old gentleman“⁴³⁷ genannt, ein englischer Euphemismus, der traditionellerweise für den Teufel steht.⁴³⁸

⁴³² Dickens OT, S. 75.

⁴³³ Als ‚koscher‘ gilt alles Fleisch, das von Wiederkäuern mit zwiegespaltenen Hufen stammt. Dazu gehören zum Beispiel Rinder, Schafe und Ziegen. Schweinefleisch hingegen gilt als nicht koscher oder ‚treife‘, weil das Schwein zwar gespaltene Hufe hat, aber kein Wiederkäuer ist. Vgl. Gamm, Hans-Jochen: Das Judentum: Eine Einführung. Berlin: LIT 2011, S. 51 f.

⁴³⁴ Anders als Fagin, beteten die übrigen Kriminellen nach ihrem Todesurteil um Vergebung: „[T]hey died with prayers upon their lips.“ Dickens OT, S. 360.

⁴³⁵ Ebd., S. 361.

⁴³⁶ Wie Dickens bereits in den Briefen an Eliza Davis ausführte, versteht er die Bezeichnung ‚Jude‘ nicht ausschließlich als Religionszugehörigkeit, sondern primär als Zugehörigkeit zum jüdischen ‚Volk‘ und ‚Rasse‘. Siehe Dickens, Brief an Eliza Davis vom 10.07.1863, S. 269 und Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

⁴³⁷ Dickens benutzt die Bezeichnung ‚the merry old gentleman‘ als Synonym zu Fagin oder ‚the Jew‘. Siehe ebd., S. 50; S. 54; S. 72; S. 75; S. 76; S. 95. u. a.

⁴³⁸ Vgl. Explanatory Notes. In: Kathleen Tillotson (Hg.): Charles Dickens Oliver Twist. Oxford: University Press 2008, S. 467 und Rosenberg 1960, S. 125.



Abbildung 3: „Oliver introduced to the respectable Old Gentleman.“⁴³⁹

Fagin wird auch von den Figuren des Romans dehumanisiert, so konstatiert Sikes, als Fagin ihm die Hand auf die Schulter legt, die Berührung fühle sich an, als ob er vom Teufel geholt werde: „,take it away,‘ said Sikes casting off the Jew’s hand. ,Reminds me of being nabbed by the devil.‘“⁴⁴⁰ Zudem unterstellt Sikes Fagin, er stamme direkt vom Teufel ab:

There never was another man with such a face as yours, unless it was your father, and I suppose *he* is singeing his grizzled red beard by this time, unless you came straight form the old un without any father at all betwixt you; which I shouldn’t wonder at, a bit.⁴⁴¹

Sikes schließt aus Fagins Physiognomie, ein solches Antlitz könne nur von dessen Vater, der mit rotem Bart ebenfalls zum Juden stigmatisiert wird, oder vom Teufel („the old un“⁴⁴²) selbst vererbt worden sein. Der Vorwurf, Juden stammten vom Teufel ab, etablierte sich in der christlichen Kultur seit dem frühen Mittelalter und referenziert unter anderem auf das Johannes Evangelium im *Neuen Testament*. In ihm wirft Jesus jüdischen Zeitgenossen vor, sie hätten nicht Gott zum Vater,

⁴³⁹ Dickens OT, S. 49.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 302.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Siehe auch: Ebd., S. 100.

sondern den Teufel.⁴⁴³ Als Fagin abermals bei Sikes auftaucht und der Hund deswegen unruhig aufspringt, vergleicht Sikes Fagin erneut mit dem Teufel und sagt zu seinem Hund: „Lie down, you stupid brute! Don't you know the devil when he's got a great-coat on?“⁴⁴⁴ Später, als Sikes von Nancys Verrat erfährt und sich von Fagin losreißt, ruft er alarmiert aus: „Hell's fire!“⁴⁴⁵

Auch andere Romanfiguren wie Nancy verweisen auf den Teufel, wenn sie von Fagin sprechen. So bezeichnet Nancy in einem Wutausbruch Fagin als Dieb, Lügner und Teufel: „He's a thief, a liar, a devil [...]“⁴⁴⁶ Später als Mr. Brownlow sie fragt, ob sie gegen Fagin aussagen würde, vergleicht sie Fagin wieder mit dem Teufel: „I will not do it! I will never do it!“ replied the girl. „Devil that he is, and worse than devil as he has been to me, I will never do that.“⁴⁴⁷ Ebenso ruft Noah Claypole empört aus, als er zu ahnen beginnt, mit wem er es zu tun hat: „Oh, the devil!“⁴⁴⁸ Auch Monks setzt Fagin mit dem Teufel gleich, indem er dessen Unterschlupf als Hölle bezeichnet: „Fire this infernal den!“⁴⁴⁹ Fagins teuflische Art wird ebenso in seiner Mimik wiedergegeben: So verziehen sich seine Gesichtszüge gelegentlich zu einem dämonischen Ausdruck: „A long silence ensued; during which, the Jew was plunged in deep thought: with his face wrinkled into an expression of villany perfectly demoniacal.“⁴⁵⁰

Neben der Analogie zum Teufel und der Dämonisierung wird Fagins Dehumanisierung mit Tiervergleichen zusätzlich unterstützt. Nachdem Oliver von Sikes und Nancy wieder zu Fagin zurückgebracht wurde, scheint der Zeitpunkt gekommen, gemeinsam mit Sikes, Oliver endgültig vom rechten Pfad abzubringen. Für diesen Zweck sperrt Fagin Oliver in eine Dachkammer, wo dieser isoliert von allen menschlichen Einflüssen mehrere Wochen verbringt. Dabei verfolgt Fagin die Absicht, dass sich Oliver nach seiner Isolation über jeglichen sozialen Kontakt

⁴⁴³ Vgl. Preen, Kira: Antijüdische stereotype und Vorurteile in mittelalterlichen Legenden. Marburg: Tectum, 2013, S. 185-187.

⁴⁴⁴ Dickens OT, S. 121.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 321.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 104.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 313.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 293.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 171.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 123.

freuen würde und sich doch noch zum Dieb ausbilden ließe. Olivers Situation wird vom Erzähler so geschildert, als ob er sich im Netz einer Spinne oder im Würgegriff einer Schlange befände:

In short, the wily old Jew had the boy in his toils; and, having prepared his mind, by solitude and gloom, to prefer any society to the companionship of his own sad thoughts in such a dreary place, was now slowly instilling into his soul the poison which he hoped would blacken it, and change its hue for ever.⁴⁵¹

Besonders auffallend ist hier die Giftmetaphorik, die aus der Tradition der Judenfeindschaft bekannt ist. Dabei werden Juden mit Spinnen verglichen, die ihre Opfer mit einem Biss vergiften.⁴⁵² Im Fall von Oliver versucht Fagin, dessen Seele durch den schlechten Einfluss so zu verderben, dass Oliver endgültig zum Verbrecher wird.

Fagin wird erneut mit einem Tier verglichen, als er sich durch das nächtliche London auf den Weg zu Sikes macht, um den Einbruch bei den Maylies zu planen: „It was a chill, damp, windy night, when the Jew [...] emerged from his den.“⁴⁵³ Wie ein Tier, das seinen Unterschlupf („his den“) verlässt und sich optimal seiner Umgebung anpasst, wird auch Fagin eins mit den Straßen Londons: „He [...] slunk down the street as quickly as he could.“⁴⁵⁴ Es scheint, als würde sich Fagin mit dem Schmutz der Straßen vereinen: „The mud lay thick upon the stones: and a black mist hung over the streets; the rain fell sluggishly down: and everything felt cold and clammy to the touch.“⁴⁵⁵ Der Szene wird ein abwertender Erzählkommentar zugeschaltet:

It seemed just the night when it befitted such a being as the Jew, to be abroad. As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways, the hideous old man seemed like some loathsome reptile, engendered in the slime and darkness through which he moved: crawling forth, by night, in search of some rich offal for a meal.⁴⁵⁶

Zuerst wird Fagin zu einem Wesen („a being“) degradiert und danach durch den Tiervergleich endgültig dehumanisiert: Der abscheuliche alte Mann verwandelt

⁴⁵¹ Ebd., S. 120.

⁴⁵² Vgl. hierzu Hartzitz 1995, S. 22-25.

⁴⁵³ Dickens, OT, S. 120.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 120 f.

sich zu einem ekelhaften Reptil („some loathsome reptile“), das auf der Suche nach Innereien als Mahlzeit („in search of some rich offal for a meal“) sich gleitend, schleichend und kriechend durch den Schmutz der Londoner Straßen wälzt, aus dem es hervorgekommen zu sein scheint („engendered in the slime and darkness“). Der Tiervergleich mit einem Reptil weist auf die Wesensmerkmale der Schlange hin, die traditionellerweise mit Falschheit, Verschlagenheit und Listigkeit charakterisiert wird. Der Vergleich von Juden und Reptilien, insbesondere Schlangen, taucht in antisemitischen Darstellungen durch die Jahrhunderte immer wieder auf.⁴⁵⁷

Später im Roman, als Fagin von Nancys Verrat erfährt und bei Nacht in seinem Unterschlupf auf Sikes wartet, wird seine Dehumanisierung weiter vorangetrieben:

[I]t was at this still and silent hour, that the Jew⁴⁵⁸ sat watching in his old lair, with a face so distorted and pale, and eyes so red and bloodshot, that he looked less like a man, than like some hideous phantom: moist from the grave, and worried by an evil spirit.⁴⁵⁹

Fagins Menschlichkeit ist kaum noch erkennbar, er gleicht nunmehr einem besessenen, vom Grabe feuchten Phantom, das entstellt, bleich und mit blutunterlaufenen Augen vor dem kalten Ofen sitzt: „He sat crouching over a cold hearth, wrapped in an old torn coverlet, with his face turned towards a wasting candle that stood upon a table by his side.“⁴⁶⁰ Zudem kaut Fagin an seinen Fingernägeln und entblößt dabei Reißzähne, die mit denen eines Hundes oder einer Ratte verglichen werden: „His right hand was raised to his lips, and as, absorbed in thought, he bit his long black nails, he disclosed among his toothless gums a few such fangs as should have been a dog’s or rat’s.“⁴⁶¹ Die schwarzen Fingernägel verweisen auf mangelnde Hygiene, die durch den Tiervergleich mit der Ratte hervorgehoben wird. Zudem entsteht eine Krankheitsmetaphorik, die auch schon

⁴⁵⁷ Tiervergleiche werden oft auch mit dem Ritualmordvorwurf in Verbindung gebracht, indem Juden mit blutsaugenden Tieren verglichen werden. Dabei galt die Schlange irrtümlicherweise ebenfalls als Blutsauger, mit der Begründung, sie ‚steche‘ mit ihren Zähnen das Opfer, um Blut zu trinken. Vgl. Hartzitz 1995, S. 22-25.

⁴⁵⁸ Fagin 1867.

⁴⁵⁹ Dickens OT, S. 317.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

mit dem Reptilienvergleich evoziert wurde. Die Ratte galt jahrhundertlang als krankheitsübertragendes Ungeziefer.⁴⁶² Der Vergleich zwischen Juden und Ratten wurde insbesondere im nationalsozialistischen Deutschland wieder aufgegriffen.⁴⁶³

Fagins Dehumanisierung wird am nächsten Morgen weiter forciert. Wie ein tollwütiger Hund mit Schaum vor dem Mund wird er beschrieben, als er Noah Claypole auffordert, Sikes von Nancys Verrat zu erzählen: „,Again, tell it again!‘ cried Fagin, tightening his grasp on Sikes, and brandishing his other hand aloft, as the foam flew from his lips.“⁴⁶⁴ Die Entmenschlichung Fagins erreicht ihren Höhepunkt im berühmten Kapitel 52, „The Jew’s⁴⁶⁵ Last Night Alive“.⁴⁶⁶ Nachdem Fagin sein Urteil empfangen hat, verbringt er seine letzten vier Nächte in einer Einzelzelle des *Newgate*-Gefängnisses in panischer Angst:

The day passed off – day! There was no day; it was gone as soon as come – and night came on again; night so long, and yet so short; long in its dreadful silence, and short in its fleeting hours. At one time he raved and blasphemed; and at another howled and tore his hair.⁴⁶⁷

Die Todesangst raubt Fagin zunehmend den Verstand und somit auch seine Menschlichkeit: „The condemned criminal was seated on his bed, rocking himself from side to side, with a countenance more like that of a snared beast than the face of a man.“⁴⁶⁸ Auch im Dialog mit dem Wärter wird auf Fagins Dehumanisierung hingewiesen, als dieser ihn fragt: „Fagin, Fagin! Are you a man?“ und Fagin darauf antwortet: „,I shan’t be one long,‘ replied the Jew, looking up with a face retaining no human expression but rage and terror.“⁴⁶⁹

Fagins Dehumanisierung wird im Verlauf des Romans durch die Analogie mit dem Teufel und den Tiervergleichen ständig angedeutet und vorangetrieben. In der

⁴⁶² Vgl. Urban, Monika: Von Ratten, Schmeißfliegen und Heuschrecken. Judenfeindliche Tiersymbolisierungen und die postfaschistischen Grenzen des Sagbaren. Köln: Halem 2018, S. 98-106.

⁴⁶³ Vgl. beispielsweise Fritz Hipplers berühmten Propagandafilm *Der ewige Jude* (1940).

⁴⁶⁴ Dickens OT, S. 320. Zur Verbreitung der Tollwut in London im 19. Jahrhundert, vgl. Steele, James H.: History of Rabies. In: George M. Baer (Hg.): The Natural History of Rabies. Bd. 1. London: Academic Press 1975, S. 1-29.

⁴⁶⁵ Fagin’s 1867

⁴⁶⁶ Dickens OT, S. 358-360.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 361.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 363.

⁴⁶⁹ Ebd.

letzten Nacht vor seiner Hinrichtung erreicht seine Entmenschlichung den Höhepunkt. Dieses Moment wird ebenfalls in Cruikshanks Illustration (Abbildung 4) festgehalten: Zusammengekauert, mit weit aufgerissenen Augen, einem wilden Blick und an den Fingernägeln kauend, gleicht Fagin auch hier einem Tier. Die zuvor beschriebenen Zähne wurden von Cruikshank in der Illustration wieder aufgegriffen und erinnern tatsächlich an die Nagezähne einer Ratte. Durch Analogiebildungen mit dem Teufel und diversen Tieren wird Fagin in Dickens' Text und Cruikshanks Illustrationen ständig dehumanisiert und innerlich wie auch äußerlich zum Tier degeneriert.

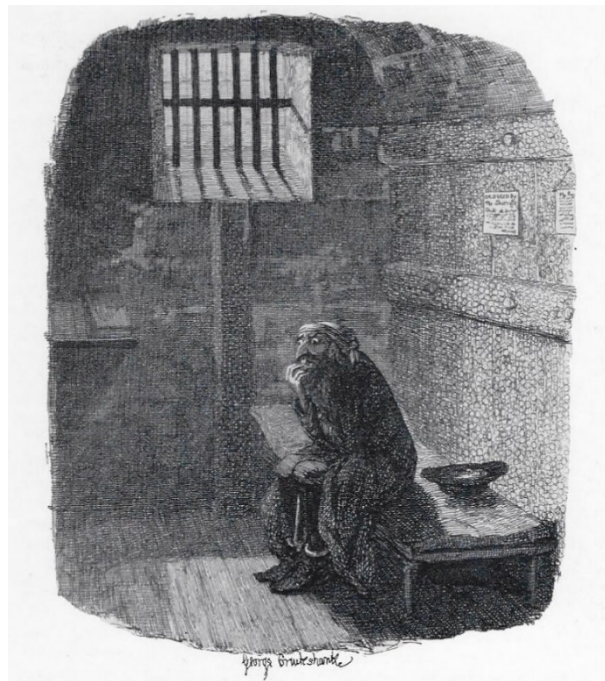


Abbildung 4: „Fagin in the condemned Cell“⁴⁷⁰

3.4.4 Fagin, The Jew

Nicht nur die Verwendung von stereotypischen Eigenschaften in seinem Aussehen und Verhalten stigmatisieren Fagin zum Juden, sondern auch die Bezeichnung ‚the Jew‘. Wie Nicoline Hartzitz darlegt, wirkt die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ entindividualisierend, wobei der einzelne Jude stellvertretend für alle Juden

⁴⁷⁰ Ebd., S. 360.

steht.⁴⁷¹ Dadurch wird der Verbrecher Fagin im Gegensatz zum positiven Typus ‚Christ‘ zum negativen Typus ‚der Jude‘ abgewertet. In seinem Essay *The Absent Jew in Dickens* (1996) untersucht Jonathan H. Grossman, welche Figuren im Roman die Bezeichnung ‚the Jew‘ verwenden.⁴⁷² Dabei stellt er fest, dass Fagin mehrheitlich vom Erzähler und den Figuren, die der Mittelschicht angehören, mit ‚the Jew‘ betitelt wird. In der Figurenrede der Mitglieder der Diebesbande wird er, mit Ausnahme von Sikes, meistens mit seinem Namen oder sogar mit ‚Sir‘ angesprochen.⁴⁷³ Grossman begründet dies wie folgt: „the middle-class characters use the term ‚the Jew‘ as an anti-Semitic badge of both their knowledge of the ‚truth‘ about Fagin and their own middle-class identity.“⁴⁷⁴ Als der Titelheld mit den Maylies ein paar Wochen auf dem Land verbringt und Fagin mit Monks vor dem Fenster auftaucht, bezeichnet Oliver Fagin zum ersten Mal als ‚der Jude‘:

When the inmates of the house, attracted by Oliver’s cries, hurried to the spot from which they proceeded, they found him, pale and agitated, pointing in the direction of the meadows behind the house, and scarcely able to articulate the words, ‚The Jew! the Jew!‘⁴⁷⁵

Mit dem Aufenthalt bei den Maylies tritt Oliver endgültig in das Leben der bürgerlichen Mittelschicht ein. Durch die Bezeichnung ‚the Jew‘ distanziert sich der Waisenjunge von seinem bisherigen Leben im Armenhaus und von Fagin.

Wie bereits in Kapitel 3.2 erwähnt, ersetzte Dickens für die Edition von 1867 ab dem letzten Drittel des Romans ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘. Grossman beurteilt diese Anpassung als eine kritische Distanznahme des Erzählers zu den bürgerlichen Figuren der Mittelklasse, die sich über die Etikettierung des Juden identifizieren.⁴⁷⁶ Grossman sieht daher Dickens’ Anpassungen in der 1867er Edition nicht als Schadensbegrenzung für die antisemitische Judendarstellung, sondern eher literarisch motiviert. Doch wie bereits in Kapitel 3.1 ausgeführt, könnte die

⁴⁷¹ Vgl. Hartzitz 1995, S. 36-38. Als Synekdoche wird in der vorliegenden Studie insbesondere der Kollektivsingular verstanden, wobei die Einzahl ‚der Jude‘ für die Mehrzahl ‚die Juden‘ steht.

⁴⁷² Vgl. Grossman 1996, S. 37-58.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 38 f.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 43.

⁴⁷⁵ Dickens OT, S. 229.

⁴⁷⁶ Der Antisemitismus wird in *Oliver Twist* im Sinne von Volkov auch als ‚kultureller Code‘ verwendet, um die Zugehörigkeit zum bürgerlichen Lager auszudrücken. Vgl. Volkov 2000, S. 23. Siehe hierzu auch Kapitel 2.2.2 der vorliegenden Studie.

Überarbeitung von *Oliver Twist* auch als Reaktion auf Eliza Davis' Kritik erfolgt sein. Dieser Hypothese folgend, wird in diesem Kapitel die Apposition ‚the Jew‘ anhand einer Textstelle aus beiden Fassungen von 1846 und 1867 verglichen.

Die Durchführung einer Volltextsuche mit ‚the Jew‘ im *Oxford World's Classics ebook* von *Oliver Twist* zeigt, dass Dickens in der Ausgabe von 1846 Fagin rund 440-mal als ‚der Jude‘ bezeichnet.⁴⁷⁷ Nicht nur die Verwendung der Synekdoche ‚the Jew‘, sondern auch ihre konsequente und zahlreiche Wiederholung im Roman hat einen wesentlichen Einfluss auf die Rezeption. Mit der ersten Erscheinung von Fagin, der dem Teufel ähnlich mit einem Dreizack vor dem Feuer steht, ist klar, ‚der Jude‘ Fagin verkörpert das Böse schlechthin. Mit der Verwendung der Synekdoche wird das Böse nicht nur mit dem Individuum Fagin assoziiert, sondern es werden alle Juden gleichsam mitverstanden. Angenommen der Autor revidierte die Edition von 1867 aufgrund des Antisemitismusvorwurfs von Eliza Davis, so ist es nachvollziehbar, dass er beim offensichtlichsten Indikator für die antisemitische Wirkung ansetzte. Mit der Ersetzung der Synekdoche ‚the Jew‘ durch ‚Fagin‘ oder ‚he‘ versuchte Dickens wohl den Antisemitismus im Roman möglichst wirksam zu reduzieren.⁴⁷⁸

Wie der historisch-kritischen Ausgabe von 1966 zu entnehmen ist, beginnt Dickens mit der Ersetzung oder Tilgung von ‚the Jew‘ in Kapitel 39. In diesem ersten überarbeiteten Kapitel wird ‚the Jew‘ von den 35 Erwähnungen 25-mal mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘ ersetzt oder ganz weggelassen. Ähnlich sieht es in den darauffolgenden Kapiteln aus: In Kapitel 42 werden von den 21 Erwähnungen von ‚the Jew‘, die sich auf Fagin (und nicht auf Barney) beziehen, 16 getilgt. In Kapitel 43 sind es insgesamt 25 Nennungen, davon werden 20 ersetzt. In Kapitel 44 und 45 werden von den 18 respektive 11 Erwähnungen 15 respektive 9 getilgt und im letzten

⁴⁷⁷ Siehe Dickens, Charles: *Oliver Twist*. In: *Oxford World's Classics ebook*. New York: Oxford University Press 1999. Der Text des ebooks entspricht der von Kathleen Tillotson herausgegebenen historisch-kritischen Ausgabe von 1966.

⁴⁷⁸ Dickens verzichtete auch bei seinen Lesungen, Fagin als Juden zu bezeichnen. In den Vorlese-Texten wird Fagin wie folgt vorgestellt: „Fagin the receiver of stolen goods.“ Zitiert nach Collins, Philip: *Charles Dickens. The Public Readings*. Oxford: University Press 1975, S. 172. Der gleiche Ansatz wird auch von diversen Übersetzerinnen und Übersetzern verfolgt. Siehe Kapitel 6.2 der vorliegenden Studie.

Kapitel, in dem Fagin schließlich gehängt wird, ändert Dickens nicht nur den Titel „The Jew’s Last Night Alive“ zu „Fagin’s Last Night Alive“, sondern ersetzt die 12 Erwähnungen von Fagin als ‚the Jew‘ elfmal mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘.

Um den Unterschied zwischen den Fassungen von 1846 und 1867 zu visualisieren, wird die bereits zuvor zitierte Textstelle, die Fagins Aufenthalt in der Todeszelle beschreibt, in beiden Editionen untersucht.

Dickens (1846)	Dickens (1867)
<p>‚Take him away to bed!‘ cried <i>the Jew</i>. [...]</p> <p>‚Fagin,‘ said the jailer.</p> <p>‚That’s me!‘ cried <i>the Jew</i>, falling, instantly, into the attitude of listening he had assumed upon his trial. [...].</p> <p>‚Here,‘ said the turnkey, laying his hand upon his breast to keep him down. ‚Here’s somebody wants to see you, to ask you some questions, I suppose. Fagin, Fagin! Are you a man?‘</p> <p>‚I shan’t be one long,‘ replied <i>the Jew</i>, looking up with a face retaining no human expression but rage and terror. [...]</p> <p>‚You have some papers,‘ said Mr. Brownlow advancing, ‚which were placed in your hands, for better security, by a man called Monks.‘</p> <p>‚It’s all a lie together,‘ replied <i>the Jew</i>. ‚I haven’t one—not one.‘</p> <p>‚For the love of God,‘ said Mr. Brownlow solemnly, ‚do not say that now, upon the very verge of death; but tell me where they are. [...] Where are those papers?‘</p> <p>‚Oliver,‘ cried <i>the Jew</i>, beckoning to him. [...].</p> <p>‚The papers,‘ said <i>the Jew</i>, drawing him towards him, ‚are in a canvas bag, in a hole a little way up the chimney in the top front-room [...].‘</p> <p>‚Outside, outside,‘ replied <i>the Jew</i>, pushing the boy before him towards the door, and looking vacantly over his head. [...]</p> <p>‚That’s right, that’s right,‘ said <i>the Jew</i>. [...]</p> <p>‚Press on, press on,‘ cried <i>the Jew</i>.⁴⁷⁹</p>	<p>‚Take him away to bed!‘ cried <i>Fagin</i>. [...]</p> <p>‚Fagin,‘ said the jailer.</p> <p>‚That’s me!‘ cried <i>the Jew</i>, falling, instantly, into the attitude of listening he had assumed upon his trial. [...].</p> <p>‚Here,‘ said the turnkey, laying his hand upon his breast to keep him down. ‚Here’s somebody wants to see you, to ask you some questions, I suppose. Fagin, Fagin! Are you a man?‘</p> <p>‚I shan’t be one long,‘ <i>he</i> replied, looking up with a face retaining no human expression but rage and terror. [...]</p> <p>‚You have some papers,‘ said Mr. Brownlow advancing, ‚which were placed in your hands, for better security, by a man called Monks.‘</p> <p>‚It’s all a lie together,‘ replied <i>Fagin</i>. ‚I haven’t one—not one.‘</p> <p>‚For the love of God,‘ said Mr. Brownlow solemnly, ‚do not say that now, upon the very verge of death; but tell me where they are. [...] Where are those papers?‘</p> <p>‚Oliver,‘ cried <i>Fagin</i>, beckoning to him. [...].</p> <p>‚The papers,‘ said <i>Fagin</i>, drawing him towards him, ‚are in a canvas bag, in a hole a little way up the chimney in the top front-room [...].‘</p> <p>‚Outside, outside,‘ replied <i>Fagin</i>, pushing the boy before him towards the door, and looking vacantly over his head. [...]</p> <p>‚That’s right, that’s right,‘ said <i>Fagin</i>. [...]</p> <p>‚Press on, press on,‘ cried <i>Fagin</i>.⁴⁸⁰</p>

In der Ausgabe von 1846 wird Fagin in dieser Textstelle insgesamt neunmal als ‚the Jew‘ bezeichnet. Wie die Gegenüberstellung zeigt, ersetzte Dickens in der 1867er Fassung von diesen neun Nennungen sieben mit ‚Fagin‘ und eine mit ‚he‘. Nur einmal lässt der Autor ‚the Jew‘ stehen. Die Konsequenz, mit der Dickens die

⁴⁷⁹ Dickens OT, S. 363 f.

⁴⁸⁰ Ebd.

Synekdoche ‚the Jew‘ ersetzt oder weglässt, ist frappant. Weshalb er gerade beim Aufschrei von Fagin („That’s me!“ cried the Jew“) auf die Ersetzung durch ‚Fagin‘ verzichtet, kann dadurch erklärt werden, dass der Wachmann Fagin bereits mit dessen Namen angesprochen hat und damit verdeutlicht wird, dass mit Fagin ‚der Jude‘ gemeint ist. Oder die Korrektur musste unter so großem Zeitdruck durchgeführt werden, dass Dickens diese Synekdoche schlicht übersah.

Wie bereits gesagt, über die Beweggründe, weshalb der Autor die Substitution der Bezeichnung ‚the Jew‘ vornahm und weshalb gerade nur im letzten Drittel des Romans, kann nur spekuliert werden. Ob es Dickens lediglich darum ging, das Wort ‚Jude‘ weniger oft zu verwenden, um Fagin weniger zu entindividualisieren, oder ob er, wie Grossman argumentiert, eine Distanz vom Erzähler zu den Figuren der Mittelklasse schaffen wollte, kann nicht nachgewiesen werden. Hinsichtlich der hier untersuchten Fragestellung nach der antisemitischen Wirkung des Romans, spielt der Grund für die Anpassung weniger eine Rolle, sondern vielmehr die Wirkung.

Wie die Gegenüberstellung der Fassungen aus dem Jahr 1846 und 1867 zeigt, unterstützt die Substitution von ‚the Jew‘ durch ‚Fagin‘ oder ‚he‘ die mehrdimensionale Figurenzeichnung von Fagin und wirkt, zumindest etwas der entindividualisierenden und stigmatisierenden Wirkung der Synekdoche ‚the Jew‘ entgegen. Dadurch, dass in den beiden ersten Dritteln des Romans Fagin konstant als Jude bezeichnet wird, hat die Tilgung im letzten Drittel allerdings kaum Einfluss auf die antisemitische Gesamtwirkung. Ob eine konsequente Tilgung der Bezeichnung ‚der Jude‘ im gesamten Roman ausreicht, um die antisemitische Wirkung von *Oliver Twist* zu neutralisieren, ist zweifelhaft und wird in der Analyse der Übersetzungen in Kapitel 6 der vorliegenden Studie untersucht.

3.4.5 Figurenrede

Wie bereits in Kapitel 2.4 ausgeführt wurde, ist die Markierung der jüdischen Figurenrede ein wichtiges Gestaltungsmerkmal für den literarischen Antisemitismus. Denn damit wird die vermeintliche Andersartigkeit der Juden

anhand von sprachlichen Unterschieden zu den anderen Figuren hervorgehoben. In Anbetracht der in Kapitel 3.4 herausgearbeiteten strukturellen wie auch sprachlichen Elemente, die die antisemitische Wirkung von *Oliver Twist* ausmachen, ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass Dickens gerade bei Fagin auf eine sprachliche Markierung in der Figurenrede verzichtet. Fagin spricht weder mit Sprachfehler wie sein jüdischer Kollege Barney noch verwendet er wie der Rest seiner Diebesbande Wörter aus dem Verbrecherjargon ‚Cant‘.⁴⁸¹ Fagin spricht, wie Johnson, Stone und Gelber beobachten, in demselben gehobenen Englisch wie die Figuren aus der Mittelklasse (Oliver, Mr. Brownlow, die Maylies und Monks). In der Forschung wurde Fagins akzentfreies Englisch oftmals als das ausschlaggebende Argument verwendet, um die antisemitische Wirkung des Romans zu relativieren.⁴⁸² Auch Mark H. Gelber, der Fagin als eine der widerwärtigsten Darstellungen in der westlichen Literatur beurteilt, hält fest: „Still, that Fagin’s English has no Jewish characteristics is an indication that the work is less ‚anti-Semitic‘ than it could be.“⁴⁸³ Diese Schlussfolgerung ist nicht falsch, denn hätte Dickens Fagins Figurenrede, so wie Barneys, mit einem Literaturjiddisch versehen, so hätte dies sicher die negative Figurenzeichnung von Fagin zusätzlich unterstützt.

Dennoch gibt es zwei Argumente, die dafürsprechen, dass es eben kein Versäumnis von Dickens war, Fagins Sprache zu markieren: Erstens kann eine unmarkierte Figurenrede die jüdische Figur ebenso als ‚fremd‘ und ‚anders‘ erscheinen lassen,

⁴⁸¹ Die in *Oliver Twist* verwendete Verbrechersprache setzt sich, wie Bärbel Czennia in ihrer Studie darlegt, aus dem Cockney-Dialekt und dem als ‚Thieves’ Latin‘ bekannten ‚Cant‘ zusammen. Wie Czennia ausführt, ist eine eindeutige Definition des ‚Cant‘ schwierig. Die Bezeichnung ‚Cant‘ kommt ursprünglich aus dem lateinischen ‚cantus‘ = singen, was wahrscheinlich auf die Sprachmelodie des ‚Cant‘ zurückzuführen ist. So bezeichnet das Wörterbuch *Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* das ‚Cant‘ als „the whining of beggars“. (zitiert nach Czennia). Im *OED* wird ‚Cant‘ unter anderem als „The speech or phraseology of beggars“, „The secret language or jargon used by gipsies, thieves, professional beggars“ oder allgemein als „any jargon used for the purpose of secrecy“ aufgeführt. O. V.: Cant. In: *OED Online*. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/27198> (abgerufen 25.05.2019). Vgl. Czennia 1992, S. 96-98, insbesondere Anmerkung 1, S. 96.

⁴⁸² Vgl. Johnson 1950, S. 49; Stone 1959, S. 48 und Marcus 1962, S. 233.

⁴⁸³ Gelber 1979, S. 2.

insofern die anderen Figuren im Dialekt sprechen.⁴⁸⁴ Und zweitens zeichnen sich Fagins Gerissenheit und sein gefährliches Naturell gerade durch seine Sprachgewandtheit aus.

Die Figurenreden von Fagin und Barney werden nun im Folgenden anhand von exemplarischen Textstellen auf sprachliche Besonderheiten untersucht. Obschon Fagins Sprache weder auf der grammatikalischen noch auf der Wortebene als jüdisch markiert ist, zeichnet sie sich im Stil durch Wiederholungen einzelner Wörter oder Phrasen sowie durch Interjektionen und Ellipsen aus. In der folgenden Textstelle beobachtet Oliver am Morgen nach seiner ersten Nacht bei Fagin, wie dieser seine Kostbarkeiten hervorholt und dabei zu sich selbst spricht:

„Aha!“ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin. „Clever dogs! clever dogs! Staunch to the last! Never told the old parson where they were. Never peached upon old Fagin! And why should they? It wouldn't have loosened the knot: or kept the drop up, a minute longer. No, no, no! Fine fellows! Fine fellows!“⁴⁸⁵

Diese Textstelle zeigt Fagin in einem privaten Moment. Er ist, bis auf den vermeintlich schlafenden Oliver, allein. Dabei ist zu beobachten, dass er sogar im Selbstgespräch Wörter und Phrasen wiederholt („Clever dogs! clever dogs!“, „No, no, no! Fine fellows! Fine fellows!“) und elliptische Sätze formuliert („Staunch to the last!“, „Never peached upon old Fagin!“).⁴⁸⁶ Diese sprachlichen Eigenarten von Fagin werden gegen Ende des Romans noch ausgeprägter. Dies zeigt sich beispielsweise erneut in Kapitel 52, als Fagin in der Todeszelle sitzt. Als Oliver, in Begleitung von Mr. Brownlow, zu Fagin in die Gefängniszelle kommt, führt Fagin wieder Selbstgespräche:

„Good boy, Charley – well done –“ he mumbled. „Oliver too, ha! ha! ha! Oliver too – quite the gentleman now – quite the – take that boy away to bed!“
[...].
„Take him away to bed!“ cried the Jew.⁴⁸⁷ „Do you hear me, some of you? He has been the – the – somehow the cause of all this. It's worth the money to bring him up to

⁴⁸⁴ Fagin spricht nicht wie die anderen Diebe im Verbrecherjargon des ‚Cant‘. Das Fehlen eines Dialekts kann, wie bereits erwähnt, ebenfalls zur Stigmatisierung der jüdischen Figur beitragen. Vgl. Gubser 1998, S. 142 f. und Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

⁴⁸⁵ Dickens OT, S. 52.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Fagin 1867.

it – Bolter’s throat, Bill; never mind the girl – Bolter’s throat as deep as you can cut. Saw his head off!⁴⁸⁸

Die Textstelle zeigt, dass Fagin neben den Wiederholungen, Ellipsen und Interjektionen auch noch in Todesangst ein dialektfreies Englisch spricht.

In Anbetracht der Tatsache, dass Dickens bei Fagin auf eine Markierung in der Figurenrede verzichtet, ist es umso erstaunlicher, dass der andere Jude Barney, der im Roman nur eine marginale Rolle spielt, einen Sprachfehler hat. Barney ist der Betreiber der Gaststätte ‚The Three Cripples‘ und wird, nachdem Sikes nach der Bedienung geklingelt hat, vom Erzähler wie folgt vorgestellt: „It was answered by another Jew: younger than Fagin, but nearly as vile and repulsive in appearance“.⁴⁸⁹ Im darauffolgenden Austausch zwischen Barney, Fagin und Sikes ist festzustellen, dass Fagins jüdischer Komplize ‚d‘ statt ‚n‘, ‚sh‘ statt ‚s‘ und ‚b‘ statt ‚m‘ ausspricht:⁴⁹⁰

‚Is anybody here, Barney?‘ inquired Fagin; speaking: now that Sikes was looking on: without raising his eyes from the ground.

‚Dot a shoul,‘ replied Barney; whose words: whether they came from the heart or not: made their way through the nose.

‚Nobody?‘ inquired Fagin, in a tone of surprise: which perhaps might mean that Barney was at liberty to tell the truth.

‚Dobody but Biss Dadsy,‘ replied Barney.

‚Nancy!‘ exclaimed Sikes. ‚Where? Strike me blind, if I don’t honour that ’ere girl, for her talents.‘

‚She’s bid havid a plate of boiled beef id the bar,‘ replied Barney.

‚Send her here,‘ said Sikes, pouring out a glass of liquor. ‚Send her here.‘⁴⁹¹

Neben der phonetischen Schreibweise wie „Dot a shoul“ oder „Dobody but Biss Dadsy“ gibt der Erzählkommentar zusätzlich darüber Auskunft, wie Barney spricht: „[W]hose words [...] made their way through the nose.“⁴⁹² Diese für ‚Bühnen-Juden‘ typische Charakterisierung der nasalen Aussprache wird hier verwendet.⁴⁹³

⁴⁸⁸ Dickens OT, S. 363.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 94.

⁴⁹⁰ Zusätzlich wird auch das ‚c‘ zu einem ‚s‘ in ‚Nancy‘, was allerdings die Aussprache kaum beeinflusst, aber als Markierung in der Orthografie gewertet werden kann.

⁴⁹¹ Dickens OT, S. 94.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Vgl. Höfele, Andreas: Judengestalten im englischen Theater (1700–1900). In: Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele (Hg.): *Theatralia Judaica: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte von der Lessing-Zeit bis zur Shoa*. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 115-128, hier, S. 119.

Barneys Sprache hat allerdings keine Ähnlichkeiten mit dem echten Jiddisch und gleicht, wie Gelber darlegt, auch nicht dem damals verbreiteten Literaturjiddisch des englischen ‚Bühnen-Juden‘.⁴⁹⁴

Wie Matthias Richter zum Literaturjiddisch ausführt, spielt die Authentizität der Figurenrede jedoch keine Rolle. Solche Markierungen haben zum Ziel, die Figur durch ihre Spracheigentümlichkeit herabzusetzen⁴⁹⁵, was in dieser Textstelle auf eine groteske Weise der Fall ist. Barney ist im Roman die einzige Figur, deren Rede mit einem solchen Sprachfehler wiedergegeben wird. Seine Figurenrede erfüllt den von Richter identifizierten Zweck: Die Figur wird anhand ihrer Sprache – insbesondere ihrer Aussprache – zum Juden stigmatisiert, der durch die fehlende Sprachkompetenz als ungebildet und lächerlich erscheint.

Weshalb Dickens auf eine sprachliche Markierung in Fagins Figurenrede verzichtete – zumal er den anderen Juden Barney mit Sprachfehler sprechen lässt – kann nur spekuliert werden: Möglicherweise wählte Dickens ganz bewusst ein akzentfreies Englisch, um Fagin als intellektuell ebenbürtige Gegenfigur zu Mr. Brownlow und den anderen christlichen Figuren erscheinen zu lassen.

Ähnlich wie bei Shakespeares Shylock ist es die Sprachgewandtheit, die Fagin als schlauen und geschickten Geschäftsmann auszeichnet.⁴⁹⁶ Fagin könnte sich körperlich gegenüber Sikes oder Noah nicht behaupten. Seine Position als Kopf der Verbrecherbande steht ihm primär wegen seiner Intelligenz zu, die sich nicht zuletzt in seiner Eloquenz manifestiert. Exemplarisch für Fagins Sprachfertigkeit steht seine Begegnung mit Noah Claypole (alias Morris Bolter). Als Fagin hört, dass Noah 20 Pfund vom Bestatter Sowerberry gestohlen hat und mit Charlotte untertauchen will, ist sein Interesse geweckt. Mit schlagfertiger Argumentation und

⁴⁹⁴ Vgl. Gelber 1979, S. 3.

⁴⁹⁵ Vgl. Richter 1995, S. 11 f.

⁴⁹⁶ Shakespeares Shylock weist ebenso wie Fagin keinen fremdartigen Akzent auf. Siehe beispielsweise Shylocks berühmter Monolog in der ersten Szene des dritten Akts. Zu Shylocks Sprache siehe auch Gross, John: Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend. London: Chatto and Windus 1992.

einlullenden Komplimenten („You’re a genius, my dear.“⁴⁹⁷) kann Fagin Noah für sich gewinnen:

„Only to shew you my meaning clearly,“ said the Jew, raising his eyebrows. „To be able to do that, you depend upon me. To keep my little business all snug, I depend upon you. The first is your number one, the second my number one. The more you value your number one, the more careful you must be of mine; so we come at last to what I told you at first – that a regard for number one holds up all together, and must do so, unless we would all go to pieces in company.“⁴⁹⁸

Fagin gelingt es, wie der Erzähler ausführt, Noah mit einer Vermischung von Wahrheit und Fiktion zu manipulieren. In einem geschickt geführten Verhandlungsgespräch schafft Fagin es, die Zusammenarbeit so auszulegen, dass sie Noah lukrativ erscheint. Dabei führt Fagin die Konsequenzen von illoyalem Verhalten so aus, dass sich die Angst im Gesicht seines Gesprächspartners abzeichnet:

To strengthen an impression so desirable and useful, he followed up the blow by acquainting him, in some detail, with the magnitude and extent of his operations; blending truth and fiction together, as best served his purpose; and bringing both to bear, with so much art, that Mr. Bolter’s respect visibly increased, and became tempered, at the same time, with a degree of wholesome fear, which it was highly desirable to awaken.⁴⁹⁹

Während Barneys Sprachfehler eher dazu dient, die Figur lächerlich und abstoßend wirken zu lassen, wird Fagins Sprachkompetenz zu einer entscheidenden Eigenschaft, der er seine Machtposition verdankt. In diesem Kontext ist es gerade Fagins Figurenrede, die ihn zum ‚gefährlichen Juden‘ macht.

3.4.6 Narrative Gegenstrategien

Wie Mona Körte in ihrem Beitrag *Judaeus ex machina und ‚jüdisches perpetuum mobile‘ Technik und Demontage eines Literarischen Antisemitismus?* feststellt, hat die stereotype Darstellung einer jüdischen Figur primär zwei Funktionen: Einerseits wird die Figur durch die klischeehafte Charakterisierung als Jude *identifizierbar*

⁴⁹⁷ Dickens OT, S. 290.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 294

⁴⁹⁹ Ebd.

und andererseits *identitätslos* gemacht.⁵⁰⁰ Im Vorwort zum Sammelband *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz* schreiben die Herausgeber, dass die stereotype Figurenzeichnung die jüdische Figur als eindimensional erscheinen lässt und dies mitunter ein Grund dafür ist, weshalb es diesen „literarischen Texten, die sich dieses Verfahrens bedienen, oft an Literarizität im Sinne mehrfacher Codierungen und Lesarten mangelt.“⁵⁰¹ Dies mag in den meisten Fällen des literarischen Antisemitismus zutreffen, doch es gibt auch Ausnahmen.⁵⁰²

Dickens' *Oliver Twist* ist eine dieser Ausnahmen, denn wie die kontroverse Auseinandersetzung mit dem Roman zeigt, ist der Roman vielschichtig und bietet unterschiedliche Lesarten an. Die Mehrfachcodierung, die Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz als Literarizität beschreiben, kann die antisemitische Wirkung eines Textes unter Umständen abschwächen. Dieses Phänomen führt Mark H. Gelber in seinem Beitrag zum literarischen Antisemitismus wie folgt aus:

Bekannte Werke etwa von Gustav Freytag, Wilhelm Raabe oder Charles Dickens, die umfangreiche Diskussionen ausgelöst haben, enthalten neben negativ stilisierten jüdischen Figuren oder sonstigen antisemitischen Aspekten auch entgegengesetzte Bilder oder Elemente, die gegen einen möglichen literarischen Antisemitismus wirken.⁵⁰³

Solche „entgegengesetzte Bilder oder Elemente“ werden im Folgenden unter der Bezeichnung ‚narrative Gegenstrategien‘ in *Oliver Twist* untersucht. Während ‚die Guten‘ im Roman, allen voran Oliver, aber auch Rose und Mr. Brownlow, eher einfältig erscheinen, sind es gerade die Bösewichte und Gaunerinnen, wie Fagin, Sikes und Nancy, die durch entgegengesetzte Bilder oder Elemente komplexer ausgestaltet werden. Gerade diese Mehrdimensionalität der Figuren macht unter anderem die literarische Qualität des Romans aus.

⁵⁰⁰ Körte, Mona: *Judaeus ex machina und ‚jüdisches perpetuum mobile‘ Technik und Demontage eines Literarischen Antisemitismus?* In: Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. 59-73, hier S. 61.

⁵⁰¹ Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz: Vorwort. In: dies. (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. VII-III, hier S. VII.

⁵⁰² Siehe zum Beispiel Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* und Wilhelm Raabes Roman *Der Hungerpastor*, vgl. hierzu Gelber 2016, S. 37.

⁵⁰³ Ebd.

Um ein vollständiges Bild von Fagin aufzeigen zu können, werden im Folgenden die narrativen Gegenstrategien untersucht, mit denen Dickens die klischeehafte Darstellung von Fagin durchbricht. Danach werden die Ergebnisse in Relation zur antisemitischen Gesamtwirkung des Romans gesetzt. In Bezug auf Fagins Figurenzeichnung konnten vier narrative Gegenstrategien identifiziert werden, die die stereotype Darstellung der Figur durchbrechen und Fagin eine psychologische Tiefe geben:

Erstens: Im Roman gibt es auch zahlreiche nicht-jüdische Figuren, die dieselben negativen Eigenschaften aufweisen wie Fagin. Dickens wehrte sich bereits 1863 im Antwortbrief an Eliza Davis gegen den Antisemitismusvorwurf, indem er hervorhob, dass die anderen negativen Figuren in *Oliver Twist* keine Juden seien, sondern Christen.⁵⁰⁴ Fagins größtes Verbrechen ist, wie Harry Stone 1959 bemerkte, dass er Kinder zu Dieben ausbildet und sich auf deren Kosten bereichert.⁵⁰⁵ Doch bei genauerer Betrachtung ist Fagin nicht der Einzige im Roman, der sich einen persönlichen Vorteil aus ‚der Betreuung‘ von Kindern erwirtschaftet. Die Ausbeutung von Kindern sowie der Kinderhandel sind im Roman wiederkehrende Motive.

Bereits kurz nach seiner Geburt wird Oliver das erste Mal zum Opfer von habgierigen Personen. Die alte Krankenschwester, die beim Entbinden half, stahl den Anhänger von Olivers toten Mutter. Das Schmuckstück mit dem goldenen Verlobungsring hätte nicht nur über Olivers Herkunft etwas preisgegeben, sondern hätte ihn auch nicht als mittellose Waise zurückgelassen. Oliver wird also aufgrund des habgierigen Verhaltens der Pflegerin kurz nach seiner Geburt um sein Erbe und seine Identität betrogen. Auch Mrs. Mann, die eine sogenannte ‚Babyfarm‘ betreibt und Oliver sowie andere Waisenkinder bei sich aufzieht, bereichert sich an den schutzlosen Kindern, indem sie die staatlichen Hilfgelder für sich selbst in

⁵⁰⁴ Dickens schreibt: „But surely no sensible man or woman of your persuasion can fail to observe [...] that all the rest of the wicked dramatis personae are Christians [...]. Dickens, Charles: Brief an Eliza Davis vom 10.07.1863, S. 270. Siehe auch Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

⁵⁰⁵ Vgl. Stone 1959, S. 227.

Anspruch nimmt.⁵⁰⁶ Ähnlich korrupt erscheinen die Leiter des Armenhauses sowie Mr. Bumble und Mrs. Corney (später Mrs. Bumble), die gut genährt und in beträchtlichem Wohlstand die Kinder im ‚Workhouse‘ unentgeltlich arbeiten lassen.⁵⁰⁷ Und nicht zuletzt ist es der Staat, der von den billigen Arbeitskräften profitiert. Nachdem Oliver nach einer kärglichen Portion Grütze nach mehr gefragt hat, will das Armenhaus ihn sofort loswerden. Hierfür wird der Junge mit einer Belohnung von fünf Pfund an den nächstbesten Interessenten verschachert. Als der Bestatter Sowerberry Oliver in seinen Dienst stellt, kassiert er nicht nur die fünf Pfund Belohnung, sondern profitiert auch noch von einer billigen Arbeitskraft.⁵⁰⁸ Zudem erwirtschaftet er sich mithilfe von Olivers melancholischem Aussehen einen guten Ruf für sein Bestattungsunternehmen.⁵⁰⁹

Als die Situation bei Sowerberry eskaliert und Oliver nach London flieht, geht der Kinderhandel weiter. Oliver wird von Fagin aufgenommen und dieser will ihn ebenfalls für seine Zwecke missbrauchen. Als Sikes einen kleinen Jungen benötigt, um bei den Maylies durchs Fenster einzusteigen, ‚verleiht‘ Fagin ihm Oliver für den Job. Dabei macht Sikes unmissverständlich klar, dass er Oliver nur fürs Einsteigen ins Haus brauche und ihn zurücklassen werde, falls es zu Komplikationen kommen sollte, was dann auch der Fall ist.⁵¹⁰

⁵⁰⁶ Der Erzähler führt die Absichten von Mrs. Mann ironisch aus: „The elderly female was a woman of wisdom and experience; she knew what was good for children; and she had a very accurate perception of what was good for herself. So, she appropriated the greater part of the weekly stipend to her own use, and consigned the rising parochial generation to even a shorter allowance than was originally provided for them.“ Dickens OT, S. 11.

⁵⁰⁷ Auch hier zeigen die Ausführungen des Erzählers, dass die Leiter des Armenhauses gut genährt sind und sich am Elend der Armen bereichern: „Mr. Bumble [...] conducted him into a large whitewashed room, where eight or ten fat gentlemen were sitting round a table. At the top of the table, seated in an arm-chair rather higher than the rest, was a particularly fat gentleman with a very round, red face.“ Ebd., S. 8.

⁵⁰⁸ Das Einzige, was Sowerberry Oliver zur Verfügung stellen muss, sind Essen und ein Schlafplatz: Olivers Mahlzeiten bestehen aus den Essensresten der Sowerberrys, die nicht einmal mehr der Hund gefressen hat, und Olivers Nachtlager befindet sich unter der Theke des Geschäfts. Vgl. ebd., S. 24-26.

⁵⁰⁹ Sowerberry sagt zu seiner Frau: „There’s an expression of melancholy in his face, my dear, [...] which is very interesting. He would make a delightful mute, my love.“ Und weiter führt er aus, wie man Oliver einsetzen könne, um einen positiven Effekt fürs Geschäft zu erzielen: „It would be very new to have a mute in proportion, my dear. You may depend upon it, it would have a superb effect.“ Ebd., S. 29.

⁵¹⁰ Siehe ebd., S. 124-126.

Doch die habgierigen Figuren sind nicht nur bei den ärmsten in der Gesellschaft zu finden, sondern auch in der bürgerlichen Mittelschicht. Oliver's Halbbruder Monks versucht aus Neid, Oliver vom rechten Pfad zu bringen, um das Erbe für sich allein zu beanspruchen. Auch die tugendhaften Figuren im Roman, wie Mr. Brownlow und die Maylies, bereichern sich auf ihre Weise an Oliver. Durch die Adoption von Oliver erhält Mr. Brownlow die Vollmacht für Oliver's Erbe. Zudem kann mit der Aufnahme eines schutzbedürftigen Waisenkindes Nächstenliebe und Tugendhaftigkeit demonstriert werden, was ihnen wiederum die Gnade Gottes und ihr Seelenheil einbringen soll. Wirklich selbstlos handelt im Roman niemand. Fagin ist also bei Weitem nicht der Einzige, der sich an Oliver bereichert und als geldfixiert dargestellt wird.

Zweitens: Fagin erscheint als Retter in der Not und nimmt die obdachlosen Kinder bei sich auf. Eine der wenigen positiven Eigenschaften, die Fagin ausweist, ist seine Hilfe für die Straßenkinder. Oliver kommt ebenfalls in den Genuss von Fagin's Fürsorge, als er in London eintrifft:

Oliver ate his share, and the Jew then mixed him a glass of hot gin-and-water: telling him he must drink it off directly, because another gentleman wanted the tumbler. Oliver did as he was desired. Immediately afterwards, he felt himself gently lifted on to one of the sacks; and then he sunk into a deep sleep.⁵¹¹

Oliver bekommt bei Fagin nicht nur ein Dach über dem Kopf, genug zu Essen und Gesellschaft, sondern wird auch – zumindest am Anfang – fürsorglich betreut. Der Titelheld, der zuvor stets hungrig, schmutzig, vernachlässigt und in Einsamkeit gelebt hatte⁵¹², bekommt bei Fagin das erste Mal genug zu essen, ein Bett, in dem er sich nicht fürchten muss, und Gesellschaft.⁵¹³ Fagin kümmert sich – natürlich nicht ohne Hintergedanken – besser um Oliver, als die bisherigen Personen, bei

⁵¹¹ Ebd., S. 50.

⁵¹² Oliver wurde, wie zuvor ausgeführt, zuerst in der ‚Babyfarm‘ bei Mrs. Mann, dann im ‚Workhouse‘ unter der Aufsicht von Mr. Bumble und schließlich beim Bestatter Sowerberry stets vernachlässigt.

⁵¹³ Im Armenhaus konnte Oliver kaum beruhigt zu Bett gehen. Dies nicht nur, weil er hungerte, sondern auch weil er befürchten musste, dass ihn einer der größeren Jungen auffressen würde: „Oliver Twist and his companions suffered the tortures of slow starvation for three months; at last they got so voracious and wild with hunger, that one boy: who was tall for his age [...] hinted darkly to his companions, that unless he had another basin of gruel per diem he was afraid he might some night happen to eat the boy who slept next to him [...]. He had a wild, hungry, eye; and they implicitly believed him.“ Dickens OT, S. 11.

denen dieser gelebt hat. Beinahe zärtlich geht Fagin mit seinem neuen Schützling um, als er ihn behutsam ins Bett trägt („he felt himself gently lifted on to one of the sacks“).⁵¹⁴ Zudem sorgt Fagin dafür, dass der Junge seine Körperhygiene nicht vernachlässigt. Während Oliver bei Mrs. Mann oder im ‚Workhouse‘ nur an Tagen der Inspektion gewaschen wurde, kümmert sich Fagin schon am nächsten Morgen darum, dass er sauber und gepflegt aussieht: „There’s a pitcher of water in the corner by the door. Bring it here; and I’ll give you a basin to wash in, my dear.“⁵¹⁵ Unter diesen Aspekten – abgesehen von Fagins Hang zur Päderastie – erscheint der Jude Fagin beinahe positiver als die meisten Christen im Roman.⁵¹⁶

Drittens: Die interne Fokalisierung des Erzählers gibt Einblick in Fagins Gefühlswelt, was ihn menschlicher erscheinen lässt. Der Roman ist mehrheitlich aus Sicht eines auktorialen Erzählers erzählt. Dies ändert sich, als Fagin in Kapitel 52 angeklagt wird und im Gefängnis auf seine Hinrichtung warten muss. Bereits die Gerichtsverhandlung wird aus der personalen Sicht von Fagin erzählt und fokussiert dabei weniger auf das Urteil selbst, als vielmehr darauf, wie Fagin den Prozess wahrnimmt:

Not that, all this time, his mind was, for an instant, free from one oppressive overwhelming sense of the grave that opened at his feet; it was ever present to him, but in a vague and general way, and he could not fix his thoughts upon it. Thus, even while he trembled, and turned burning hot at the idea of speedy death, he fell to counting the iron spikes before him, and wondering how the head of one had been broken off, and whether they would mend it, or leave it as it was. Then, he thought of all the horrors of the gallows and the scaffold – and stopped to watch a man sprinkling the floor to cool it – and then went on to think again.⁵¹⁷

Das Urteil wird erst später, als Fagin bereits in der Todeszelle sitzt, in seinen Gedanken rekonstruiert:

He sat down [...] and casting his blood-shot eyes upon the ground, tried to collect his thoughts. After a while, he began to remember a few disjointed fragments of what

⁵¹⁴ Ebd., S. 50.

⁵¹⁵ Ebd., S. 53.

⁵¹⁶ Diesem Ansatz folgend argumentiert Susan Meyer in ihrem Beitrag *Antisemitism and Social Critique in Dickens’s ,Oliver Twist‘*, Dickens habe mit dem Juden Fagin, indem dieser Oliver Schutz und etwas zu Essen bietet, ein ‚positives‘ Gegenbild zu den unmoralischen Christen kreiert. Durch diese Gegenüberstellung, so Meyer, verdeutliche Dickens, dass die wahren Verbrecher im Roman die Christen seien, die sich unchristlich verhalten würden: „Christians though they are, *Oliver Twist* implies, they have become worse than the Jew.“ Meyer 2005, S. 244.

⁵¹⁷ Dickens OT, S. 359.

the judge had said: though it had seemed to him, at the time, that he could not hear a word. These gradually fell into their proper places, and by degrees suggested more: so that in a little time he had the whole, almost as it was delivered. To be hanged by the neck, till he was dead – that was the end. To be hanged by the neck till he was dead.⁵¹⁸

Das Todesurteil wird nicht in den Worten des Richters wiedergegeben, sondern so, wie Fagin es wahrgenommen hat. Die Wiederholung der letzten Phrase verdeutlicht, wie Fagin langsam zu begreifen beginnt, dass er nur noch wenige Tage zu leben hat. Die etwas ungeordnete Wiedergabe von Fagins Gedanken zeigt, wie traumatisierend seine Verhaftung und die Gerichtsverhandlung für ihn gewesen sein mussten.⁵¹⁹ Er kann sich erst Stunden später an das Urteil erinnern. Die Gedanken an den Tod lähmen Fagins geistige Fähigkeiten. Und die Einsamkeit sowie die Dunkelheit in der Zelle rauben ihm zunehmend den Verstand:

It was very dark; why didn't they bring a light? The cell had been built for many years. Scores of men must have passed their last hours there. It was like sitting in a vault strewn with dead bodies – the cap, the noose, the pinioned arms, the faces that he knew, even beneath that hideous veil – Light, light!⁵²⁰

Auch in dieser Textstelle wird Fagins Gedankenfluss nachempfunden. Der wiederholte Wunsch nach Licht zeigt, wie sehr er sich im Dunkeln respektive vor dem Tod fürchtet. Die interne Fokalisierung ermöglicht es, nachzuvollziehen, wie sich dieser skrupellose Verbrecher kurz vor seiner Hinrichtung fühlt. Dies gibt der Figur eine psychologische Tiefe, die zuvor durch die externe Fokalisierung des auktorialen Erzählers nicht vermittelt werden konnte. Durch die Vermittlung von Fagins Gedanken, Wünsche und Ängste erhält der Jude, der vorher stets als Teufel, Dämon und Verbrecher dehumanisiert wurde, menschliche Züge.

Viertens: Fagin wird als Sündenbock zum Justizopfer stigmatisiert. Fagin ist zweifelsfrei ein Verbrecher, doch seine Hinrichtung entspricht nicht der Rechtsprechung der damaligen Zeit.⁵²¹ Vergleicht man Fagins Fall mit dem von Isaac (Ikey) Solomon (1785–1850), der 1830 wegen Hehlerei zu sieben Jahren Exil

⁵¹⁸ Ebd., S. 360.

⁵¹⁹ Neben der psychischen Belastung wurde Fagin bei der Verhaftung auch physisch verletzt: „He had been wounded with some missiles from the crowd on the day of his capture, and his head was bandaged with a linen cloth.“ Ebd., S. 361.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. Maack 1991, S. 76.

verurteilt wurde⁵²², fällt Fagins Urteil vergleichsweise zu streng aus.⁵²³ Fagins Hinrichtung folgt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ des Romans: Ein Jude, der kleine Kinder bei sich aufnimmt, sie zu Taschendieben ausbildet und für kriminelle Machenschaften missbraucht, muss nach Dickens’ Moralvorstellung am Galgen enden. Neben Sikes, der sich nach dem Mord an Nancy gewissermaßen selbst erhängt – er verheddert sich im Seil und rutscht vom Dach –, ist Fagin der Einzige, der mit dem Tod bestraft wird. Noah Claypole wird begnadigt, Mr. und Mrs. Bumble müssen zwar ihren Posten als Kirchdiener aufgeben, bleiben aber dennoch auf freiem Fuß und Monks, der Fagins schmutziges Spiel mit Oliver initiiert hat, erhält am Ende des Romans eine zweite Chance.

Wie Murray Baumgarten ausführt, wird Fagin zum Sündenbock stigmatisiert, weil er unter anderem für die Verbrechen von Monks verantwortlich gemacht werde.⁵²⁴ Fagin wird vor Gericht gebracht, doch die Anklagepunkte bleiben vage. Er wird schließlich wegen Beihilfe an Nancys Ermordung verurteilt. Wie der Leser weiß, war Fagin jedoch am Mord von Nancy nicht beteiligt, vielmehr forderte er Sikes sogar dazu auf, ihr nichts anzutun.⁵²⁵ Dennoch scheint das Urteil noch vor der Gerichtsverhandlung festzustehen. Es zweifelt niemand mehr an Fagins ‚Unschuld‘, weder die Zuschauer im Gerichtssaal noch das zeitgenössische Lesepublikum. Die Gerichtsverhandlung gleicht daher eher einem Schauprozess.

Die narrativen Gegenstrategien geben Fagin nicht nur mehr Tiefe und mehr Menschlichkeit, sondern können bei den Rezipientinnen und Rezipienten auch

⁵²² Zum Fall Ikey Solomon siehe auch Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

⁵²³ Fagins Anklagepunkte beruhen lediglich auf Beihilfe am Mord an Nancy. Dies geht aus dem Gespräch zwischen Mr. Kags, Mr. Chiting und Toby Crackit hervor: „The sessions are on,“ said Kags: „if they get the inquest over, and Bolter turns King’s evidence: as of course he will, from what he’s said already: they can prove Fagin an accessory before the fact, and get the trial on on Friday, and he’ll swing in six days from this, by G—!““ Dickens OT, S. 340. Das ebook der historisch-kritischen Ausgabe erläutert „accessory before the fact“ wie folgt: „someone who though not actually involved in the act of the crime was instrumental in some way in bringing it about.“ Explanatory Notes. In: Oxford World’s Classics ebook, S. 480.

⁵²⁴ Baumgarten schreibt: „In terms of the novel’s plot, Fagin now bears the burden of not only his own criminal behavior but the villainy of Monks, Oliver’s half-brother. He has become the Jew as scapegoat.“ Baumgarten 1996, S. 46.

⁵²⁵ Nachdem Sikes von Nancys Verrat erfahren hat, hält Fagin ihn zurück: „Hear me speak a word,“ rejoined the Jew, laying his hand upon the lock. „You won’t be –“ „Well,“ replied the other. „You won’t be – too – violent, Bill?“ whined the Jew.“ Dickens OT, S. 321.

Affekte, wie Mitleid hervorrufen. Für die antisemitische Wirkung spielen Affekte eine wichtige Rolle. Durch den Erzähler, der Fagins Perspektive einnimmt, wird die Sympathie lenkung der Rezipienten beeinflusst. Anders als die Affekte Abscheu, Misstrauen, Wut und Hass kann Mitleid, wie Harro Segeberg zum Propagandafilm *Jud Süß* schreibt, eine „ideologisch zwiespältige Wirkung“ haben.⁵²⁶ Für Segeberg ist das im Melodram *Jud Süß* erzeugte Mitleid mit der Figur des Joseph Süßkind Oppenheimer, der ebenso wie Fagin als Sündenbock und Justizopfer gehängt wird, ein Risiko für die gewünschte antisemitische Propagandawirkung des Films.⁵²⁷

Segeberg zufolge dementiere das im Melodram hervorgerufene Mitleid die antisemitische Propaganda des Films. Ähnlich könnte man im Fall von Fagin argumentieren: Der Jude Fagin ist nicht der Einzige, der sich auf Kosten von Oliver bereichert und zeigt ihm gegenüber im Gegensatz zu den Personen, die vorher Oliver ‚betreuten‘, auch eine gewisse Fürsorglichkeit. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte wird Fagins Bösartigkeit etwas relativiert, wodurch sein Todesurteil tendenziell unfair wirkt. Die vergleichsweise harte Bestrafung sowie die interne Fokalisierung, die Fagins Gefühlswelt preisgibt, können bei den Rezipienten Mitleid erzeugen, was also wiederum die antisemitische Wirkung des Romans abschwächen kann.

Mit den vier identifizierten narrativen Gegenstrategien gelingt es Dickens, die holzschnittartige Figurenzeichnung von Fagin zumindest teilweise zu durchbrechen. Fagin ist nicht nur ‚der böse Jude‘, sondern auch eine Vaterfigur für Oliver, ein Mensch, der sich ungeheuer vor dem Tod fürchtet, sowie ein Justizopfer, das zu Unrecht gehängt wird. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern diese narrativen Gegenstrategien die antisemitische Gesamtwirkung des Romans beeinflussen.

Wie Mark H. Gelber 2016 in seinem Beitrag zum literarischen Antisemitismus ausführt, sind positive Eigenschaften in der Figurenzeichnung von Juden nicht

⁵²⁶ Segeberg, Harro. Intermedialität im Antisemitismus. Zur Mediengeschichte des Jud Süß-Komplexes. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008. Heidelberg 2011, S. 93-124, hier S. 122.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 124.

selten. Allerdings gelänge es den positiven Elementen kaum, die starke Wirkung einer negativen Judendarstellung zu übertrumpfen, um den literarischen Antisemitismus abzumildern oder zu neutralisieren.⁵²⁸ Dies trifft ebenfalls auf *Oliver Twist* zu. Wie die Analyse in Kapitel 3.4 darlegt, gibt es zahlreiche Elemente im Roman, wie das manichäische Grundmuster, die Physiognomie und Verhaltensmuster sowie die Verwendung von diversen sprachlichen Stilmitteln, wie die Metapher, Synekdoche und Ironie, die Fagin nicht nur als Juden identifizieren, sondern ihn ebenso auf das Stereotyp des ‚gefährlichen Juden‘ reduzieren. Auch wenn Dickens die stereotype Darstellung von Fagin an einigen Stellen durchbricht, gibt es insgesamt überzeugende Argumente, die es plausibel machen, *Oliver Twist* eine antisemitische Wirkung zu attestieren.

3.5 Zwischenfazit

Die Analyse zeigt, dass Dickens' *Oliver Twist* sowohl in der Textstruktur als auch in der Textsemantik Gestaltungselemente aufweist, die die antisemitische Wirkung des Romans begünstigen. Die Textstruktur wird durch ein manichäisches Grundmuster bestimmt, das sich anhand komplementärer Handlungsschauplätze und Gegensatzpaare manifestiert. Während die Orte, an denen sich der Jude Fagin mit seiner Gefolgschaft aufhält, von Schmutz, Chaos und Gewalt geprägt sind, wird die Welt der bürgerlichen Nicht-Juden, wie diejenige von Mr. Brownlow und den Maylies, als himmlisch, sauber und ordentlich beschrieben. Neben dem Dualismus zwischen Stadt und Land, Unter- und Mittelschicht sowie zwischen ‚bösen‘ Juden und ‚guten‘ Nicht-Juden, der die Textstruktur des Romans bestimmt, sind auch zahlreiche Gestaltungselemente auf der Ebene der Textsemantik festzustellen, die eine antisemitische Wirkung hervorrufen.

Die Stigmatisierung des Juden Fagin erfolgt über seine Physiognomie, sein Verhalten und die ständige Dehumanisierung sowie über die Synekdoche ‚der Jude‘, mit der Fagin mehrere hundertmal bezeichnet wird. Die Problematik der

⁵²⁸ Vgl. Gelber 2016, S. 69.

Figur Fagin zeigt sich insbesondere in der Vermischung der Figurenzeichnung eines durchtriebenen Verbrechers und dem Gebrauch von Klischees, die aus der Tradition der Judenfeindschaft stammen. Das von Dickens antizipierte Judenbild wird den Rezipierenden durch die Illustrationen von Cruikshank auch visuell vermittelt, was die Problematik der jüdischen Figur zusätzlich auflädt. Denn Cruikshanks Bilder visualisieren nicht nur die stereotypen Eigenschaften des Juden, sondern beeinflussen zusätzlich die negative Sympathie lenkung der Leserinnen und Leser.

Wie die narrativen Gegenstrategien verdeutlichen, ist Fagin trotz seiner mehrheitlich negativen Figurenzeichnung eine mehrdimensionale Figur, die in verschiedene Rollen schlüpft: Einmal ist er der gute Samariter, der Oliver bei sich aufnimmt, dann ist er der Lehrer, der spielerisch, humorvoll und mit viel Geduld den Kindern das Stehlen beibringt, und wiederum tritt er als manipulativer und kalkulierter Verbrecher auf, der sich zuerst unterwürfig und dann wieder gewalttätig zeigt. Doch egal in welcher Rolle er in Erscheinung tritt, Fagins Aussehen und Verhalten knüpfen an die seit Jahrhunderten tradierten Vorurteile gegenüber Juden an: Mit roten Haaren und untersetzter Statur steht er in einem Kaftan-ähnlichen, langen Mantel gehüllt, händereibend und schulterzuckend mit einem Dreizack vor dem Feuer und ‚verführt‘ junge Knaben, die er für seine Zwecke zu Dieben ausbildet und von sich abhängig macht. Die Analyse zeigt, dass in Dickens' *Oliver Twist* die negativen Gestaltungsmerkmale überwiegen und dem Roman trotz narrativen Gegenstrategien eine antisemitische Gesamtwirkung attestiert werden kann.

4 Dickens' Rezeption im deutschen Sprachraum

Nachdem der literarische Antisemitismus auf textstruktureller und semantischer Ebene in *Oliver Twist* untersucht wurde, gibt dieses Kapitel einen Überblick, wie Dickens im deutschsprachigen Raum aufgenommen wurde. Vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund werden in Kapitel 6, 7 und 8 die Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen von *Oliver Twist* analysiert. Dabei liegt der Fokus auf Deutschland, Österreich und der Schweiz. Mit deutscher Literatur sind immer sämtliche deutschsprachigen Werke gemeint, die auch außerhalb dieser Landesgrenzen entstanden sind. Die meisten Filmadaptionen von Dickens' Werken weisen zwar ein nicht deutschsprachiges Produktionsland auf, wurden aber dennoch in diesem Sprachraum ausgestrahlt, synchronisiert und rezensiert, weshalb diese neben den Übersetzungen, Theater- und Hörspieladaptionen ebenfalls berücksichtigt werden.

Zur Dickens-Rezeption in Deutschland, Österreich und der Schweiz wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts geforscht.⁵²⁹ Die vorliegende Untersuchung baut auf den Studien von Richard Bamberger, Ellis N. Gummer, Norbert Bachleitner und Annegret Maak auf, die im Zeitraum zwischen 1938 bis 1993 erschienen sind.⁵³⁰ Des Weiteren wird auf die Beiträge von Antje Anderson, Norbert Lennartz, Stefan Welz und Herbert Foltinek Bezug genommen, die 2013 in dem von Michael

⁵²⁹ Siehe beispielsweise Price, Lawrence Marsden: *English Literature in Germany*. Berkeley: University of California Press 1915; Sigmann; McInnes, Edward: ‚Eine untergeordnete Meisterschaft?‘: *The Critical Reception of Dickens in Germany, 1837–1870*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1991.

⁵³⁰ Bamberger, Richard: *Die erste Aufnahme von Charles Dickens in der deutschen Literatur*. Diss. Wien 1938; Gummer, Ellis N.: *Dickens and Germany*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 33, No. 2 (1938), S. 240-247 und ders.: *Dickens' Works in Germany 1837–1937*. Oxford: Clarendon Press 1940; Bachleitner, Norbert: ‚Übersetzungsfabriken‘: *Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte* 14 (1989), S. 1-49; Ders. (Hg.): *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1990; Ders.: *Der englische und französische Sozialroman des neunzehnten Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1993; Maak 1991.

Hollington herausgegebenen zweibändigen Sammelband *The Reception of Charles Dickens in Europe* publiziert wurden.⁵³¹

4.1 19. Jahrhundert: Dickens avanciert zum Weltautor

Charles Dickens' enormer Erfolg auch außerhalb des Vereinigten Königreiches ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass er dank seiner monatlichen Publikationen innerhalb kürzester Zeit ein Massenpublikum erreichte.⁵³² Sein ‚poetischer Realismus‘ war eine Darstellungsweise, mit der er das zeitgenössische Publikum unabhängig von sozialem Status, Bildung, Geschlecht, Alter oder kulturellem Hintergrund ansprach. Im Handbuch zum europäischen Realismus schreibt Theodor Wolpers, Dickens habe mit dem ‚visuellen Charakter seiner Werke‘, seiner ‚einmaligen Beobachtungsgabe‘ und ‚ungewöhnlichen Bildphantasie‘ eine ‚neuartige, bildhafte Prosa‘ erschaffen, die über den ‚formal realism‘⁵³³ des 18. Jahrhunderts hinausgehe.⁵³⁴ Durch die rasch erfolgten Übersetzungen gehörte Dickens bereits 1838 zu den beliebtesten ausländischen Autoren im deutschen Sprachraum.⁵³⁵ Dickens schätzte die Deutschen und die deutsche Kultur, wie er dem Darmstädter Schriftsteller Johann Heinrich Künzel in einem Brief vom 13. September 1841 offenbarte:

[...], I value, above all price, the esteem of the German people. I honor and admire them past all expression. I know them to be, in their great mental endowments and

⁵³¹ Anderson, Antje: Dickens in Germany: The Nineteenth Century. In: Michael Hollington (Hg.): *The Reception of Charles Dickens in Europe*. Bd. 1. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 19-34; Lennartz, Norbert: *The Reception of Dickens in Germany, 1900–45*. In: ebd., S. 35-50; Welz, Stefan: *Dickens's Reception in Germany after 1945*. In: ebd., S. 51-68; Foltinek, Herbert: *Dickens in Austria and German-speaking Switzerland*. In: ebd., S. 247-256.

⁵³² Vgl. John 2010.

⁵³³ Zum Begriff des ‚formal realism‘, siehe auch Watt, Ian: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto and Windus 1974, S. 32-34.

⁵³⁴ Wolpers 1980, S. 139 f.

⁵³⁵ Im 19. Jahrhundert gehörten neben Charles Dickens unter anderem auch George Sand, Eugène Sue, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Walter Scott, James Fenimore Cooper und Washington Irving zu den beliebtesten ausländischen Romanautoren. Vgl. Bick, Wolfgang: *Idealisierung und Zeitkritik bei Dickens als Übersetzungsproblem, untersucht an ‚Pickwick Papers‘ und ‚Oliver Twist‘ unter Berücksichtigung der deutschen Romandiskussion im 19. Jahrhundert*. Diss. Göttingen 1992, S. 19.

cultivation, the chosen people of the Earth; and I never was more proud or more happy than when I first began to know that my writings found favor in their eyes.⁵³⁶

Trotz seiner Bewunderung für die Deutschen blieb Dickens' Beziehung zur deutschsprachigen Kultur, bedingt durch seine geringen Kenntnisse der deutschen Sprache, zeitlebens eine eher einseitige.⁵³⁷ Diesen Eindruck bestätigt auch Friedrich Schweizer in seiner Dissertation zu den ausländischen Figuren in Dickens' Romanen: „Dickens hat sich mit Deutschland wenig beschäftigt; dies zeigt die geringe Zahl der deutschen Ausländertypen.“⁵³⁸ Zu den deutschen Figuren zählt Schweizer den Baron von Koöldwethout sowie den Baron von Schwillenhausen und dessen Tochter aus einer Erzählung, die im Roman *Nicholas Nickleby* wiedergegeben wird.⁵³⁹

Mit dem Erfolg der *Pickwick Papers*, die 1837 erstmals ins Deutsche übersetzt wurden, und der Publikation seiner Werke auf Englisch im Tauchnitz-Verlag wurde Dickens im deutschen Sprachraum rasch populär.⁵⁴⁰ Mehr noch, er avancierte im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Weltautor, der, wie sein Übersetzer Eduard von Bauernfeld 1844 ausführt, „in zahlreichen Ausgaben und Uebersetzungen in alle gebildeten und einige ungebildete Sprachen Europa's, von der Lese-Welt

⁵³⁶ Dickens, Charles: Brief an J. H. Kuenzel vom 13.09.1841. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 2: 1840–1841, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 381. Ähnlich äußert sich Dickens im Brief an den Übersetzer Johann August Diezmann vom 10. März 1814: „[...] nor can I describe to you with what delight and gratification I learn that I am held in such high esteem by your great countrymen, whose favourable appreciation is flattering indeed.“ Dickens, Charles: Brief an Johann August Diezmann vom 10.03.1840. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 2: 1840–1841, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 43.

⁵³⁷ Dickens schreibt selbst in der Kurzgeschichte *The Baron of Grogzwig* als die Titelfigur auf Wunsch seiner Frau seine Gefolgschaft verscheucht: „I don't know the German for it, or I would put it delicately that way.“ Dickens, Charles: *Nicholas Nickleby* edited with an introduction by Mark Ford. London: Penguin Books 2003, S. 81. Im Folgenden mit Kurztitel NN referenziert.

⁵³⁸ Schweizer 1920, S. 30.

⁵³⁹ Vgl. ebd. und siehe Dickens NN, S. 78-86.

⁵⁴⁰ Dickens' Romane wurden auch in englischer Sprache in Deutschland verlegt. Dies erfolgte erstmals über den Tauchnitz Verlag in Leipzig, der 1841 *The Pickwick Papers* publizierte. Ein Jahr später folgte die Publikation von *Oliver Twist*. Zum Verleger, Christian Bernhard Tauchnitz pflegte Charles Dickens eine enge Geschäftsbeziehung, die sogar dazu führte, dass Dickens seinen 16-jährigen Sohn Charley 1853 für ein paar Monate zu Tauchnitz nach Leipzig schickte, damit sein Sohn Deutsch lernen konnte. Vgl. Nowell-Smith, Simon: *Continental: Mainly Tauchnitz, International Copyright Law and the Publisher in the Reign of Queen Victoria*. In: Robert L. Patten (Hg.): *Dickens and Victorian print cultures*. Farnham: Ashgate 2012, S. 199-208.

verschlungen [wurde].“⁵⁴¹ Dickens, der zwischen 1837 und 1841 insgesamt fünf Romane schrieb, präsentierte sich auf dem deutschen Buchmarkt mit mehreren Werken gleichzeitig.⁵⁴² Diese waren alle kurz nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt worden.⁵⁴³ Bereits ab 1838 erschienen deutsche Werkausgaben in unterschiedlichen Übersetzungen und in verschiedenen Verlagen, die von Journalisten als ‚Übersetzungsfabriken‘ abgetan wurden.⁵⁴⁴ Die Verbreitung der Roman-Übersetzungen wurde zusätzlich durch die fehlende rechtliche Grundlage im Verlagswesen begünstigt. Bamberger führt hierzu aus:

Die rechtlichen Festsetzungen, die die buchtechnische Entwicklung dann notwendig gemacht hatte, nämlich die Achtung des literarischen Eigentums und die Herausbildung eines klaren Verlagsrechtes in den Wettbewerb der einzelnen Verlage [griffen] noch nicht hemmend oder regelnd ein.⁵⁴⁵

Bamberger bezeichnet „die Ausschrotung Dickens[’s]“ als symptomatisch für eine Zeit, in der die industrielle Entwicklung eine rasche und preiswerte Massenproduktion von Literatur zuließ.⁵⁴⁶ Dies hatte zur Folge, dass die Übersetzungen in deutscher Sprache zahlreich und nur mit kurzer Verzögerung zur englischen Publikation erschienen. Zu den ersten und bekanntesten deutschsprachigen Dickens-Übersetzern zählen H. Roberts, Paul Heichen, Carl Kolb, Eduard von Bauernfeld und Karl Wilding.⁵⁴⁷ Binnen kürzester Zeit entstand

⁵⁴¹ Bauernfeld, Eduard von: Einleitung. In: Die hinterlassenen Papiere des Pickwick-Club, eine getreue Darstellung der Wanderungen, Gefahren, Reisen und Abentheuer, wie auch der Jagd- und Feld-Belustigungen seiner correspondirenden Mitglieder, von Boz (Charles Dickens), übersetzt von Bauernfeld. 1. Theil. (Sämtliche Werke 1) Wien: A. Mausberger 1844, S. VI, zitiert nach Bachleitner 1990, S. 324.

⁵⁴² *The Pickwick Papers* (1836–37), *Oliver Twist* (1837–38), *Nicholas Nickleby* (1838–39), *The Old Curiosity Shop* (1840–41) und *Barnaby Rudge* (1840–41).

⁵⁴³ Die erste Übersetzung der *Pickwick Papers* erschien 1837 im Weber Verlag in Leipzig. Vgl. Bick et al. 1989, S. 68. Eine Übersicht zu den Übersetzungen zwischen 1838–1870 ist ebenfalls in Bamberger 1938, S. 79–81, abgedruckt.

⁵⁴⁴ Wilhelm Hauff spricht 1827 von einer „Übersetzungsfabrik“ und einer „Übersetzungsanstalt“, als er sich im *Morgenblatt für gebildete Stände* über den in Zwickau ansässigen Verlag der Gebrüder Schumann äußert. Abgedruckt in Bachleitner 1989, S. 1. Karl Gutzkow äußert sich 1839 im *Telegraph für Deutschland* ebenfalls despektierlich über die „Uebersetzungsfabriken“, die „allerhand Schmutz und packleinene Literatur aus dem Auslande bringen“. Gutzkow, Karl: Die deutschen Uebersetzungsfabriken. In: *Telegraph für Deutschland* (07.01.1839), S. 49–52 und (08.01.1839), S. 57–59. Siehe auch Bachleitner 1990, S. 303.

⁵⁴⁵ Bamberger 1938, S. 63.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Die hier aufgeführte Aufzählung der Übersetzer beschränkt sich auf diejenigen, die eine Neuübersetzung publizierten und sich nicht – oder zumindest nicht offensichtlich – auf eine zuvor

eine regelrechte ‚Dickens-Industrie‘, die zuerst durch zahlreiche Übersetzungen und anschließend durch Adaptionen für Theater, Radio, Film und Fernsehen bis heute andauert.⁵⁴⁸

Dickens' Popularität wurde auch durch Rezensionen gefördert, die Ende der 1830er-Jahre in deutschsprachigen Zeitschriften auftauchten. Ab 1838 schätzten deutsche Stimmen Dickens vor allem für seinen Humor und die wirklichkeitsgetreue Darstellung insbesondere der Weltstadt London. So steht beispielsweise in den *Blättern für literarische Unterhaltung* (1839) Folgendes geschrieben:

Boz gehört [dank] seiner Originalität, seines Humors, seiner scharfen Beobachtungsgabe und treffenden Charakterzeichnung zu den selteneren schriftstellerischen Talenten. [...]. In der Schilderung von Lokalitäten, besonders Londons, ist er meisterhaft und zum Beobachten der Menschen und Dinge geboren, stellt er sie uns mit der vollen Geschicklichkeit des begabten Künstlers dar.⁵⁴⁹

Mit den *Sketches by Boz* und den *Pickwick Papers* sorgte Dickens für „gesunde Komik, rosige[n] Humor“ und eine „harmlose Weltanschauung“, wie H. Roberts im Vorwort zur Übersetzung der *Pickwick Papers* festhält.⁵⁵⁰ Dickens' Sozialkritik wurde zuerst zugunsten der erfrischenden Unterhaltung ausgeblendet und seine Romane wurden als Alternative zur französischen Romantik und dem revolutionären ‚Jungen Deutschland‘ gelesen.⁵⁵¹

Dickens' Werke wurden bereits zu Lebzeiten des Autors für die Bühne adaptiert und inszeniert. So wurde beispielsweise *Oliver Twist* noch bevor die letzten Kapitel publiziert wurden, als Bühnenstück aufgeführt. Die erste Adaption wurde im *St. James's Theatre* am 27. März 1838 uraufgeführt, die zweite folgte im Mai desselben Jahres im *Royal Pavilion Theatre* und die dritte Adaption feierte nur

veröffentlichte Übersetzung stützten. Natürlich gab es neben diesen Übersetzern auch solche, die Bearbeitungen von früheren Übersetzungen vornahmen. Einer von diesen ist beispielsweise Julius Seybt, der in großer Anzahl, Romane von Dickens neu bearbeitete. Vgl. Bick et al. 1989, S. 68-75

⁵⁴⁸ Der Begriff der ‚Dickens-Industrie‘ wurde von Annegret Maack eingeführt. Vgl. Maack 1991, S. 216; Zur Dickens-Industrie siehe auch Mazzeno, Laurence W.: *The Dickens Industry: Critical Perspectives 1836–2005*. New York: Camden House 2008.

⁵⁴⁹ Zitiert nach Bamberger 1938, S. 92.

⁵⁵⁰ Roberts, H.: Erläuterungen des Übersetzers. In: Charles Dickens *Die Pickwickier oder Herrn Pickwick's und der correspondirenden Mitglieder des Pickwick-Clubs Kreuz- und Querzüge, Abentheuer und Thaten*. (1837/38) Bd. 1. Leipzig: J. J. Weber 1842, S. V-XIII.

⁵⁵¹ Vgl. Bachleitner 1990, S. 305.

sechs Wochen später, nachdem die letzte Fortsetzungsfolge von *Oliver Twist* erschienen war, im *Surrey Theatre* Premiere. Während die ersten beiden Adaptionen bei der Presse durchfielen, war die Produktion von George Almar im *Surrey Theatre* ein Publikumserfolg. Dickens hingegen schien die Begeisterung der Zuschauer nicht zu teilen und legte sich Augenzeugen zufolge bereits im ersten Akt auf den Boden, um die Aufführung nicht zu Ende sehen zu müssen.⁵⁵² Die Anzahl der Theateradaptionen von Dickens' Romanen explodierte in Großbritannien regelrecht. Im deutschsprachigen Raum blieb die Anzahl bescheiden.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich im deutschen Sprachraum zunehmend die repressive Kulturpolitik der Metternich-Ära durch. Diese erreichte ihren Höhepunkt mit dem Verbot der Jungdeutschen im Bundesbeschluss vom 10. Dezember 1835.⁵⁵³ Dies beeinflusste, wie Bachleitner feststellt, auch die Übersetzungsarbeiten und die Dickens-Rezeption: Bachleitner weist nach, dass der Übersetzer Roberts beispielsweise in seinen Übersetzungen der *Pickwick Papers* und des *Oliver Twist* auf zeitkritische Tendenzen verzichtete, was besonders in den stark gekürzten Eingangskapiteln von *Oliver Twist* auffällt.⁵⁵⁴ Mit den sozialkritischen Romanen wie *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* wurde die Hässlichkeit der Elends- und Lasterschilderungen zunehmend Gegenstand der deutschen Rezeption.⁵⁵⁵ Im anonym veröffentlichten Artikel *Boz und die gegenwärtige Gestaltung des Volksromans*, der 1839 in den *Blätter[n] für literarische Unterhaltung* erschien, wird sogar behauptet, Dickens stelle in *Oliver Twist* nur „Entartetes, Unnatürliches“ dar und schildere lediglich „künstlichste[]

⁵⁵² Vgl. Morley, Malcolm: Early Dramas of *Oliver Twist*. In: *The Dickensian* 43 (1947), S. 74-76.

⁵⁵³ Im „Beschluss der Bundes-Versammlung vom 10. December 1835, betreffend das Verbot der Schriften aus der unter der Bezeichnung ‚das junge Deutschland‘ oder ‚die junge Literatur‘ bekannte[n] literarischen Schule [steht], dass deren Bemühungen unverhohlen dahin gehen, in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören [...]“. O. V.: Art. LIV. In: Alexander Mirrus (Hg.): *Diplomatisches Archiv für die Deutschen Bundesstaaten, grösstentheils nach officiellen Quellen, mit erläuternden Anmerkungen. Dritter Theil*. Leipzig: Renger'sche Buchhandlung 1848, S. 397 f.

⁵⁵⁴ Vgl. Bachleitner 1990, S. 282.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd.

sociale[] Verhältnisse“.⁵⁵⁶ Zudem verstärkte sich der Argwohn der deutschen Rezensenten und Rezensentinnen gegenüber der ausländischen Romanliteratur durch die ‚industrielle‘ Produktion der Übersetzungen und die dadurch entstandene mangelhafte Qualität.⁵⁵⁷ Aus diesem Grund versuchten kritische Stimmen, die deutsche Literatur gegenüber Konkurrenz aus dem Ausland zu schützen.⁵⁵⁸

Ab 1840 flachte das Interesse an Dickens aus Sicht der deutschen Literaturkritik ab. Buchbesprechungen und Kritiken zu Übersetzungen von Dickens' Werken erschienen weiterhin, allerdings nicht mehr so zahlreich wie in den Jahren 1838 und 1839. Diese Tendenz bleibt bis Ende der 1840er-Jahre bestehen.⁵⁵⁹ Mit dem Erscheinen von Dickens' autobiografischen Roman *David Copperfield* in den Jahren 1849 und 1850 erhielt die Dickens-Rezeption im deutschen Sprachraum neuen Aufschwung.⁵⁶⁰ Ab Mitte des 19. Jahrhunderts spaltete sich die Dickens-Rezeption zunehmend in zwei Lager: Einerseits wurde Dickens' Sozialkritik abgelehnt und die Rezensenten äußerten sich generell kritisch gegenüber ausländischen Autoren, andererseits wurde Dickens gerade für seine Sozialkritik gelobt und von den Junghegelianern zum Bezugspunkt ihrer Diskussionen gemacht.⁵⁶¹

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte Dickens den Ruhm eines Weltautors erlangt. Dieser Erfolg schlug sich auch im deutschen Sprachraum nieder, wie beispielsweise eine Umfrage von 1887 zu den beliebtesten ausländischen Romanen zeigt. Darin wurden unter anderem *The Pickwick Papers* und *David Copperfield* als die

⁵⁵⁶ Blätter für literarische Unterhaltung 287 (14.10.1839), S. 1162. Abgedruckt in Bick, Wolfgang: Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘: Zur übersetzerischen Frührezeption der ‚fremden‘ Großstadtrealität. In: Fred Lönker (Hg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Bd. 6. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 94.

⁵⁵⁷ Vgl. beispielsweise Fürst, Nicolay Nathan: Sämtliche Werke von Charles Dickens, genannt Boz. In: Sonntagsblätter (Wien) 35 (01.09.1844), S. 821-824, abgedruckt in Bachleitner 1990, S. 328-332.

⁵⁵⁸ Vgl. Bachleitner 1990, S. 281-283.

⁵⁵⁹ Vgl. Bamberger 1938, S. 120-122.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 129-131.

⁵⁶¹ Vgl. Schücking, Levin: Neu-Englischer Humor. Zur Beurtheilung der Boz'schen Schriften. In: Telegraph für Deutschland 3 (1839), S. 17-20; S. 25-28. Abgedruckt in Bachleitner 1990, S. 299-302; Meyen, Eduard: Boz (Dickens). In: Literarische Zeitung 48 (28.11.1838), Sp. 901-903. Abgedruckt in Bachleitner 1990, S. 294-296.

beliebtesten englischen Romane im deutschen Sprachraum genannt.⁵⁶² Dickens Tod, der am 9. Juni 1870 nach einem zweiten Schlaganfall eintrat, wurde rund um den Globus zur Kenntnis genommen. Auch in der deutschsprachigen Presse wurde das Ableben des Dichters bedauert. Dies zeigen unter anderem die Beiträge von Julian Schmidt und Gustav Freytag.⁵⁶³ Zum Zeitpunkt seines Ablebens wurde Dickens, so schreibt Julian Schmidt 1879 in der Einleitung zur Übersetzung von *David Copperfield*, „trotz seiner stark nationalen Färbung“ und „seiner sehr ausgesprochenen nationalen Einseitigkeit [...] in allen Welttheilen gelesen und bewundert, soweit überhaupt die europäische Kultur ihre Fühlhörner ausstreckt.“⁵⁶⁴

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dickens und seinen Werken begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die in Bachleitners *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert* abgedruckten und kommentierten Quellen geben einen Überblick über die Behandlung Dickens' in der deutschsprachigen Presse und Literaturwissenschaft.⁵⁶⁵ Nach dem Erscheinen der dreibändigen Biografie von John Forster, *The Life of Charles Dickens (1872–1874)*⁵⁶⁶, steigerte sich das wissenschaftliche Interesse an Dickens auch im deutschen Sprachraum. Besonders einflussreich war Alois Brandl, der als einer der ersten Professoren englische Literatur an den deutschen Universitäten lehrte. Unter seinem Einfluss entstand Wilhelm Dibelius' Monografie über Charles Dickens⁵⁶⁷, die 1916 erschien und als

⁵⁶² Von insgesamt 35 befragten Personen (darunter Schriftsteller und Literaturkritiker wie Eduard von Bauernfeld, Theodor Fontane, und Karl Bleibtreu u.a.) erwähnten 19 Personen französische und englische Autoren. Dabei wurde Dickens fünfzehnmal genannt, wobei *The Pickwick Papers* sechsmal und *David Copperfield* fünfmal Erwähnung fanden. Vgl. O. V.: Die besten Bücher aller Zeiten und Litteraturen. Berlin: Friedrich Pfeilstücker 1889. Für eine detaillierte Auswertung dieser Umfrage siehe auch Bachleitner 1990, S. XIV-XVI.

⁵⁶³ Vgl. Schmidt, Julian: Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit. Bd. 2. Leipzig: Duncker & Humblot 1871, S. 1-118 und Freytag, Gustav: Ein Dank für Charles Dickens. In: Die Grenzboten (1870), 29/26, S. 481-484.

⁵⁶⁴ Schmidt, Julian: Einleitung. In: Charles Dickens: David Copperfield. Deutsch von A. Scheibe. Mit einer Einleitung von Dr. Julian Schmidt. In vier Bänden. Erster Band. Halle: Hermann Gesenius: 1879, S. 6-12.

⁵⁶⁵ Vgl. Bachleitner 1990, S. 281-366.

⁵⁶⁶ Forster, John: The Life of Charles Dickens. 3 Bde. London 1872–74. Diese Biografie wurde rasch ins Deutsche übersetzt: Charles Dickens' Leben. In's Deutsche übertragen von Friedrich Althaus. 3 Bde. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei 1872–1875.

⁵⁶⁷ Dibelius, Wilhelm: Charles Dickens. Leipzig/Berlin: G. Teubner 1916.

„the first truly scholarly work of Dickens“ gehandelt wird.⁵⁶⁸ Auch in Österreich wurde Dickens' Werk zum Untersuchungsgegenstand der Forschung. So beschäftigte sich beispielsweise der Anglist und Zionist Leon Kellner (1859–1928) mit Dickens und widmete ihm ein ausführliches Kapitel in seinem Kompendium *Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria* (1909).⁵⁶⁹ In der Schweiz nahm ab 1869 Hermann Behn-Eschenburg, Professor für englische Literatur an der Universität Zürich, Dickens in sein Curriculum auf. Seine Vorlesung publizierte er 1872.⁵⁷⁰ Weitere Vorlesungsreihen folgten, unter anderem von Adolf Zollinger, der diese unter dem Titel *Charles Dickens, der Humorist* veröffentlichte.⁵⁷¹ Das frühe wissenschaftliche Interesse hatte Anteil daran, dass sich Dickens zunehmend als ‚Klassiker‘ der Romanliteratur etablierte. Die in Gammers Studie aufgeführten Essays, Monografien und Dissertationen verdeutlichen, wie groß das Interesse an Dickens an deutschsprachigen Universitäten gegen Ende des 19. Jahrhunderts war.⁵⁷²

4.2 Frühes 20. Jahrhundert: Dickens revisited

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Dickens weiterhin als sozialkritischer Autor wahrgenommen, der auf humorvolle Weise kritische Themen wie die Armenpolitik

⁵⁶⁸ Nisbet, Ada: Charles Dickens. In: Lionel Stevenson (Hg.): *Victorian Fiction: A Guide to Research*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1964, S. 132 f.

⁵⁶⁹ Kellner, Leon: *Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria*. Leipzig: Tauchnitz 1909. Erschien 1921 in einer gekürzten und überarbeiteten Auflage, siehe auch Kellner, Leon: *Die Englische Literatur der Neuesten Zeit: Von Dickens bis Shaw*. Leipzig: Tauchnitz 1921. Leon Kellner war ein jüdischer Gelehrter, der als Lehrer an diversen Gymnasien in Wien arbeitete und an der Universität Wien sowie an der Franz-Josephs-Universität in Czernowitz dozierte. Zudem war Kellner als Journalist und Politiker tätig, in dessen Amt er sich für die Emanzipation der Juden einsetzte. Die Antwort zur sogenannten ‚Judenfrage‘ sah Kellner in der Gründung eines eigenständigen Judenstaates. Vgl. *Jüdisches Lexikon: Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*. Begründet von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Athenäum²1987, S. 652. Kellners zionistische Gesinnung zeigt sich in seiner Studie zur Literatur im viktorianischen England in der Deutung der Werke von Benjamin Disraeli, vgl. Kellner 1921, S. 117-119. Die jüdischen Figuren aus Dickens' Romanen finden allerdings keine Erwähnung.

⁵⁷⁰ Behn-Eschenburg, Hermann: *Charles Dickens: Öffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz*. Vol. 1 und 6. Basel: Schweighauserische Verlagsbuchhandlung 1872.

⁵⁷¹ Zollinger, Adolf: *Charles Dickens, der Humorist*. Vortrag. Basel: Benno Schwabe (Schweighauserische Verlagsbuchhandlung) 1887.

⁵⁷² Für einen Überblick zu den wissenschaftlichen Publikationen über Dickens bis 1937, siehe Gummer 1940, S. 141-143.

(*Oliver Twist*), die pädagogischen Einrichtungen (*Nicholas Nickleby*) oder das Rechtswesen (*Bleakhouse*) seiner Zeit anprangerte. Seinem „Scharfblick“, so schreibt die sozialistische Wochenschrift *Die Neue Zeit* anlässlich Dickens' hundertstem Geburtstags, gelinge es, „soziale[] Typen [...] zu lebendigen Gestalten“ zu verwandeln, die „selbst über Englands Grenzen hinaus populär geblieben sind.“⁵⁷³

Wie Norbert Lennartz in seinem Beitrag ausführt, etablierte sich mit der Kritik von Karl Bleibtreu eine weitere Lesart, in der Bleibtreu Dickens' Werke als „für heute ungenießbar“ deklariert und Dickens als bürgerlichen Trivialautor abtut.⁵⁷⁴ Mit seiner 1904 erschienenen Studie *Die Vertreter des Jahrhunderts* kritisiert Bleibtreu das Biedermeier-Konzept der bürgerlichen Sentimentalität des 19. Jahrhunderts stark, wobei er auch Dickens' Werke unter diesem Aspekt betrachtet. In den Folgejahren etablierte sich, wie Gilbert Keith Chesterton mit seiner Studie von 1906 bestätigt, zunehmend das Bild von Dickens als heiterer Romancier und Humoristen.⁵⁷⁵ Dieses Bild blieb während des Ersten Weltkriegs und auch in der Weimarer Republik erhalten und wurde durch Stefan Zweigs Essay *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski* (1920) noch verstärkt.⁵⁷⁶ Zweig versteht Dickens als Autor des Bürgerlichen, der die „Poesie des Prosaischen“ entdeckte.⁵⁷⁷ Dass Dickens nicht nur als bürgerlicher Autor wahrgenommen wurde, zeigt das Interesse des österreichischen Schriftstellers und Übersetzers Gustav Meyrink, der als Kritiker des Biedermeiers und Autor *Des deutschen Spießers Wundershorn* (1913), eine Auswahl an Romanen von Dickens übersetzte, die zwischen 1910 und 1914 bei Langen in München erschienen.⁵⁷⁸

Obwohl Dickens weiterhin als Relikt aus der Vergangenheit galt, wurden seine Werke neu aufgelegt und übersetzt. In der Weimarer Republik erschienen drei

⁵⁷³ O. V.: Charles Dickens. In: *Die Neue Zeit* (1912). 15/1, S. 621. Zit. nach Mehring, Franz: *Zur Literaturgeschichte: Von Hebbel bis Gorki*. Berlin: Universumbücherei 1930, S. 308-313, hier 309.

⁵⁷⁴ Bleibtreu, Karl: *Die Vertreter des Jahrhunderts*. Bd. 1. Berlin/Leipzig: Friedrich Luckhardt 1904, S. 141. Vgl. Lennartz 2013, S. 36.

⁵⁷⁵ Vgl. Chesterton, Gilbert Keith: *Charles Dickens*. London: Methuen 1906.

⁵⁷⁶ Vgl. Zweig 1920, S. 53-87.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 65.

⁵⁷⁸ Meyrink übersetzte *Die Pickwickier* (1910), *Nikolas Nickleby* (1911), *Martin Chuzzlewit* (1912) und *Oliver Twist* (1914).

verschiedene Werkausgaben und unzählige Neuauflagen seiner Romane.⁵⁷⁹ Auch das wissenschaftliche Interesse blieb bestehen. Dies zeigt sich unter anderem durch die Gründung der Zeitschrift *The Dickensian*, die seit 1905 dreimal im Jahr Artikel rund um Dickens veröffentlicht.⁵⁸⁰ Auch im deutschsprachigen Raum beschäftigten sich Persönlichkeiten wie Theodor W. Adorno oder Walter Benjamin mit Dickens' Erzählungen und Denkansätzen.⁵⁸¹ So liest beispielsweise Theodor W. Adorno, Dickens' *The Old Curiosity Shop* vor dem Hintergrund der Industrielwelt und bekräftigt in seiner 1931 gehaltenen *Rede über den ‚Raritätenladen‘*, dass der Ausbruch aus der bürgerlichen Welt der Dinge, nur „um jeden Preis des Todes gelingt“.⁵⁸²

Seit den 1920er-Jahren entwickelte sich, so schreibt Annegret Maack, zunehmend die Tendenz, Dickens' Romane als „künstlich“, „unwahrscheinlich“ und „veraltet“ abzulehnen.⁵⁸³ Erst mit Thomas Alfred Jacksons Studie *Charles Dickens: The Progress of a Radical* (1937)⁵⁸⁴ und durch die Veröffentlichung einer zweiten, ausführlicheren Briefsammlung als Teil der *Nonsuch Edition* von Dickens' Werken (1938), fokussierte die Dickens-Forschung vermehrt auf die Psychopathologie des Autors. So entstand eine Neuorientierung in der kritischen Auseinandersetzung, die Maack als „der düstere Dickens“ betitelt.⁵⁸⁵ Dieser Umschwung wurde, so Maack, vor allem durch Edmund Wilsons Essay *Dickens: The Two Scrooges* (1941)⁵⁸⁶ und

⁵⁷⁹ Zu den erwähnten Werkausgaben gehören die 16 Bände des Gutenberg Verlags in Hamburg und Wien (1926), die 30 Bände des Geisler Verlags in Berlin (1926) sowie die ‚Monumentalausgabe‘ des F. W. Hendel Verlags in Meersburg und Leipzig (1930). Vgl. Bick et al. 1989, S. 68-70.

⁵⁸⁰ Vgl. *The Dickensian* (o. J.), URL: <http://www.dickensfellowship.org/Dickensian> (abgerufen 16.03.2020).

⁵⁸¹ Zur Dickens-Lesart von Adorno und Benjamin siehe Hollington, Michael: Adorno, Benjamin and ‚The Old Curiosity Shop‘. In: *Dickens Quarterly*. Nr. 6 (1989), S. 87-95.

⁵⁸² Adorno, Theodor W.: *Rede über den ‚Raritätenladen‘* von Charles Dickens. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 515-522, hier S. 519. Hollington zufolge stützte sich Adorno in seiner *Rede über den ‚Raritätenladen‘* stark auf Benjamins Denkansatz in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). Siehe auch Lennartz 2013, S. 41.

⁵⁸³ Maack 1991, S. 211.

⁵⁸⁴ Jackson, Thomas Alfred: *Charles Dickens: The Progress of a Radical* (1937). New York: Haskell House Publishers 1971.

⁵⁸⁵ Maack 1991, S. 212.

⁵⁸⁶ Wilson, Edmund: *The Two Scrooges*. In: Ders. (Hg.): *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (1941). London: Methuen 1961, S. 1-93.

Humphry Houses Studie *The Dickens World* (1941)⁵⁸⁷ sowie durch George Orwell Beitrag *Charles Dickens* (1946)⁵⁸⁸ ausgelöst. Dadurch, dass Wilson Dickens' Biografie psychoanalytisch deutete, wurde das Bild des Humoristen durch das eines manisch-depressiven Autors ersetzt.⁵⁸⁹

Wie Anselm Schlösser in seiner 1937 erschienenen Studie *Die englische Literatur in Deutschland von 1895 bis 1934* festhält, etablierte sich Dickens in der Zwischenkriegszeit als einer der beliebtesten ausländischen Autoren Deutschlands. Schlösser schreibt, „nach der Zahl der Übersetzungen zu schließen, hat offenbar Charles Dickens in Deutschland den meisten Anklang gefunden. Seine Beliebtheit wird von keinem anderen englischen Schriftsteller übertroffen.“⁵⁹⁰ Diesen Erfolg führt Schlösser darauf zurück, dass Dickens verstanden habe, wie man mit Schreiben Geld verdiene. Bemerkenswert dabei sei, dass es ihm mit Romanen wie *Oliver Twist*, *David Copperfield* und *Great Expectations* gelang, eine Brücke zwischen Unterhaltungsliteratur und anspruchsvoller Dichtung zu schlagen.⁵⁹¹

Als besonders produktiv erwiesen sich die Romane auch für die aufkommende Filmindustrie. Johann N. Schmidt zufolge eigneten sich Dickens' Romane ausgezeichnet als Stoff für die ersten Stummfilme Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit den „sensationsträchtigen Szenen“ wie der Ermordung Nancys und den „parabelhaft versinnbildlichte[n] Situationen“, wie Olivers ‚Bitte nach mehr‘, fanden sich gut geeignete Vorlagen für die ersten filmischen Szenen.⁵⁹²

Die ältesten Dickens-Verfilmungen stammen aus dem Jahr 1901.⁵⁹³ Weitere Adaptionen folgten um 1903 mit Szenen aus *Nicholas Nickleby* und 1906 aus *Oliver*

⁵⁸⁷ House, Humphry: *The Dickens World* (1941). London: Oxford Paperbacks 1960.

⁵⁸⁸ Orwell, George: *Charles Dickens*. In: Ders. (Hg.): *Dickens, Dali and Others* (1946). New York 1970, S. 1-75.

⁵⁸⁹ Vgl. Maack 1991, S. 213.

⁵⁹⁰ Schlösser, Anselm: *Die englische Literatur in Deutschland von 1895 bis 1934*. Jena: Verlag der Frommanschen Buchhandlung 1937, S. 65.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., 66 f.

⁵⁹² Schmidt 2012, S. 108-110.

⁵⁹³ Die bislang bekannteste älteste Dickens-Verfilmung tauchte 2012 im Archiv des British Film Institute (BFI) auf und zeigt eine einminütige Szene mit dem Titel „The Death of Poor Joe“ aus dem Roman *Bleak House*. Die Szene wurde im März 1901 durch den britischen Filmpionier G. A. Smith gedreht. Vgl. O. V.: *Gedreht im Jahr 1901: Älteste Dickens-Verfilmung aufgetaucht*. In: *Der Spiegel Online* (09.03.2012), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/gedreht-im-jahr-1901-aelteste->

Twist. Mit der 1922 produzierten Adaption von Frank Lloyd wurden erstmals nicht nur einzelne Szenen von *Oliver Twist* verfilmt, sondern eine möglichst werkgetreue Verfilmung des gesamten Romans angestrebt. Der Film kam im Oktober 1923 in die deutschen Kinos.⁵⁹⁴ Im Gegensatz zu den zahlreichen Verfilmungen aus Großbritannien, den USA und Frankreich⁵⁹⁵ gab es nur wenige deutsche Produktionen. Eine davon ist der von Friedrich Zelnik gedrehte Stummfilm *Klein Doortje*, der 1917 in *Berlins Kammerlichtspielen* Premiere feierte.

4.3 1933–1945: Dickens als Teil der ‚Feindkultur‘

Die deutsche Dickens-Rezeption zwischen 1933 und 1945 zu erfassen ist Norbert Lennartz zufolge kein einfaches Unterfangen, da viel Literatur und akademische Schriften entweder durch den Krieg zerstört worden oder nicht mehr zugänglich sind.⁵⁹⁶ Zudem ist anzunehmen, dass im ‚Dritten Reich‘ die Publikationen von Dickens' Übersetzungen zuerst aus ideologischen, dann aus wirtschaftlichen Gründen stagnierten. Diese Tendenz ist auch der Publikationsliste zu entnehmen, die von Wolfgang Bick et al. 1989 herausgegeben wurde.⁵⁹⁷ Die Romane *Nicholas Nickleby*, *Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge* und *Martin Chuzzlewit* wurden zwischen 1933 und 1945 in keiner neuen Auflage publiziert. *The Pickwick Papers* erschienen 1937 in der Deutschen Buchgemeinschaft Berlin in der Übersetzung von Otto von Czarnowsky. Der Insel-Verlag in Leipzig druckte 1939 seine früheren Editionen von *David Copperfield*, *A Tale of Two Cities* und *The Pickwick Papers*. 1941 erschien *Oliver Twist* nach der Übersetzung von Carl Kolb und mit Bildern von Hanns Langenberg im Alster-Verlag in Wedel und 1943 in der illustrierten

dickens-verfilmung-aufgetaucht-a-820298.html (abgerufen 16.03.2020). Im November 1901 erschien unter dem Titel „Scrooge (or Marley's Ghost)“ die erste Verfilmung von *A Christmas Carol in Prose*. Vgl. O. V.: Scrooge; or Marley's Ghost 1901. In: IMDb (o. J.), URL: <http://www.imdb.com/title/tt0000370/> (abgerufen 16.03.2020).

⁵⁹⁴ Vgl. O. V.: Anzeige *Oliver Twist*. In: Neue Zürcher Zeitung (06.10.1923), S. 3.

⁵⁹⁵ Siehe beispielsweise die frühesten Film-Adaptionen von *Oliver Twist* in der International Movie Database (IMDb), URL: <http://www.imdb.com/>. Zu den englischsprachigen Theater- und Filmadaptionen siehe Glavin, John (Hg.): *Dickens on Screen*. Cambridge: University Press 2003 und ders. (Hg.): *Dickens Adapted*. Farnham: Ashgate 2012.

⁵⁹⁶ Vgl. Lennartz 2013, S. 44-46.

⁵⁹⁷ Vgl. Bick et al. 1989, S. 65-88; S. 430-451.

Atlantis-Ausgabe in Zürich ebenfalls in der Kolb'schen Übersetzung. Auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion erhielt Dickens während der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ wenig Aufmerksamkeit. Sein 125. Geburtstag wurde in kaum erwähnenswerten Kurzmeldungen in den beiden Zeitschriften *Der Völkische Beobachter* vom 7. Februar 1937 und *Germania* vom 7. Dezember 1937 zur Kenntnis genommen.⁵⁹⁸

Dickens' Werke verschwanden allerdings im nationalsozialistischen Deutschland nie vollständig von der Bildfläche. Mit den neuen Schulplänen in den 1930er-Jahren erhielt der Englischunterricht vorerst einen hohen Stellenwert.⁵⁹⁹ Rudolf Salewsky erstellte 1934 für den Englischunterricht einen Kanon der englischen Literatur. Dickens gehört zwar nach Salewsky nicht dazu, wird aber dennoch als hervorragender Schriftsteller erwähnt und müsste Salewsky zufolge in Verbindung mit ausgewählten Textstellen von Thomas Carlyles *Past and Present* gelesen werden.⁶⁰⁰ Mit Beginn des Krieges und infolge der Kriegserklärung Englands an Deutschland im September 1939 wurde es schwieriger, englische Bücher in den Schulkanon aufzunehmen, da England als offizieller Feind galt.⁶⁰¹ Dennoch gehörten englische Werke weiterhin zu den empfohlenen Jugendbüchern, wie der Liste *Unsere Bücher – eine Auswahl für die 14-18 jährigen Jungen und Mädels* (1940) entnommen werden kann. So auch die Romane *Oliver Twist*, *Die Geschichte zweier Städte* und *David Copperfield*.⁶⁰²

Aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs gibt es aus dem deutschen Sprachraum nicht viele Forschungsbeiträge zu Dickens' Romanen. Einen wichtigen und für die spätere deutschsprachige Dickens-Forschung wegbereitenden Beitrag liefert der

⁵⁹⁸ Vgl. Lennartz 2013, S. 44.

⁵⁹⁹ Lehberger, Reiner: Neusprachlicher Unterricht in der NS-Zeit. In: Reinhard Dithmar (Hg.): Schule und Unterricht im Dritten Reich. Neuwied: Luchterhand 1989, S. 117-134.

⁶⁰⁰ Salewsky, Rudolf: Der Originaltext und seine Behandlung im englischen Unterricht. In: Die Neueren Sprachen 42, S. 237-255.

⁶⁰¹ Die Schriftenreihe des Großdeutschen Leihbücherei entfernte 1940 mit der Begründung England sei ein Feind Deutschlands alle englischen Übersetzungen aus ihrer Liste. Vgl. Daigh, Francis: The Role of Literature and the Education of Youth in the Third Reich. Dis. Illinois 1969, S. 240.

⁶⁰² Vgl. Daigh, Appendix B, A List of Books Recommended in *Unsere Bücher – Eine Auswahl für die 14-18 jährigen Jungen und Mädels*, S. 287.

österreichische Literaturwissenschaftler und Pädagoge Richard Bamberger⁶⁰³ mit seiner 1938 eingereichten Dissertation *Die erste Aufnahme von Charles Dickens in der deutschen Literatur*.⁶⁰⁴ In ihr untersucht Bamberger am Beispiel der Rezeption von Dickens' Werken die Entwicklung der Literaturbeziehung zwischen England und Deutschland.⁶⁰⁵ Dabei legt Bamberger den Fokus auf deren Aufnahme bei der deutschen Leserschaft und den Kritikern sowie auf deren Einfluss auf die deutsche Dichtung, repräsentiert durch Schriftsteller wie Gustav Freytag, Otto Ludwig, Fritz Reuter, Wilhelm Raabe und Friedrich Spielhagen.

Die Beiträge von Wilhelm Vollrath und Wilhelm Erbt zeigen, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutsche Literaturkritiker zumindest Interesse an englischen Werken zeigten, die der Ideologie des Nationalsozialismus nahestanden.⁶⁰⁶ Dabei rückten die Schriften von Thomas Carlyle zunehmend in deren Fokus. Karl Arns untersucht in seinem Essay *Deutschland und Juda im Spiegel der neuen englischen Literatur* (1942) die britische Literatur bezüglich einer positiven Darstellung Deutschlands und einer negativen Judendarstellung.⁶⁰⁷ Dabei macht Arns Carlyle zum Verbündeten der nationalsozialistischen Ideologie, da sich dieser im Pamphlet *The Jew: Our Lawgiver* (1853) ablehnend gegenüber der jüdischen Emanzipation geäußert hat.⁶⁰⁸ Allerdings bedauert Arns, dass Carlyle

⁶⁰³ Richard Bamberger (1911–2007) gründete 1948 den ‚Österreichischen Buchklub der Jugend‘ und machte sich einen Namen in der Jugendbuchforschung und Lesepädagogik sowie als Autor von diversen Lexika. Vgl. O. V.: Bamberger, Richard. In: Austria-Forum: Biographien. URL: https://austria-forum.org/af/Biographien/Bamberger%2C_Richard (abgerufen 16.03.2020).

⁶⁰⁴ Bamberger, Richard: *Die erste Aufnahme von Charles Dickens in der deutschen Literatur*. Diss. Wien 1938.

⁶⁰⁵ Bamberger verfasste seine Dissertation unter der Betreuung des umstrittenen Professors Dr. Josef Nadler, dem nach Kriegsende das Recht zum Unterrichten entzogen wurde. 1938 wurde Bamberger für den Kriegsdienst eingezogen, kurz nachdem er seine Dissertation beendet und sich mit Maria Saranczuk verheiratet hatte. Nach Kriegsende bekannte sich Bamberger als engagierter Pazifist und Sozialist. Obschon Bamberger den Fokus seiner Dissertation auf eher rechte Autoren (Gustav Freytag, Otto Ludwig, Fritz Reuter, Wilhelm Raabe und Friedrich Spielhagen) legte und von einem Professor mit Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengut betreut wurde, konnte eine ideologische Färbung der Dissertation nicht festgestellt werden. Zu Josef Nadler siehe Kelling, Dieter: *Josef Nadler und der deutsche Faschismus*. In: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch DDR-CSSR*. Prag 1986/87, S. 132-147.

⁶⁰⁶ Vgl. Vollrath, Wilhelm: *Th. Carlyle und H. St. Chamberlain, zwei Freunde Deutschlands*. München: J. F. Lehmanns 1935 und Erbt, Wilhelm: *Weltgeschichte auf rassischer Grundlage*. Leipzig: Armanen 1934.

⁶⁰⁷ Arns, Karl: *Deutschland und Juda im Spiegel der neuen englischen Literatur*. In: *Die Neueren Sprachen* 50 (1942), S. 133-139.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 134.

nicht einen annähernd so großen Einfluss auf das englische ‚Volk‘ hatte wie Dickens und Thackeray.⁶⁰⁹ Arns führt weiter aus, dass sich Dickens' ‚judenfeindliche Haltung‘ in der Figur des ‚berüchtigte[n] Jude[n] Fagin‘ zeige, der als ‚Ausbund menschlicher Verkommenheit‘ dargestellt werde.⁶¹⁰

Sowohl Fagins Darstellung als auch Dickens' Bewunderung gegenüber den Deutschen, die Arns aus dem Brief an J. H. Künzel bekannt war⁶¹¹, würden sich zur Unterstützung von Arns Argumenten anbieten. Stattdessen fokussiert Arns darauf, dass ‚Deutschland und die Deutschen eine ganz untergeordnete Rolle‘ in den Werken Dickens' spielen.⁶¹² Schließlich kommt Arns zum Schluss, dass das England zu Carlyles Zeiten nicht mehr existiere und sich das ‚kriegerische England‘ von 1942 ‚eindeutig und entschlossen, ebenso projüdisch wie antideutsch‘ gebe.⁶¹³

Auch wenn Dickens in den akademischen Kreisen des ‚Dritten Reiches‘ nur marginal zur Kenntnis genommen wurde, zählten seine Romane weiterhin zu den beliebtesten Lektüren. Neben Persönlichkeiten aus dem Kulturbetrieb wie Marcel Reich-Ranicki⁶¹⁴ wurde Dickens ebenfalls von Juden auf der Flucht⁶¹⁵ oder später von angeklagten Nazi-Größen gelesen.⁶¹⁶ Dies zeigt, dass Dickens' Romane trotz politischen und kulturellen Differenzen der Leserinnen und Leser eine breite Anschlussfähigkeit aufweisen, die viel Raum zur Identifikation bieten.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd.

⁶¹⁰ Ebd., S. 135.

⁶¹¹ Vgl. ebd.

⁶¹² Vgl. ebd., S. 136. Dies bestätigt auch Schweizers These, die in Kapitel 4.1 ausgeführt wird.

⁶¹³ Arns 1942, S. 139.

⁶¹⁴ Marcel Reich-Ranicki erinnert sich in seiner Biografie an *Oliver Twist*, den er als Kind gelesen hatte. Siehe Reich-Ranicki, Marcel: *Mein Leben*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 21.

⁶¹⁵ Anne Frank erwähnt im Tagebucheintrag vom 5. August 1943, wie sich ihr Vater ‚mit seinem ewigen Dickens in eine ruhige Ecke [setzte].‘ Siehe Frank, Anne: *Tagebuch*. Fassung von Otto H. Frank und Mirjam Pressler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999, S. 126.

⁶¹⁶ Dickens wurde während der Nürnberger Prozesse von angeklagten Nazi-Größen gelesen, wie in einer Kolumne von 1946 im *Dickensian* beschrieben wird: ‚Dickens is the most popular author among the 21 German war leaders on trial at Nuremberg since last November. Schacht is reading *Pickwick Papers*, Rosenberg is deep in *Oliver Twist*, and Seyss-Inquart is finishing *A Tale of Two Cities*.‘ O. V.: *At Nuremberg*. In: *The Dickensian* 280 (1946), S. 170.

4.4 1945–1989: Dickens als Vermittler zwischen England und Deutschland

Mit dem Ende des ‚Dritten Reiches‘ begann zugleich eine neue Rezeptionszeit der englischen Kultur und Literatur im deutschen Sprachraum. Wie Stefan Welz in seinem Beitrag *Dickens's Reception in Germany after 1945* ausführt, galt es nach mehr als einem Jahrzehnt unter nationalsozialistischer Propaganda und ständiger Diskriminierung der sogenannten ‚Feindkulturen‘ Deutschland wieder in die Kulturlandschaft Europas einzugliedern.⁶¹⁷ Obschon die Alliierten hinsichtlich der ‚Re-Education‘ der deutschen Bevölkerung untereinander Differenzen hatten, fanden sie, was die Literatur betraf, mit Charles Dickens einen gemeinsamen Nenner. Dickens erhielt als international anerkannter Klassiker der Romanliteratur eine Art Vermittlerrolle in der zerrütteten englisch-deutschen Beziehung. Seine Romane, insbesondere *Oliver Twist*, wurden fleißig nachgedruckt.⁶¹⁸ In der Besatzungszeit bis 1949 und den ersten Jahren der Bundesrepublik Deutschland (BRD) erschienen bis 1960 insgesamt acht verschiedene Ausgaben von *Oliver Twist*.⁶¹⁹ Auch in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) wurden Neuauflagen von Dickens' Romanen publiziert. Besonders in den 1950er-Jahren erlebten seine Werke eine Hochkonjunktur: *A Christmas Carol in Prose* erschien in verschiedenen Verlagen über 40 Mal.⁶²⁰ Auch in den Schulen hatten Dickens' Werke wieder einen hohen Stellenwert. Unter der Aufsicht der *American Education and Religious Affairs Branch* erschienen Schulbücher, die neben Reden des amerikanischen Präsidenten ebenfalls Texte von Dickens enthielten.⁶²¹ Zusätzlich zu den zahlreichen Bearbeitungen früherer Übersetzungen wurde *Oliver Twist* in

⁶¹⁷ Vgl. Welz 2013, S. 51.

⁶¹⁸ Die ersten Ausgaben von *Oliver Twist* nach dem Kriegsende erschienen 1946 in der Übersetzung von Susi Haberl bei Carl Ueberreuter in Wien, 1949 in der Übersetzung von Ruth Pfeiffer in der märkischen Druck- und Verlagsgesellschaft in Potsdam sowie 1949 in der Übersetzung von Alfred Fankhauser in der Büchergilde Gutenberg in Zürich.

⁶¹⁹ Vgl. Bick et al. 1989, S. 76.

⁶²⁰ Vgl. Welz 2013, S. 54.

⁶²¹ Siehe die Editionen von 1951 von *A Christmas Carol in Prose*, *The Pickwick Papers* und *David Copperfield's Early Boyhood* im Bayerischen Schulbuchverlag München 1951.

den 1960er-Jahren dreimal neu übersetzt, davon einmal in der BRD und zweimal in der DDR.

Neben den Neuübersetzungen erschienen zahlreiche Werke von Dickens auch in Neuauflagen. Bekannte Verlagshäuser waren unter anderem der Insel-Verlag in Leipzig und Frankfurt am Main und der Ueberreuter Verlag in Wien und Heidelberg sowie die beiden Münchner Verlagshäuser Winkler und Nymphenburger.⁶²² In den 1980er-Jahren kam die Taschenbuchausgabe von Dickens' Werken in der Übersetzung von Gustav Meyrink im Diogenes Verlag in Zürich auf den Buchmarkt. Ein Pendant dazu erschien im Deutschen Taschenbuch Verlag in München. Einige Ausgaben wurden mit einem Vor- oder Nachwort versehen, die Informationen zu Dickens' Leben, Werk und Sprache enthielten. So zum Beispiel die Epiloge von Hans Eberhard Friedrich, Henri Petter und Dieter Mehl, die im Gegensatz zur bisherigen Forschung nicht auf Dickens' Realismus oder Sozialkritik fokussieren, sondern seine Person und sein Verhältnis zur Literatur untersuchen.⁶²³ Die Pro- und Epiloge von Willi Bredel und Rudolf Marx in den Ostdeutschen Publikationen von *Oliver Twist* widmen sich Dickens aus antikapitalistischer Sicht, wobei dem Dichter vorgeworfen wird, er würde die missliche Lage des Proletariats zu wenig berücksichtigen, sondern eine bürgerliche Klassengesellschaft propagieren.⁶²⁴ Der Literaturwissenschaftler Georg Seehase wiederum bespricht Dickens als Vorreiter des Sozialismus.⁶²⁵

Ab den 1950er-Jahren wurden viele Werke in Hörspielfassungen im Radio ausgestrahlt. Darunter die Hörspieladaption von *Oliver Twist*, die unter der Regie von Walter Knaus als SDR-Produktion mit Wolf Osenbrück als Oliver und Joseph

⁶²² Vgl. Bick et al. 1989, S. 76.

⁶²³ Siehe beispielsweise Friedrich, Hans Eberhard: Epilogue. In: Charles Dickens, David Copperfield. München: Winkler 1955, S. 983-1004; Petter, Henri: Epilogue. In: Charles Dickens, David. Zürich: Manesse 1181-1197; Mehl, Dieter: Zum Verständnis des Werkes. In: Charles Dickens, Oliver Twist. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 328-343.

⁶²⁴ Vgl. Bredel, Willi: Einleitung. In: Konrad Haemmerling (Hg.): Oliver Twist. Der soziale Roman. In einer Übersetzung von Ruth Pfeiffer. Mit einer Einleitung von Willi Bredel. Potsdam: Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft 1949, S. 5-12; Marx, Rudolf: Der Dichter des Oliver Twist. In: Charles Dickens, Oliver Twist. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1969, S. 657-749.

⁶²⁵ Vgl. Seehase, Georg: Zur Oddity als realistischem Gestaltungsprinzip in den Romanen von Charles Dickens. Diss. Leipzig 1959; Ders. Charles Dickens: Zu einer Besonderheit seines Realismus. Halle a. d. Saale: VEB Niemeyer 1961 und Ders.: Englische Literatur im Überblick. Leipzig: Reclam 1986.

Offenbach als Fagin 1957 zu hören war. 1961 und 1962 folgten dann die Produktionen des NDR und des Rundfunks der DDR unter der Regie von Horst Beck und Dora König. 1975 wurde die Adaption von Peter Folken in der Teledec Telefunken-Decca-Schallplatten Produktion veröffentlicht. 1980 wurde die bekannte NDR-Produktion von *Große Erwartungen* erstmals ausgestrahlt. Weitere Hörspiel-Produktionen folgten in den 2000er-Jahren.⁶²⁶

Nach den ersten vollständigen Film-Adaptionen von Dickens-Romanen in den 1920er-Jahren folgte 1948 die berühmte *Oliver Twist*-Verfilmung des britischen Regisseurs David Lean.⁶²⁷ Nachdem der Film ohne Zensur in Großbritannien angelaufen war, sollte dieser Ende Februar 1949 im Berliner Kino *Die Kurbel* deutsche Premiere feiern.⁶²⁸ Dabei kam es vor dem Kino in Westberlin zu heftigen Protesten. Der in *Der Spiegel* als „erste[r] große[r] Nachkriegs-Filmskandal“ betitelte Aufstand sorgte weit über Deutschland hinaus für Kontroversen.⁶²⁹ Leans Adaption wird dennoch in vielen Kritiken in den höchsten Tönen gelobt und als „kunstvolle Filmschöpfung“ bezeichnet, „die nicht nur die Ehrfurcht vor dem literarischen Wert seines Werks verrät, sondern auch die wesentlichen Züge der Erzählerkunst dieses bedeutenden Epikers beibehält.“⁶³⁰

Mit der am 30. Juni 1960 im *New Theatre* in London uraufgeführten Musicaladaption von Lionel Bart feierte eine weitere Dickens-Adaption Welterfolg. Das Musical erreichte mit 2284 Aufführungen nach einer sechsjährigen Laufzeit sogar den damaligen Aufführungsrekord.⁶³¹ Das Musical wurde seit den 1960er-Jahren sowohl auf den berühmten Bühnen des *West End* und *Broadway* als auch in zahlreichen kleineren Theatern immer wieder aufgeführt. Seit der deutschsprachigen Erstaufführung vom 18. September 1985 am *Salzburger*

⁶²⁶ Die Hörspieladaptionen von *Oliver Twist* werden im Kapitel 7.2 der vorliegenden Studie untersucht.

⁶²⁷ Die Verfilmung von David Lean sowie die daraus resultierende Lean-Debatte wird in Kapitel 7.3 der vorliegenden Studie ausführlich behandelt.

⁶²⁸ In der Schweiz war der Film bereits am 8. Oktober 1948 angelaufen. Vgl. Anzeige In: Neue Zürcher Zeitung (08.10.1948), S. 8.

⁶²⁹ O. V.: Erschießt uns doch: Twist – Zwist. In: *Der Spiegel* (26.02.1949), S. 25-26.

⁶³⁰ O. V.: Der Film in Zürich: Drei englische Prestigefilme in Wiederaufführung. In: Neue Zürcher Zeitung (20.07.1950), S. 7.

⁶³¹ Vgl. Maack 1991, S. 220.

Landestheater ist *Oliver!* ebenfalls ein beliebtes Musical in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Der Welterfolg führte dazu, dass Barts Musical 1968 von Carol Reed verfilmt wurde. Die Verfilmung konnte an den Erfolg des Musicals anknüpfen und wurde mit sechs Oscars ausgezeichnet, darunter in der Kategorie *Bester Film*. In der Schweiz blieben Bearbeitungen der Werke Dickens' für Bühne oder Radio vorerst aus. Allerdings genossen Dickens' Romane und Novellen großes Ansehen und Beifall, wie die *Neue Berner Zeitung* und *Der Bund* anlässlich der szenischen Lesung des englischen Schauspielers Emyln Williams vom 9. und 10. April 1952 belegen.⁶³²

Die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Dickens' Werken nach dem Krieg wurden ab 1947 in Westdeutschland publiziert. Neben Dissertationen unter der Betreuung des Anglisten Levin Schücking⁶³³ erschien 1959 auch eine Monografie zu den *Sieben Meister[n] des literarischen Humors in England und Amerika* von Wolfgang Schmidt-Hidding.⁶³⁴ Seine Untersuchung gilt Welz zufolge als symptomatisch für die Nachkriegszeit: Als ehemaliges Mitglied des NS-Dozentenbundes und der Sturmabteilung (SA) war Schmidt-Hidding darauf bedacht, problematische Themen, wie die antisemitische Darstellung einiger Figuren, zu umgehen.⁶³⁵ Fagin findet in der Studie von Schmidt-Hidding keine Erwähnung, und im Fall des jüdischen Juristen Uriah Heep aus *David Copperfield* verfällt Schmidt-Hiddings in den Nazijargon, indem er ihn als „Allegorie [...] böser Entartung betitelt“.⁶³⁶

⁶³² Vgl. O. V.: Charles Dickens redivivus. In: *Neue Berner Zeitung* (09.04.1952) und O. V.: Emyln Williams als Charles Dickens. In: *Der Bund* (10.04.1952).

⁶³³ Siehe u. a. Schütze, Johannes: Dickens' Frauenideal und das Biedermeier. Diss. Erlangen 1948; Wolter, Pius: Das Drollige bei Dickens. Diss. Erlangen 1949 und Offenhäuser, Agnes: Die Tierseele bei Charles Dickens. Diss. Erlangen 1951.

⁶³⁴ Schmidt-Hidding, Wolfgang: *Sieben Meister des literarischen Humors in England und Amerika*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1959.

⁶³⁵ Vgl. Welz 2013, S. 57-59.

⁶³⁶ Schmidt-Hidding 1959, S. 134.

Ende der 1960er-Jahre erhält die deutsche Dickens-Forschung neuen Aufschwung. Dies zeigen unter anderem die Dissertationen von Bernd-Peter Lange (1969)⁶³⁷ und Annegret Maack (1970)⁶³⁸ sowie die Studie von Ursula Schäfer zur *Überreibung als Strukturelement in den Romanen von Charles Dickens* (1970)⁶³⁹ und Lothar Černys Untersuchung der *Erinnerung bei Dickens* (1975).⁶⁴⁰ Später folgten die Beiträge von Inge Leimberg und Lothar Černy (1978), die einen Überblick über die kritischen Auseinandersetzungen mit Dickens' Sprachstil, Charakterdarstellung, Symbolik, Biografie und Sozialkritik bieten.⁶⁴¹ Auch in den Nachschlagewerken zur englischen Literaturgeschichte wurde Dickens ein fester Platz eingeräumt.⁶⁴² Durch die zahlreichen Forschungsbeiträge gelang es der westdeutschen Dickens-Forschung, an den internationalen Standard anzuknüpfen⁶⁴³, während sie in der DDR eher stagnierte.⁶⁴⁴

4.5 1990 bis heute: Die Dickens-Industrie läuft weiter

Mit zahlreichen Neuauflagen, Übersetzungen, Theater-, Hörspiel- und Filmadaptionen läuft die ‚Dickens-Industrie‘ bis heute weiter. Dem Index Translationum der UNESCO zufolge gilt Dickens bis in die Gegenwart als einer der meist übersetzten Autoren.⁶⁴⁵ Wie der Bestand der Deutschen Nationalbibliothek zeigt, gibt es ab den 1990er-Jahren eine schier unüberblickbare

⁶³⁷ Lange, Bernd-Peter: Das Problem der Charakterentwicklung in den Romanen von Charles Dickens. Diss. West-Berlin 1969.

⁶³⁸ Maack, Annegret: Der Raum im Spätwerk von Charles Dickens. Diss. Marburg: o. V. 1970.

⁶³⁹ Schäfer, Ursula: Die Überreibung als Strukturelement in den Romanen von Charles Dickens. Diss. Tübingen 1970.

⁶⁴⁰ Černy, Lothar: Erinnerung bei Dickens. Amsterdam: Grüner 1975.

⁶⁴¹ Leimberg, Inge und Lothar Černy: Charles Dickens: Methoden und Begriffe der Kritik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.

⁶⁴² Siehe beispielsweise Standop, Ewald und Edgar Mertner: Englische Literaturgeschichte. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer 1967; Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 194-797.

⁶⁴³ Vgl. Reinhold, Heinz: Charles Dickens: Sein Werk im Lichte neuer deutscher Forschung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1969, S. 7-15.

⁶⁴⁴ Vgl. Welz 2013, S. 64.

⁶⁴⁵ Im *Index Translationum* der UNESCO (2009) belegt Charles Dickens mit 2107 Übersetzungen den 25. Platz der meistübersetzten Autoren. Siehe *Index Translationum: Statistics on whole Index Translationum database (1979–2009)*. URL: <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (abgerufen 17.03.2020).

Fülle an Neuauflagen und Bearbeitungen von Dickens' Romanen. Auch Werkausgaben werden weiterhin herausgegeben. Dies zeigt sich zum Beispiel an der zwölfbändigen Ausgabe des Manuscriptum Verlags in Recklinghausen oder an den Jugendbuchbearbeitungen des Xenos Verlags in Hamburg.

Auch die Bühnenadaptionen begannen im deutschen Sprachraum zu florieren. Seit den 1990er-Jahren wird Dickens' berühmte Weihnachtsgeschichte (*A Christmas Carol in Prose* 1843) beinahe jährlich auf deutschsprachigen Bühnen inszeniert.⁶⁴⁶ *Oliver Twist* gehört ebenfalls zu den Theaterklassikern, insbesondere auch als Musical-Adaption.⁶⁴⁷

Seit den 2000er-Jahren sind zahlreiche Neuauflagen von Hörspieladaptionen erschienen.⁶⁴⁸ Zum zweihundertsten Geburtstag von Dickens kamen 2011 die drei Hörspiele *Oliver Twist*, *David Copperfield* und *Große Erwartungen* als *Die Große Hörspieledition* im Hörverlag München heraus.⁶⁴⁹ Auch im deutschsprachigen Radio gehören Vertonungen von Dickens' Romanen zum festen Bestandteil der

⁶⁴⁶ *A Christmas Carol in Prose* wurde beispielsweise auf folgenden Bühnen aufgeführt, um eine Auswahl zu nennen: Theater in der Nordweststadt (1994), Gallus Theater (2007), Neu-Isenburger Mundart-Theater (2009), Alte Oper Frankfurt (2011), Lessingtheater in Wolfenbüttel (2017), Thalia-Theater Hamburg (2017) und Theater Orchester Biel Solothurn (2017).

⁶⁴⁷ Siehe beispielsweise *Oliver Twist*, aufgeführt im Papageno Theater Frankfurt (1999), inszeniert durch das TNT Theatre als Gastspiel an diversen deutschen Bühnen (2002), adaptiert als Geräuschoper an der Staatsoper in Hamburg (Premiere am 06.02.2005), als Musical *Oliver!* im Theater Regensburg (Premiere am 13.07.2017) oder am Theater Lübeck (Premiere am 17.11.2017), in der Inszenierung von Christian Berg *Oliver Twist – Tu doch, was dein Herz dir sagt!* (Premiere am 22.06.2016 an den Burgfestspielen Jagsthausen) sowie als Gastspiel des TNT Theatre Britain im Theater am Käfigturm in Bern (25.01.2018).

⁶⁴⁸ Siehe beispielsweise Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Nacherzählung von Dirk Walbrecker (Text) und Heidemarie Eckhardt (Regie). Gesprochen von Hans Eckardt. Marburg: Verlag und Studio für Hörbuchproduktionen 2001; Ders.: *Oliver Twist*. In der Bearbeitung von John von Düffel (Text) und Rainer Gussek (Regie). Gesprochen von Thorsten Hierse, Leon Burmeister, Dominik Lindhorst et al. NDR 2006; Ders.: *Oliver Twist*. Originalfassung der legendären Gustav Meyrink Übersetzung. Gesprochen von Frank Stöckle. Eggolsheim: Dörfler 2008; Ders.: *Oliver Twist*. Gesprochen von Dirk Walbrecker. Kuebler Hoerbuch 2010 und Ders.: *A Christmas Carol*. Orchesterhörspiel nach Charles Dickens mit Musik von Henrik Albrecht, gespielt durch die NDR Radiophilharmonie. Gesprochen von Jens Wawrczeck, Wolf-Dietrich Sprenger und Matthias Keller. Hamburg: Headroom 2014.

⁶⁴⁹ Dickens, Charles: *Die Grosse Hörspieledition: Grosse Erwartungen, David Copperfield und Oliver Twist*. In der Bearbeitung von Sven Stricker et al. Mit Musik von Jan-Peter Pflug. Gesprochen von Hannes Hellmann et al. München: Der Hörverlag 2011. Siehe auch Lovenberg, Felicitas von: *Gute Jungs, schlimme Schurken und betörende Damen* (04.02.2012). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 30, S. 32.

Programme, wie die aktuellsten Ausstrahlungen von *Oliver Twist* im SRF⁶⁵⁰, *David Copperfield* im ORF⁶⁵¹ und *A Christmas Carol* im NDR⁶⁵² zeigen.

Nicht nur das Radio zeigt fortwährendes Interesse an Dickens' Werken. Auch die Filmindustrie sieht in den Stoffen von Dickens trotz der bereits zahlreichen Verfilmungen weiterhin Potenzial. „Dickens ist großes Kino“, schreibt der deutsche Film- und Medienwissenschaftler Matthias Bauer.⁶⁵³ Dies zeigt ebenfalls die Vielzahl an Filmadaptionen von Dickens' Romanen. Zu den meist verfilmten Werken zählen *Oliver Twist*, *Great Expectations* und *A Christmas Carol in Prose*. Allein von *Oliver Twist* gibt es, so Bauer, 23 werkgetreue Verfilmungen, fünf Bearbeitungen und ein Musical.⁶⁵⁴ Neben den bekanntesten Dickens-Verfilmungen wie Frank Lloyds Stummfilm-Klassiker *Oliver Twist* (USA 1922), den Lean-Adaptionen *Great Expectations* (GB 1946) und *Oliver Twist* (GB 1948) sowie Carol Reeds Oscar-gekrönter Musical-Inszenierung *Oliver!* (GB 1968) gibt es zahlreiche weitere Filmadaptionen der Dickens-Romane.⁶⁵⁵ Die Tatsache, dass sich Star-Regisseur Roman Polanski 2005, nach über 160 Jahren Rezeptionsgeschichte und nach über 100 Jahren Filmgeschichte, ebenfalls an den Stoff des *Oliver Twist*

⁶⁵⁰ Stricker, Sven: *Oliver Twist*. Aus dem Englischen von Carl Kolb und Anton Ritthaler. Mit Musik von Jan-Peter Pflug. Gesprochen von Hannes Hellmann, Jörg Pleva und Anton Spick. München: HörVerlag 2005. Siehe auch O. V.: *Oliver Twist – alle Episoden* (04.12.2017). In: SRF Hörspiel. URL: <https://www.srf.ch/sendungen/hoerspiel/oliver-twist-von-charles-dickens-1-3> (abgerufen 17.03.2020).

⁶⁵¹ Dickens, Charles: *Die Lebensgeschichte, Abenteuer, Erfahrungen und Beobachtungen David Copperfields von Charles Dickens*. In 4 Teilen. Mit Markus Meyer, Wolf-Niklas Schykowski, Dietmar Mues, Veronika Bayer, Ulrich Noethen, Sunny Melles u.a. Bearbeitung und Regie Annette Berger. HR 2006. Siehe auch: O. V.: *Ö1 Hörspiel* (23.12.2017). URL: <http://oe1.orf.at/programm/20171223/497892> (abgerufen 17.03.2020).

⁶⁵² Dickens, Charles: *A Christmas Carol*. Eine Weihnachtsgeschichte von Henrik Albrecht, mit: NDR Radiophilharmonie, Vassilis Christopoulos, Jens Wawrezeck, Wolf-Dietrich Sprenger, Matthias Keller. Siehe auch: O. V.: *A Christmas Carol – eine Weihnachtsgeschichte*. In: NDR (o. J.). URL: https://www.ndr.de/orchester_chor/radiophilharmonie/A-Christmas-Carol-Eine-Weihnachtsgeschichte,achristmascarol160.html (abgerufen 17.03.2020).

⁶⁵³ Bauer, Matthias: *Kleiner Junge – Großes Kino: Roman Polanski verfilmt Charles Dickens: Oliver Twist*. In: Thomas Koebner und Fabienne Liptay (Hg.): *Film-Konzepte 19: Roman Polanski*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2010, S. 98-106, hier S. 98.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ Siehe beispielsweise Richard Williams Zeichentrickfilm *A Christmas Carol* (USA 1971), Clive Donners TV-Adaption *Oliver Twist* (USA, GB 1982), Alfonso Cuaróns *Great Expectations* (USA 1998), Renny Ryes TV-Miniserie *Oliver Twist* mit dem bekannte Drehbuch von Alan Bleasdale (GB 1999), Julian Jarrolds Fernsehfilm *Great Expectations* (GB 1999), Simon Curtis' Fernsehfilm der BBC *David Copperfield* (GB 1999), Peter Medaks Fernsehfilm *David Copperfield* (USA 2000), Disneys *A Christmas Carol* mit Jim Carrey als Ebenezer Scrooge (USA 2009) sowie die neuste Verfilmung von *Great Expectations* von Mike Newell (GB 2012).

heranwagt, zeigt, welche Anziehungskraft Dickens' Erzählungen bis heute auf Filmschaffende haben.

Mit der Konjunktur der Fernsehserien seit der Jahrtausendwende erstaunt es kaum, dass eine Serie mit dem sprechenden Namen *Dickensian* auftaucht. Die von BBC produzierte und am 26. Dezember 2016 erstmals ausgestrahlte Serie mit 20 Episoden erzählt die Geschichte zur Aufklärung des Mordes an Ebenezer Scrooges Partner, Jacob Marley. Die Serie ist keine Adaption im eigentlichen Sinne, aber bindet unzählige Figuren aus Dickens' Romanen in die Handlung mit ein.⁶⁵⁶

Seit dem unmittelbaren Erfolg der *Pickwick Papers* katapultierte sich Dickens als junger und aufstrebender Autor in die Herzen der Leserinnen und Leser. Seither nehmen Dickens' Werke einen festen Platz auf den Bücherregalen und Bühnen sowie in Radiosendungen und Kinoprogrammen ein. Den Grund für den andauernden Erfolg Dickens' sieht Hans Ulrich Seeber, Herausgeber des Metzler Nachschlagewerks *Englische Literaturgeschichte*, in seiner „Genialität [...], die Formen der viktorianischen Unterhaltungsliteratur in große Kunst [zu verwandeln].“⁶⁵⁷ Dickens' Geschichten eroberten nicht nur die Herzen der Leserinnen und Lesern, sondern wurden auch fester Bestandteil der Lehrpläne an den deutschen Schulen und Universitäten. Welz zählt allein in den letzten vier Jahrzehnten mehr als vierzig Dissertationen zu Dickens und seinem Oeuvre, die an Universitäten im deutschsprachigen Raum eingereicht wurden.⁶⁵⁸ Blickt man auf die seit 1835 andauernde Rezeptionsgeschichte der Werke Dickens' zurück, so kann festgehalten werden, dass, unabhängig der politischen oder ideologischen Lage, Romane wie *Oliver Twist*, *David Copperfield* oder *Great Expectations* bis heute gelesen, übersetzt und adaptiert werden.

⁶⁵⁶ Siehe O. V.: *Dickensian*. In: IMDb (o. J.), URL: https://www.imdb.com/title/tt4531728/?ref=ttawd_awd_tt (abgerufen 17.03.2020).

⁶⁵⁷ Seeber, Hans Ulrich: *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler ⁵2012, S. 290.

⁶⁵⁸ Vgl. Welz 2013, S. 67.

5 *Oliver Twist* im intertextuellen Spannungsfeld

Ein zur Weltliteratur zählender Roman wie *Oliver Twist*, der über hundert Mal ins Deutsche übersetzt und immer wieder für Theater, Radio und Kino adaptiert wurde, befindet sich in einem intertextuellen Spannungsfeld, in dem die Übersetzungen und Adaptionen nicht nur auf den Prätext, sondern auch aufeinander Bezug nehmen.⁶⁵⁹ Um zu untersuchen, wie in den Übersetzungen und Adaptionen mit der umstrittenen Darstellung Fagins umgegangen und ob dieser Stoff in weiteren Werken deutschsprachiger Autorinnen und Künstlern fortgeschrieben wird, werden diese in Bezug zueinander betrachtet. Hierfür wird zuerst ein kurzer Überblick zu den verschiedenen Ansätzen der Intertextualität gegeben.⁶⁶⁰ Danach wird der für die vorliegende Untersuchung passende theoretische Rahmen sowie die entsprechende Terminologie festgelegt.

5.1 Intertextualität

Die moderne Intertextualitätstheorie basiert auf Überlegungen des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin. Seine von der sowjetischen Kulturrevolution der 1920er-Jahre angeregte These, dass einzelne Wörter nicht isoliert, sondern immer mit vorangehenden oder nachgelagerten Äußerungen im Dialog stehen, wurde 1967 von der französischen Literaturtheoretikerin Julia Kristeva aufgegriffen und mit der Intertextualitätsforschung in Verbindung gebracht.⁶⁶¹ Bachtin postuliert, es gebe keine eigenständigen Aussagen mehr, weil

⁶⁵⁹ Als Adaptionen werden in der vorliegenden Studie Werke verstanden, die in eine andere Gattung im Sinne der Trias (Epik, Dramatik und Lyrik) oder in ein anderes Medium transferiert wurden.

⁶⁶⁰ Eine ausführliche Übersicht zu den unterschiedlichen Ansätzen der Intertextualität sind unter anderen in folgenden Studien zu finden: Pfister, Manfred: Konzepte und Intertextualität. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30 und Berndt, Frauke und Tonger-Erk, Lily: Intertextualität: Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 17-62.

⁶⁶¹ Vgl. Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 170. Bachtins Studien befassten sich mit dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft. Seine theoretischen Ansätze erprobte er ab den 1920er-Jahren unter anderem an Untersuchungen zu Dostojewski und Rabelais. Seine Forschung wurde allerdings erst in den 1960er-Jahren für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht und übersetzt. Vgl. Pfister 1985, S. 1 f.

sich jede Äußerung stets auf eine vorherige beziehe. Diesen Denkansatz übernimmt Kristeva für die Intertextualitätstheorie, wobei sie von einem sehr weit gefassten Textverständnis ausgeht. So postuliert Kristeva, dass jeder Text, wie die Äußerungen bei Bachtin, immer auf einen anderen Text Bezug nimmt.⁶⁶²

Diesem Ansatz zufolge werden nicht nur Autor und Leser, sondern auch der isolierte Text destruiert. Ein Text steht somit nicht mehr allein und ist keine eigenständige Entität mehr, sondern referenziert stets auf einen anderen Text, der wiederum intertextuelle Bezüge aufweist und so weiter.⁶⁶³ Daraus geht hervor, dass jeder Text in irgendeiner Form in einer Beziehung zu einem anderen Text steht. Folglich ergibt sich ein unendliches Beziehungsnetz von Texten, was konsequenterweise zu Michel Butors Schlussfolgerung führt, „[i]l n’y a pas d’œuvre individuelle.“⁶⁶⁴ Der einzelne Text wird im poststrukturalistischen Verständnis als allumfassender *texte général* verstanden.⁶⁶⁵ Demnach verschwindet der einzelne Text in einem Wirrwarr von textuellen Bezügen und die elementare Unterscheidung zwischen den drei Eckpfeilern der Literaturwissenschaft Autorin, Text und Leserin wird hinfällig.⁶⁶⁶

Dieses von den Poststrukturalisten entworfene Modell, in dem alles mit allem verknüpft ist, versucht der Strukturalist Gérard Genette anhand einer Klassifizierung von Relationen zwischen literarischen Texten zu systematisieren. In seinem für die Intertextualitätsforschung wegbereitenden Werk *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (1982) unterscheidet Genette fünf Typen einer Text-Text-Beziehung, die er unter dem Begriff der Transtextualität zusammenfasst:

⁶⁶² Insbesondere der von Bachtin geprägte Begriff der ‚Dialogizität‘ wird von Kristeva aufgegriffen und in der Intertextualitätstheorie verfestigt. Vgl. Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique*, 23, Nr. 239 (1967), S. 438-468. Siehe auch Pfister 1985, S. 1-3 und Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, S. 31-33.

⁶⁶³ Die Frage nach Intertextualität streift unweigerlich die Frage nach der Textualität, also der Eigenschaft eines Textes. Wie Berndt und Tonger-Erk schreiben, ist es in der Literaturwissenschaft unbestritten, dass als Text sowohl mündliche wie auch schriftliche Äußerungen verstanden werden. Die Intertextualität beschränkt sich somit auf kein bestimmtes Medium. Sie ist, wie Berndt/Tonger-Erk zusammenfassen, medienblind. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 9.

⁶⁶⁴ Butor, Michel: *L’Arc*, 39 (1969), S. 2. Zitiert nach Pfister 1985, S. 9.

⁶⁶⁵ Vertreter eines solchen poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansatzes der Intertextualität sind unter anderen Roland Barthes, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Jonathan Culler, Charles Grivel, Vincent B. Leitch und Harald Bloom. Vgl. Pfister 1985, S. 11-20.

⁶⁶⁶ Vgl. Pfister 1985, S. 21 und Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 8.

Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität.⁶⁶⁷ Dabei ist zu beachten, dass Genette unter Intertextualität ausschließlich klar erkennbare Bezüge wie ein Zitat oder Plagiat zwischen Texten versteht und unter Hypertextualität in etwa das zusammenfasst, was Kristeva als Intertextualität bezeichnet: Eine nicht so offensichtliche Beziehung zwischen zwei Texten. Obschon Genette eine Konkretisierung der Text-Text-Beziehung anstrebt, wird diese im Zuge seiner Abhandlung immer weniger konkret und verschwindet in einer „fortwährenden Zirkulation der Texte“, die stets aufeinander Bezug nehmen und schließlich einen unendlichen Intertext ergeben.⁶⁶⁸ Auch wenn Genette mit seiner Klassifizierung eine Struktur in die Anwendung der Intertextualitätstheorie gibt, gelingt es ihm nicht, den kaum fassbaren Intertextualitätsbegriff vollends einzugrenzen.

Dem poststrukturalistischen Verständnis von Intertextualität halten die Anglisten Ulrich Broich und Manfred Pfister in ihrer Studie *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (1985) das Argument eines geringen Anwendungspotenzials in der Praxis entgegen.⁶⁶⁹ Pfister argumentiert, dass ein so universales Konzept der Intertextualität ein zu kleines heuristisches Potenzial für die Analyse und Interpretation aufweise und dadurch ein einzelner Text kaum fassbar werde.⁶⁷⁰ Broich und Pfister schlagen daher einen hermeneutischen Denkansatz vor, in dem „der Begriff der Intertextualität auf bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeeengt wird.“⁶⁷¹ Während beim poststrukturalistischen Ansatz die Grenzen zwischen Autor, Text und Leser verschwimmen, machen sich Broich und Pfister in ihrem hermeneutischen Modell dafür stark, diese Differenzierung

⁶⁶⁷ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. Für eine Zusammenfassung der fünf Typen der Transtextualität siehe Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 114-131.

⁶⁶⁸ Genette 1993, S. 535.

⁶⁶⁹ Die Slawistin Renate Lachmann teilt diese Ansicht mit Broich und Pfister, indem sie den Intertextualitätsbegriff als „nicht disziplinierbar“ ausweist. Lachmann, Renate: *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*: In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): *Das Gespräch*. München: Fink 1984, S. 133-138, hier S. 134.

⁶⁷⁰ Vgl. Pfister 1985, S. 9 und 15.

⁶⁷¹ Ebd., S. 25.

aufrechtzuerhalten. Dabei möchten sie die beiden Modelle nicht gegeneinander ausspielen, sondern beide Ansätze in einem von ihnen vorgestellten „Vermittlungsmodell“ kombinieren.⁶⁷²

In ihrem ‚Vermittlungsmodell‘ unterscheiden Broich und Pfister zwischen markierter und nicht-markierter Intertextualität, wobei bei der nicht-markierten Form das poststrukturalistische und bei der markierten Form das hermeneutische Modell zum Tragen kommt. Entsprechend trennen Broich und Pfister die Intertextualität in Einzeltextreferenz und Systemreferenz.⁶⁷³ Dabei verstehen sie unter Einzeltextreferenz eine intendierte und markierte Intertextualität, zum Beispiel in Form eines Zitats oder eines Plagiats und unter Systemreferenz den Bezug auf allgemeine sprachliche Codes und Normsysteme der Textualität, wie zum Beispiel Topoi, Klischees oder Stereotypen.⁶⁷⁴ Während die Einzeltextreferenz auf die Intention des Verfassers Bezug nimmt und die Leserin für eine gelungene Kommunikation die intendierte Intertextualität erkennen muss, verabschiedet sich die Systemreferenz, dem poststrukturalistischen Ansatz folgend, von der Autorschaft und dem Leser als aktives Subjekt.⁶⁷⁵

In ihrem hermeneutischen Intertextualitätsmodell führen Broich und Pfister eine eigene Terminologie ein. Sie bezeichnen den Text, auf den Bezug genommen wird, als Prätext (Genette nennt ihn Hypotext) und den Text, der den Bezug herstellt, lediglich als Text oder auch Posttext (Genette nennt ihn Hypertext). In der vorliegenden Studie wird die Terminologie von Broich und Pfister übernommen und zwischen Prätext und Posttext unterschieden. Vor dem Hintergrund der internationalen und multimedialen Rezeptionsgeschichte von *Oliver Twist* ist das

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Vgl. Broich, Zur Einzeltextreferenz, S. 48-50. und Pfister 1985, S. 52-55.

⁶⁷⁴ Zur Systemreferenz zählen Broich und Pfister Bezüge auf Gattungsnormen oder Diskurstypen, wie zum Beispiel der religiöse, philosophische, wissenschaftliche oder politische Diskurs. Pfister nennt zudem bestimmte Formen von Bezügen wie den Verweis auf ‚Archetypen‘ und Mythen als Beispiel für Systemreferenz. Dabei folgt er der anthropologischen Literaturtheorie, die davon ausgeht, dass „jedem künstlerischen Text Archetypen des kollektiven Unbewußten eingeschrieben“ sind. Dem zufolge ist somit „jeder Text auf alle anderen Texte des gleichen Archetypus beziehbar, und das unabhängig davon, ob dieser Bezug vom Autor intendiert oder markiert ist oder nicht.“ Pfister 1985, S. 56 f. Siehe auch Ebd., S. 27 und Broich, Zur Einzeltextreferenz, S. 48.

⁶⁷⁵ Denn der Leser wird gleichermaßen als Text unter anderen verstanden, wobei er keine Texte rezipiert, sondern diese lediglich als Echo aufnimmt und wiedergibt. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 148.

Verständnis des Prätextes auszuweiten. Wie Broich in seinem Beitrag zur Einzeltextreferenz ebenfalls einräumt, bilden multiple Text-Text-Beziehungen sogenannte Textketten, die sich zu einem Textkollektiv zusammenfassen lassen.⁶⁷⁶ Während die Textketten Texte umfassen, die nach Broich in rein linearen Beziehungssträngen zueinanderstehen, ist das Textkollektiv ein ungeordnetes Beziehungsnetz zwischen Texten, die aufeinander Bezug nehmen.⁶⁷⁷ Diesem Ansatz folgend wird in der vorliegenden Untersuchung unter einem Prätext sowohl ein einzelner Text als auch ein Textkollektiv verstanden.⁶⁷⁸

Matthias N. Lorenz weist in der intertextuellen Betrachtung von Joseph Conrads *Heart of Darkness* (2018) darauf hin, dass gerade bei politisch brisanten Texten die Autorschaft hinsichtlich der Verantwortung im Umgang mit historisch und kulturell bedingten Positionen eine zentrale Rolle spielt.⁶⁷⁹ In der vorliegenden Studie, die den Umgang mit Antisemitismus in den Übersetzungen und Adaptionen von *Oliver Twist* untersucht, wird daher auf eine bewusst intendierte und markierte Einzeltextreferenz fokussiert.

Zur Unterstützung der textanalytischen Arbeit identifizieren Broich und Pfister, ähnlich wie Genette, Kriterien, um die Intensität der Intertextualität zu ermitteln. Hierfür stellen Broich und Pfister einen Kriterienkatalog mit sechs qualitativen Kriterien auf: Mit der *Referentialität* (1) bezeichnen sie den expliziten Verweis auf einen Prätext und nicht bloß dessen Verwendung. Dabei hat beispielsweise ein Zitat aus dem Prätext eine höhere intertextuelle Intensität, wenn dessen Verwendung thematisiert und der Bezug zum Prätext „bloßgelegt“ wird.⁶⁸⁰ Die Anknüpfung oder Distanznahme zum Prätext kann, so Pfister, durch den Metatext erfolgen. So zum Beispiel bei Adaptionen, die im Metatext den Bezug zum Prätext klar ausweisen,

⁶⁷⁶ Vgl. Broich, Zur Einzeltextreferenz, S. 50 f.

⁶⁷⁷ Berndt und Tonger-Erk greifen diesen Ansatz auf und verstehen ein Textkollektiv als ein Konglomerat aus Figuren und Topoi mehrerer Texte, die sich zu einem einzigen Prätext zusammenschließen, auf den ein neuer Text referieren kann. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 153.

⁶⁷⁸ Broich und Pfister gehen davon aus, dass der intertextuelle Bezug intentional durch die Autorin initiiert wird und den daraus entstehenden Dialog mit dem Rezipienten ein bewusster kommunikativer Akt ist. Vgl. Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, S. 31. Der Begriff Einzeltextreferenz ist in dem Fall so zu verstehen, dass nicht zwingend nur auf einen einzelnen Text Bezug genommen wird, sondern auch auf mehrere, die ein Textkollektiv umfassen.

⁶⁷⁹ Vgl. Lorenz 2018, S. 109.

⁶⁸⁰ Pfister 1985, S. 26.

wie dies häufig mit Erläuterungen wie ‚übernommen von...‘, ‚auf der Vorlage von...‘ oder ‚nach...‘ deklariert wird.

Das zweite Kriterium, die *Kommunikativität* (2), skaliert die Intertextualität sowohl nach dem Grad des Bewusstseins des Autors, der den intertextuellen Bezug macht, als auch der Rezipienten, die erkennen, dass ein Bezug vorliegt. Dabei geht es primär um die Intentionalität und die Deutlichkeit der Markierung, die den intertextuellen Bezug eines Textes ausmachen. Bei diesem Kriterium will die Autorin, dass der Rezipient den Bezug erkennt und entschlüsselt, weshalb häufig kanonische Texte der Weltliteratur als Prätexte dienen. Kommt also zum Beispiel ein Waisenjunge mit dem Namen Oliver in der Fernsehserie *Dickensian* vor, so ist der Bezug auf Dickens' Roman von den Produzenten bewusst gesetzt und gleichzeitig können sie davon ausgehen, dass die Zuschauer die Geschichte des Oliver Twist kennen und den Bezug zum Kinderbuchklassiker herstellen.⁶⁸¹

Durch die *Autoreflexivität* (3) wird der intertextuelle Bezug verstärkt, indem die Intertextualität im Text selbst thematisiert und ihre Voraussetzungen und Leistungen reflektiert werden. Darunter können textimmanente Ausführungen der Autorin fallen, die Auskunft über das angewandte Verfahren geben.

Das vierte Kriterium der *Strukturalität* (4) intensiviert die Intertextualität, „in dem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird.“⁶⁸² Pfister nennt als Beispiele Eliots *Waste Land* sowie Joyces *Ulysses*. Die Einverleibung der Struktur eines Prätextes zeigt sich auch in literarischen Formen wie der Parodie und Travestie sowie in Übersetzungen und Adaptionen.⁶⁸³

Mit der *Selektivität* (5) wird die Intensität durch die Prägnanz der intertextuellen Referenz erfasst. Dabei weist ein wörtliches Zitat aus einem Prätext einen höheren Grad der Prägnanz auf, als eine Anspielung oder einen Bezug auf eine Textgruppe

⁶⁸¹ Als Beispiel für eine geringe Kommunikativität nennt Pfister das Plagiat. Bei einem Plagiat will der Autor den Bezug zum Prätext möglichst bedeckt halten, sodass die Rezipientin den ‚Betrug‘ nicht erkennt. Vgl. Pfister 1985, S. 27.

⁶⁸² Ebd., S. 28.

⁶⁸³ Vgl. ebd. Die Strukturalität von Broich und Pfister entspricht der Hypertextualität von Genettes Modell. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 150.

oder die Normen und Konventionen einer Gattung.⁶⁸⁴ Den Kern der Selektivität markiert, so Pfister, „das wörtliche Zitat aus einem individuellen Prätext, während der Bezug zwischen Texten allein aufgrund ihrer Textualität eine periphere Schwundstufe von Intertextualität darstellt.“⁶⁸⁵

Das letzte von Broich und Pfister definierte qualitative Kriterium ist die *Dialogizität* (6).⁶⁸⁶ Diese misst die Intertextualität an der Differenz zwischen Prätext und Posttext. Je größer die Diskrepanz der beiden Texte, umso mehr entsteht ein Dialog zwischen dem alten und neuen Kontext, in dem die Texte rezipiert werden.⁶⁸⁷ Während zum Beispiel eine möglichst getreue Übersetzung lediglich eine Imitation, Wiederholung oder Affirmation des Prätextes in einer anderen Sprache darstellt, erzeugen Abweichungen zwischen den Texten semantische und ideologische Spannungen, aus denen eine Bedeutungserweiterung gewonnen werden kann.⁶⁸⁸

Die Markierung des intertextuellen Bezugs kann Broich zufolge in drei verschiedenen Formen vorkommen: Erstens in *Nebentexten*, etwa als Referenz im Metatext (Titel, Untertitel, Vor- oder Nachwort etc.), zweitens im *inneren* oder drittens im *äußeren Kommunikationssystem*.⁶⁸⁹ Eine Markierung im *inneren Kommunikationssystem* bedeutet, dass der intertextuelle Bezug innerhalb der Handlung markiert wird und sich primär an die Figuren richten.⁶⁹⁰ Solche Signale zeigen sich beispielsweise, wenn sich Figuren über einen anderen Text unterhalten oder physische Objekte wie Bücher in die Handlung eingebunden werden. Markierungen im *äußeren Kommunikationssystem* manifestieren sich außerhalb der Handlung und richten sich an den Rezipienten und nicht an die Figuren innerhalb des Textes. Solche Markierungssignale kommen beispielsweise bei einem Roman

⁶⁸⁴ Vgl. ebd.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 28 f.

⁶⁸⁶ Beim sechsten Kriterium stützen sich Broich und Pfister auf Michail Bachtin und dessen Begriff der Dialogizität.

⁶⁸⁷ Intertextualität zeichnet sich nicht nur durch die Verbindung und Ähnlichkeit des Posttexts mit dem Prätext aus, sondern auch durch dessen Abtrennung und Differenz. Diese Eigenschaft der Intertextualität bezeichnen Berndt und Tonger-Erk als doppeltes Paradox: „Intertextualität ist also nicht nur eine semantisch relevante Eigenschaft von Texten, die den Textbezug voraussetzt, sondern Text-Text-Beziehungen zeichnen sich auch durch das doppelte Paradox von Verbindung und Trennung sowie von Differenz und Ähnlichkeit aus.“ Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 11.

⁶⁸⁸ Vgl. Pfister 1985, S. 26-28.

⁶⁸⁹ Vgl. Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, S. 35-38.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd., S. 39 f.

in Form von Anführungszeichen, einem veränderten Druckbild oder als Wiederholungen von strukturellen wie auch inhaltlichen Elementen vor.⁶⁹¹

5.2 Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen

Welche Rolle die Übersetzungen und Adaptionen in der Intertextualitätsforschung einnehmen, untersuchen im Sammelband von Broich und Pfister die Beiträge von Werner v. Koppenfels, Bernd Lenz und Host Zander. Koppenfels beurteilt im Kapitel *Intertextualität und Sprachwechsel* die literarische Übersetzung mit ihrem Bezug auf eine Fremdvorlage als Intertextualität schlechthin, denn sie sei Reproduktion und Produktion zugleich.⁶⁹² Eine Übersetzung ziehe einen Sprach- und Kulturwechsel mit sich und ist auf diese Weise, so Koppenfels, „eine besonders intensive und problematische Form des intertextuellen Bezugs.“⁶⁹³ Problematisch deshalb, weil sie einerseits den Anspruch auf eine vollumfängliche Reproduktion – sowohl inhaltlich als auch stilistisch – des Prätextes habe, und andererseits sich aus der Übersetzung, angereichert durch den anderen sprachlichen- und kulturellen Kontext, eine neue schöpferische Umsetzung des Prätextes ergebe.⁶⁹⁴ Ebenfalls als poetische respektive künstlerische Eigenleistung sind die Adaptionen zu beurteilen,

⁶⁹¹ Vgl. ebd., S. 41-44.

⁶⁹² Vgl. Koppenfels, Werner v.: Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 137-158; hier, S. 139. Einen alternativen Ansatz verfolgt Linda Costanzo Cahir, die die Übersetzung als Adaption versteht. Diesem Verständnis von Übersetzung hält Thomas Leitch zurecht entgegen, dass die Übertragung von einer Sprache und Kultur in eine andere nicht mit der Übertragung von einem Kommunikationsmedium zu einem anderen verglichen werden kann. Vgl. Leitch, S. 98 f.

⁶⁹³ Koppenfels, S. 138.

⁶⁹⁴ Dieser Ansatz wird auch von Linda Costanzo Cahir vertreten: „Through the process of translation a fully new text – a materially different entity – is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it.“ Cahir, Linda Costanzo: *Literature into Film: Theory and Practical Applications*. Jefferson, NC: McFarland 2006, S. 14. Zitiert nach Leitch, S. 98.

die einen Gattungs-⁶⁹⁵ und oder Medienwechsel⁶⁹⁶ mit sich ziehen. Wie Horst Zander in seinem Beitrag *Intertextualität und Medienwechsel* festhält, wird der Bezug eines Theaterstücks, Hörspiels oder Films zu einem Prätext besonders dann bedeutungsträchtig, wenn der „Posttext ein hohes Maß an Eigentext enthält“, was allerdings die Erkennung des Bezugs erschwere.⁶⁹⁷

Vor dem Hintergrund der von Broich und Pfister aufgestellten Kriterien weisen Übersetzungen und Adaptionen grundsätzlich eine hohe Intensität der intertextuellen Beziehung zum Prätext auf. Im Normalfall kann davon ausgegangen werden, dass Übersetzungen und Adaptionen die Kriterien der *Referentialität*, *Kommunikativität*, *Strukturalität* und *Selektivität* erfüllen. Indem die Übersetzerinnen und Regisseure ihre Werke explizit als Übersetzungen und Adaptionen ausweisen, ist die *Referentialität* gegeben. Dadurch, dass besonders Klassiker der Weltliteratur, wie zum Beispiel *Oliver Twist*, übersetzt und fürs Radio, Theater und Kino adaptiert werden, ist auch die *Kommunikativität* erfüllt. Denn die Übersetzer und Regisseurinnen können davon ausgehen, dass die Rezipienten den Stoff kennen und den Bezug zum Prätext mit einem ähnlichen Wissensstand herstellen. Ebenso ist im Sinne der *Strukturalität* von einem hohen Grad an Intertextualität auszugehen, denn im Normalfall liegt diesen Posttexten der Prätext als strukturelle Folie zugrunde; oder anders gesagt: Ohne Prätext gäbe es keine Posttexte. Dasselbe gilt auch für die *Selektivität*, denn durch die Übertragung des Romantextes in eine andere Sprache oder in ein anderes Medium werden zahlreiche Zitate aus dem Prätext verwendet, was den intertextuellen Bezug intensiviert.

⁶⁹⁵ Ein Gattungswechsel zeichnet sich nach Bernd Lenz dadurch aus, dass wesentliche inhaltliche- und strukturelle Textmerkmale, wie beispielsweise Figurenarsenal, behandelte Themen und struktureller Aufbau, von einer literarischen Gattung (Lyrik, Dramatik und Epik) in eine andere übertragen werden. Vgl. Lenz, Bernd: Intertextualität und Gattungswechsel: Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 158-178, hier S. 159 f.

⁶⁹⁶ Unter einem Medienwechsel versteht Horst Zander „die Versetzung eines sprachlich manifestierten Textes in das Zeichensystem eines anderen Mediums und der entsprechende Rückverweis des so konstituierten Posttextes auf den Prätext.“ Zander, Horst: Intertextualität und Medienwechsel. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 178-196, hier S. 180.

⁶⁹⁷ Zander 1985, S. 195.

Während die meisten Übersetzungen und Adaptionen im Sinne der *Referentialität*, *Kommunikativität*, *Strukturalität* und *Selektivität* einen starken Bezug zum Prätext aufweisen, variiert die Intensität der Beziehung bei den Kriterien der *Autoreflexivität* und *Dialogizität*. Dies ist damit zu begründen, dass nicht alle Übersetzerinnen oder Medienschaffende im Sinne der *Autoreflexivität* Auskunft darüber geben, wie sie mit dem Prätext umgegangen sind, und wie sie ihn in den Posttext eingebunden haben.⁶⁹⁸ Ebenso kann der Bezug zwischen Übersetzung und Adaption mit dem Prätext im Sinne der *Dialogizität* intensiviert werden. Wie auch Bernd Lenz und Horst Zander in ihren Beiträgen zum Gattungs- und Medienwechsel hervorheben, wird der intertextuelle Bezug erst dann besonders bedeutungsträchtig, wenn der Posttext vom Prätext abweicht.⁶⁹⁹

Während also in den nachfolgenden Analysen der Übersetzungen und Adaptionen von *Oliver Twist* primär auf die *Autoreflexivität* und *Dialogizität* fokussiert wird und die Differenzen zwischen Prä- und Posttext herausgearbeitet werden, geht es in den anderen Werken in Kapitel 8, die im Sinne der *Referentialität* keinen expliziten Bezug zu *Oliver Twist* ausweisen, primär darum, eine Verbindung durch Ähnlichkeit zwischen Posttext und Prätext herzustellen und den intertextuellen Bezug erst einmal nachzuweisen. Solche Posttexte nennen Frus und Williams Transformationen: „Transformations may hide the fact that they are based on or related to earlier stories. [...] The plot may be similar, but because its context may be completely different, the similarities may go unnoticed [...].“⁷⁰⁰ Als Transformationen werden in Kapitel 8 die Titelfigur aus Veit Harlans Film *Jud Süß* (1940), der Toydarianer Watto aus George Lucas' *Star Wars* Episode I und II sowie

⁶⁹⁸ Solche Markierungen sind in Form eines Vor- oder Nachworts oder eines Interviews im *Nebentext* oder in Form von Fußnoten in den Übersetzungen im *äußeren Kommunikationssystem* festzustellen.

⁶⁹⁹ Vgl. Lenz 1985, S. 168 f. und Zander 1985, S. 195.

⁷⁰⁰ Posttexte, die eine offensichtliche Bezugnahme zum Prätext aufweisen, werden von Frus und Williams in ihrem Sammelband *Beyond Adaptations* (2010) als Adaptionen bezeichnet: „An adaption is a text that has been changed to suit a new purpose or environment [...]. But [...] the new text is recognizable as a relation of the earlier text.“ Zur Unterscheidung von Adaptation und Transformation schreiben Frus und Williams weiter: „Whereas adaptations are frequently ‚based on‘ another text, transformations are often ‚inspired by‘ another text. Because they are not limited to representing a source text, they can re-imagine all sorts of new possibilities for the characters, settings, or plots that audiences have made popular.“ Frus/Williams 2010, S. 3.

die Figur des Jonathan Jeremiah Peachum in der Inszenierung von Julian Crouch und Sven-Eric Bechtolfs *Salzburger Dreigroschenoper* (2015) untersucht.

Neben den beiden Leitfragen, wie in den Übersetzungen und Adaptionen von *Oliver Twist* mit der antisemitischen Darstellung Fagins umgegangen und ob dieser Stoff in anderen Werken fortgeschrieben wird, stellt sich die Frage, wie sich der intertextuelle Bezug auf das Verständnis des Prätextes und die Lesart des Posttextes auswirkt. Während zum Beispiel ideologische Positionen vom Prätext auf den Posttext übertragen werden, kann der Posttext durch eine neue Lesart den Prätext aufstöbern.⁷⁰¹ Die Einflussnahme zwischen den Texten verläuft bidirektional, wobei der Prätext auf den Posttext wirken kann und umgekehrt.

Während die von Broich und Pfister etablierten qualitativen Kriterien für die Messung der Intensität der Intertextualität den Posttext als den aktiven Part in der Text-Text-Beziehung favorisieren, schlägt Lorenz in seiner Studie zu *Heart of Darkness* als Ergänzung vier Varianten einer machtneutralen Betrachtung der Texte vor: Nur bei der ersten der vier Beziehungsformen, der *Applikation* (1), wird der Posttext wie bei Broich und Pfister zum aktiven Part, indem er auf den Prätext referiert, diesen als Vorlage einverleibt und dadurch kontrolliert.⁷⁰² Während bei der *Applikation* der Prätext eine passive Rolle einnimmt, ergreift er bei der *Kooperation* (2) wieder mehr Macht.⁷⁰³ Durch die Bezugnahme lebt der Prätext im Posttext weiter und es entsteht eine scheinbar gleichberechtigte Machtverteilung zwischen den beiden. Lorenz beschreibt diesen Vorgang wie folgt: „Der Posttext partizipiert am Prätext, indem er ihn zitiert, der Prätext partizipiert am Posttext, weil er sich in ihm fortschreibt.“⁷⁰⁴

Während die *Applikation* und *Kooperation* das Zusammenspiel der Texte klar aufzeigt, werden bei der *Kontamination* (3) und *Rekonfiguration* (4) eher

⁷⁰¹ Vgl. Seljak, Anton: Intertextualität. In: Ulrich Schmid (Hg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 2010, S. 76-89, hier S. 93.

⁷⁰² Vgl. Lorenz 2018, S. 109.

⁷⁰³ Lorenz stützt sich dabei auf den Machtbegriff von Michel Foucault, bei dem sich Macht aus den Verhältnissen und im Zusammenspiel von verschiedenen Mechanismen zu einem produktiven Miteinander manifestiert und nicht unbedingt repressiv sein muss. Vgl. Lorenz 2018, S. 110, Anm. 438.

⁷⁰⁴ Lorenz 2018, S. 109.

subversive Effekte durch die Beziehung zwischen Prä- und Posttext hervorgerufen. Bei einer *Kontamination* hebt die intertextuelle Lektüre die Autonomie des Posttextes auf. Denn durch den intertextuellen Bezug werden Bestandteile, die für den Prätext konstitutiv sind, auf den Posttext übertragen.⁷⁰⁵ Folglich geht der Posttext das Risiko ein, historisch und kulturell bedingte Positionen, die unter Umständen eine politische Brisanz mit sich ziehen, zu übernehmen.⁷⁰⁶ Umgekehrt ergibt sich eine *Rekonfiguration*, wenn durch die intertextuelle Lektüre eine neue Lesart des Prätextes ermöglicht wird. In diesem Fall lässt der Posttext durch die Bearbeitung der Bestandteile des Prätextes eine neue Interpretation zu.⁷⁰⁷

Mit diesen vier Ansätzen, die Beziehung zwischen Prätext und Posttext zu untersuchen, stellt Lorenz eine „richtungsoffene Typologie zur Bestimmung intertextueller Einflussnahmen“ vor, um dabei „die kaum kontrollierbaren Einflussnahmen des Prätextes sowie seine eigene ‚Aufstörung‘ durch das Zitiertwerden“ besser analysieren zu können.⁷⁰⁸ Diesem Ansatz folgt auch die vorliegende Untersuchung der Übersetzungen, Adaptionen und Transformationen von *Oliver Twist*, wenn es darum geht, wie sich deren Bezugnahme auf einen Prätext mit antisemitischen Tendenzen auf die Lesart des Posttextes auswirkt.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd.

⁷⁰⁶ Bei *Heart of Darkness* ist es die Rassismus-Debatte, bei *Oliver Twist* der Antisemitismus-Diskurs.

⁷⁰⁷ Vgl. Lorenz 2018, S. 113.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd., S. 92.

6 Übersetzungen

6.1 Die deutschsprachigen Übersetzungen

Bevor die deutschsprachigen Übersetzungen auf die in Kapitel 3.4 herausgearbeiteten Gestaltungsmerkmalen untersucht werden, wird ein kurzer Überblick der berücksichtigten 22 Ausgaben von *Oliver Twist* vorangestellt. Die Auswahl besteht aus Neuübersetzungen und deren bekanntesten Bearbeitungen sowie zwei Kinder- und Jugendbuchbearbeitungen in Comic- und Bilderbuchformat.⁷⁰⁹ Am Ende des vorliegenden Kapitels werden die berücksichtigten Übersetzungen in einer Tabelle zur Übersicht aufgelistet. Für die Zusammenstellung der deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist* wurde die von Wolfgang Bick et al. herausgegebene *Bibliographie der Deutschen Übersetzungen der Romane von Charles Dickens* (1989) als Hilfestellung verwendet.⁷¹⁰ Die Übersetzungen, die ab den 1990er-Jahren erschienen sind, wurden anhand eigener Recherchen in Bibliothekskatalogen und Buchantiquariaten ausfindig gemacht.

Die ersten deutschen Übersetzungen von *Oliver Twist* kamen noch während der Publikation der Fortsetzungsfolgen in der Zeitschrift *Bentley's Miscellany* in mehreren Bänden auf den deutschen Buchmarkt. Zu diesen, wie Bärbel Czennia sie nennt, „Synchronübersetzern“⁷¹¹, zählen im Fall von *Oliver Twist* August Diezmann und H. Roberts. Die Übersetzung von Diezmann erschien in drei Bänden als Teil der „wohlfeilen Taschenausgabe“ der *Sammlung der neuesten und*

⁷⁰⁹ Als Neuübersetzungen werden solche Posttexte verstanden, die eine gewisse Eigenständigkeit auf konzeptioneller, lexikalischer- und syntaktischer Ebene aufweisen. Dabei sind partielle Übereinstimmungen mit zuvor publizierten Übersetzungen nicht auszuschließen, da davon ausgegangen werden kann, dass bereits vorhandene deutschsprachige Ausgaben entweder als Hilfestellungen oder gerade als Abgrenzungsmaßstab verwendet wurden. Anders verhält es sich bei Bearbeitungen von bestehenden Übersetzungen, bei denen nur geringfügige Anpassungen wie Aktualisierung der Orthografie an den angewandten Sprachstandard gemacht wurden. Generell wird in der vorliegenden Studie zwischen Neuübersetzungen und gekennzeichneten resp. nicht gekennzeichneten Bearbeitungen unterschieden.

⁷¹⁰ Vgl. Bick et al. 1989

⁷¹¹ Czennia 1992, S. 47.

ausgezeichnetsten Romane der englischen Literatur zwischen 1838 bis 1839 im Vieweg Verlag in Braunschweig.⁷¹² In derselben Zeit erschien ebenfalls die Übersetzung von H. Roberts⁷¹³, die in drei Bänden als Teil der Werkausgabe *Sämtliche Werke* (125 Bde.) im Weber Verlag in Leipzig publiziert wurde.⁷¹⁴ Während sich Diezmann um eine möglichst originalgetreue Übersetzung bemüht, übersetzt Roberts freier und kürzt den Text zum Teil stark. Dies begründet Roberts im Vorwort zum sechsten Teilband der 2. Auflage (1839) wie folgt:

In England selbst und noch weit mehr in Deutschland wird über die Breite und den überflüssigen Wort-Reichthum der meisten, auch der neuesten und besten Erzeugnisse im Fache des Romans, als über genuß-störende Fehler geklagt. Warum sollten aber Fehler übertragen werden? [...]. Es kommt bei Übertragungen englischer schöngeistiger Werke in das Deutsche hinzu, daß die englischen Leser mehr Breite der Darstellung ertragen, als die deutschen [...].⁷¹⁵

Die Kürzungen, die Roberts in *Oliver Twist* vornimmt, werden in späteren Übersetzungen zum Teil übernommen.⁷¹⁶ Ansonsten werden die beiden Erstübersetzungen von Diezmann und Roberts kaum als Vorlage verwendet.⁷¹⁷ Die bis heute wohl bekannteste deutschsprachige Ausgabe von *Oliver Twist* ist die Übersetzung von Carl Kolb, die kurz nach den beiden Erstübersetzungen, 1841 im Krabbe Verlag in Stuttgart erschien.⁷¹⁸ Auch in Österreich wurde der Roman früh

⁷¹² Bick et al. 1989, S. 72. Neben *Oliver Twist* übersetzte Diezmann auch *Nickolas Nickleby*. Die Erstausgabe der Diezmann-Übersetzung ist nicht auffindbar, weshalb in der vorliegenden Studie aus der dreibändigen Ausgabe, die 1858 im Preußischen Literatur-Comtoir in Berlin erschienen ist, zitiert wird. Dickens, Charles: *Oliver Twist oder die Laufbahn eines Waisenknaben*. Von Boz (Charles Dickens). Aus dem Englischen von Dr. A. Diezmann. Erster bis Dritter Theil. Berlin: Preußisches Literatur-Comtoir 1858.

⁷¹³ Hinter dem Pseudonym resp. Gemeinschaftspseudonym ‚H. Roberts‘ verbirgt sich neben Karl Heinrich Jürgens (1801–1860) auch ein Engländer namens Roberts, der Jürgens bei der Übersetzung behilflich war. Das H. steht für Jürgens zweiten Vornamen Heinrich resp. Harry. Im Folgenden wird auf das Pseudonym Bezug genommen, wenn auf diese Übersetzung referenziert wird.

⁷¹⁴ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Aus dem Englischen von H. Roberts. Mit Federzeichnungen nach Cruikshank. In: *Sämtliche Werke*. Leipzig: Weber 1838–39. Zitiert wird aus der zweiten Ausgabe von 1839: Ders.: *Oliver Twist*. Von Boz (Dickens). Aus dem Englischen von H. Roberts. Mit Federzeichnungen nach Cruikshank. Drei Theile in einem Band. Leipzig: J. J. Weber 1839. Roberts übersetzte neben *Oliver Twist* auch *The Pickwick Papers* und *Nicholas Nickleby*. Siehe Bick et al. 1989, S. 68 und S. 79.

⁷¹⁵ Roberts, H.: Vorwort. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Leipzig: Weber 1839. Zitiert nach Czennia 1992, S. 117.

⁷¹⁶ Siehe beispielsweise die Übersetzungen von Gustav Meyrink, Karl Wilding und Ruth Pfeiffer.

⁷¹⁷ Eine Bearbeitung, die sich auf Diezmanns Übersetzung stützt, ist nicht bekannt. Auf die Übersetzung von Roberts stützen sich gerade mal die Bearbeitungen von Julius Seybt, Friedrich Hermann Bangert und Ruth Pfeiffer. Vgl. Bick et al. 1989, S. 72–75.

⁷¹⁸ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. In: *Boz's sämtliche Werke* (29 Bde.). Bd. 1 und 2. Mit Federzeichnungen nach Cruikshank. Stuttgart: Krabbe 1841.

übersetzt und gewann mit der Übersetzung des bekannten Lustspielautors Eduard von Bauernfeld an Beliebtheit.⁷¹⁹ Bauernfelds *Oliver Twist* erschien 1844 im Mausberger Verlag in Wien als Teil der sogenannten ‚unvollendeten‘ *Wiener Gesamtausgabe*.⁷²⁰ Seine Übersetzung zeichnet sich, wie es in der Vorbemerkung zur Otto Hendel-Ausgabe steht, „neben schöner Sprache durch strenge Anlehnung an das Original [...] aus.“⁷²¹

Bis Ende des 19. Jahrhunderts erschienen noch zwei weitere Übersetzungen: 1883 publizierte die Schriftstellerin Auguste Scheibe *Oliver Twist* im Hermann Gesenius Verlag in Halle⁷²² und zehn Jahre später erschien im Schirmer Verlag in Naumburg an der Saale die Ausgabe von Paul Heichen.⁷²³ In der *Vorbemerkung des Übersetzers* schreibt Heichen über Fagin, er sei „ein Typus, der mit unvergleichlicher Schärfe gezeichnet ist“.⁷²⁴ Weiter sieht Heichen Shylock und Fagin als „Glanzpunkte jüdischer ‚Nachtcharaktere‘ in der englischen, vielleicht in der Weltliteratur.“⁷²⁵ In Bezug auf seine Übersetzertätigkeit schreibt Heichen, „daß

⁷¹⁹ Eduard von Bauernfeld (1802–1890) war einer der erfolgreichsten österreichischen Lustspielautoren des 19. Jahrhunderts und war insbesondere für seine Konversationsstücke bekannt. Bauernfeld übersetzte neben den Werken von Dickens auch Dramen von Shakespeare.

⁷²⁰ Dickens, Charles: *Oliver Twist* oder: Laufbahn eines Waisen-Knaben. In der Übersetzung von Eduard von Bauernfeld. In: [unvollendete] Wiener Ausgabe in 19 Bänden mit Illustrationen von Peter J. N. Geiger. Bd. 6, 7 und 8. Wien: Mausberger 1844. Die Wiener Ausgabe gilt als ‚unvollendet‘, da sie Bauernfeld vor seinem Tod nicht mehr fertigstellen konnte.

⁷²¹ O. V.: Vorbemerkung. In: Dickens, Charles (Boz): *Oliver Twist* oder Laufbahn eines Waisenknaben. Übersetzt von E. v. Bauernfeld. Halle a. d. S.: Otto Hendel o. J., S. III. Diese Ausgabe muss kurz nach Bauernfelds Tod im Jahre 1890 erschienen sein, da in der *Vorbemerkung* auf dessen kürzliches Ableben hingewiesen wird. Erstaunlicherweise wird diese Ausgabe in Bick et al. 1989 nicht erwähnt.

⁷²² Auguste Scheibe (1824–1898) war eine deutsche Schriftstellerin und Übersetzerin, die sich nach den missglückten Maiaufständen 1849 bei der Gründung eines Frauenvereins beteiligte, um Familien zu unterstützen, die durch die Revolution den Ehemann und Vater und somit auch den Ernährer verloren hatten. Neben englischer Literatur übersetzte sie Werke von Honoré de Balzac. Vgl. Pataky, Sophie: Scheibe, Auguste. In: Dies. (Hg.): *Lexikon deutscher Frauen der Feder*. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, neben Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme. Bd. 2. Berlin: C. Pataky 1898, S. 235. Dickens, Charles: *Oliver Twist* von Charles Dickens (Boz.). Deutsch von A. Scheibe. In: Charles Dickens' *Ausgewählte Romane*. Aus dem Englischen. [14 Bde. 1879–1883] Sechster Band. *Oliver Twist*. Halle: Hermann Gesenius 1883.

⁷²³ Dickens, Charles: *Leben und Abenteuer des Oliver Twist*. Roman. Deutsch von Paul Heichen. Naumburg an der Saale: Albin Schirmer 1892.

⁷²⁴ Heichen 1892, S. VII.

⁷²⁵ Ebd., S. VIII.

ich nach Möglichkeit versucht habe, die wunderbaren Schönheiten des Originals in der Diktion und in der Schilderung [...] streng zu wahren.“⁷²⁶

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts florierte der Markt der Roman-Übersetzungen, deren Verbreitung durch die preiswerte Produktion der Bücher begünstigt wurde.⁷²⁷ Neben zahlreichen Bearbeitungen bestehender deutschsprachiger Ausgaben von *Oliver Twist*, insbesondere der Kolb'schen Übersetzung⁷²⁸, erschienen weitere Neuübersetzungen: 1906 veröffentlichte der Sohn von Paul Heichen, der Schriftsteller, Redaktor und Verleger Erich Walter Heichen, unter dem Pseudonym Karl Wilding im Weichert Verlag in Berlin seine Übersetzung.⁷²⁹ Wildings *Oliver Twist* zeichnet sich, wie die Ausgabe von Roberts, durch starke Kürzungen im Text sowie durch einen freieren Übersetzungsstil aus.

Ebenfalls gekürzt wurde der Roman in der Übersetzung des österreichischen Schriftstellers Gustav Meyrink, die 1914 im Langen Verlag in München erschien.⁷³⁰ Meyrink übersetzte bereits die *Pickwick Papers* und wurde von einem Leser wegen der Kürzungen im Text kritisiert. Daraufhin nahm Meyrink in einem Brief an den Langen Verlag Stellung:

Abgesehen davon, daß auch die Originaltexte in den verschiedenen englischen Ausgaben beträchtlich voneinander abweichen, so liegt es doch auf der Hand, daß unsre

⁷²⁶ Ebd., S. IX f.

⁷²⁷ Siehe Kapitel 4.2 der vorliegenden Studie.

⁷²⁸ Bis 1989 verzeichnen Bick et al. 35 Bearbeitungen, die sich auf die Übersetzung von Kolb stützen. Auch ab den 1990er-Jahren erschienen, wie dem Bibliothekskatalog der Deutschen Nationalbibliothek zu entnehmen ist, zahlreiche Ausgaben von *Oliver Twist*, die sich auf die Kolb'sche Übersetzung stützen. Siehe beispielsweise Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Aus dem Engl. von Carl Kolb und Anton Ritthaler. Mit 24 Abb. von George Cruikshank. München: Artemis & Winkler 1994, 2014.

⁷²⁹ Dickens, Charles: *Oliver Twist: Der Roman eines Kindes* von Charles Dickens. [1906] Übertragen und zeitgemäß gekürzt von Karl Wilding. Berlin: A. Weichert o. J. Unter dem Pseudonym Karl Wilding erschienen weitere Dickens-Übersetzungen wie *Die Pickwickier* (1906), *Der Antiquitätenladen* (1906), *Barnaby Rudge* (1907) und *Nikolaus Nickleby* (1908). Siehe Bick et al. 1989, S. 69, S. 80, S. 83 und S. 85.

⁷³⁰ Gustav Meyrink (1868–1932), eigentlich Gustav Meyer, war ein österreichischer Schriftsteller, Publizist und Übersetzer. Er ist besonders für seine fantastischen Werke wie *Der Golem* (1913) oder *Das grüne Gesicht* (1917) bekannt. Er setzte sich im Rahmen seiner literarischen Werke auch mit der jüdischen Religion und Kultur auseinander. 1928 übersetzte Meyrink George Sylvester Vierecks und Paul Eldridges *My First Two Thousand Years: The Autobiography of the Wandering Jew*. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. In: *Ausgewählte Romane und Geschichten in 16 Bde.* Übersetzt und herausgegeben von Gustav Meyrink. Bd. 16. München: Langen 1914. In der vorliegenden Untersuchung wird aus der Ausgabe des Benjamin Harz Verlags von 1928 zitiert. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. In der Übersetzung von Gustav Meyrink. Berlin/Wien: Benjamin Harz 1928.

Ausgabe in erster Linie den künstlerischen Standpunkt zu wahren hat und nicht den eines Philologen. Bekanntlich erschienen Romane von Charles Dickens anfänglich in Fortsetzungen und weisen demgemäß ganz überflüssige Längen auf, die der Autor dann später selbst stark zusammenstrich. [...]. Was ich in diesem Buch wegließ, erschien mir höchst überflüssig und nur dazu angetan, die Straffung der Handlung zu schädigen.⁷³¹

Im Gegensatz zu Roberts, der seine Übersetzung durch Straffungen dem deutschen Lesepublikum anpassen wollte, begründet Meyrink die Kürzungen als künstlerische Umsetzung und persönliche Eigenleistung, was in Anbetracht seiner eigenen Schriftstellertätigkeit gut nachvollziehbar ist. In seinem bekanntesten Roman, *Der Golem* (1913), porträtiert Meyrink das Prager Getto mit seinen jüdischen Bewohnern. In der Darstellung des Trödlers Aaron Wassertrum, den er als abstoßend beschreibt und mit einer Spinne vergleicht, greift Meyrink auf antisemitische Vorurteile zurück.⁷³² Es ist anzunehmen, dass solche Tendenzen auch die Übersetzungstätigkeit von Meyrink beeinflusste, als er ein Jahr darauf *Oliver Twist* übersetzte.⁷³³

Gegen Ende der 1920er-Jahre erschienen die deutschsprachigen Ausgaben von Franz Rohrmoser im Maschler Verlag⁷³⁴ und von Mira Munkh in der Büchergilde Gutenberg in Berlin.⁷³⁵ Munkhs *Oliver Twist* wurde mit Illustrationen von Gerhard Ulrich ausgestattet.⁷³⁶ In den 1930er- sowie in den Kriegsjahren stagnierten die

⁷³¹ Meyrink, Gustav: [undat.] Brief an den Verleger Albert Langen. In: Eduard Frank (Hg.): Gustav Meyrink. Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes. München/Wien: Langen Müller 1973. Zitiert nach Czennia 1992, S. 117.

⁷³² Den jüdischen Trödler Aaron Wassertrum beschreibt Meyrink wie folgt: „Sein starres, gräßliches Gesicht mit den runden Fischaugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gepalten ist. Wie eine menschliche Spinne kam er mir vor, die die feinste Berührung ihres Netzes spürt, so teilnahmslos sie sich auch stellt.“ Meyrink, Gustav: *Der Golem*. Mit 25 Illustrationen von Hugo Steiner-Prag. Nachwort von Dr. Eduard Frank. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1992, S. 14.

⁷³³ Zu Parallelen zwischen Meyrinks Übersetzung von *Oliver Twist* (1914) und *Der Golem* (1913) siehe Kapitel 6.2.5 der vorliegenden Studie.

⁷³⁴ Franz Rohrmoser (1877–1940) war Lehrer und Mittelschuldirektor, der sich nach seiner Pensionierung als Übersetzer und wissenschaftlicher Autor betätigte. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Übersetzt und zeitgemäß bearbeitet von Franz Rohrmoser. Berlin: Maschler o. J. Bick et al. zufolge erschien Rohrmosers Übersetzung noch vor 1928. Siehe Bick et al. 1989, S. 75.

⁷³⁵ Munkhs Übersetzung wurde entsprechend dem Verlagsprogramm der Büchergilde als Ausgabe mit Illustrationen von Gerhard Ulrich in bedrucktem Ganzleinenband herausgegeben. Mira Munkh (1891–1950), ursprünglich Mira Deutsch, war eine deutsche Journalistin und Übersetzerin. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Erzählung aus dem Englischen, vollständig übertragen von Mira Munkh. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1928. Siehe auch Geschichte der Büchergilde (2015). URL: <http://www.buechergilde.ch/geschichte.html> (abgerufen 25.02.2020).

⁷³⁶ Gerhard Ulrich (1903–1988) war ein deutscher Illustrator, Maler und ab 1927 auch als Lehrer an der Hochschule für bildende Künste in Charlottenburg tätig. Ab 1947 arbeitete er in Gütersloh als Illustrator, Autor, Ausstatter und Berater des Bertelsmann-Verlags.

Publikationen. Eine der wenigen Übersetzungen, die während dieser Zeit publiziert wurde, ist die 1941 erschienene Ausgabe von Kolb im Alster-Verlag in Wedel.⁷³⁷ Diese Publikation wurde im Vergleich zu der 100 Jahre zuvor erschienenen Erstausgabe der Kolb'schen Übersetzung (1841) sprachlich modernisiert. Besonders bemerkenswert sind allerdings die Illustrationen von Hanns Langenberg⁷³⁸, die in der folgenden Untersuchung mitberücksichtigt werden.

Eine der ersten deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist*, die nach Kriegsende auf dem deutschen Buchmarkt erschien, ist die 1946 veröffentlichte Übersetzung von Susi Haberl.⁷³⁹ Eine ebenfalls in der Nachkriegszeit publizierte Ausgabe ist die Übersetzung des Schweizer Schriftstellers und Theaterautors Alfred Fankhauser, die 1949 in der Büchergilde Gutenberg in Zürich veröffentlicht wurde.⁷⁴⁰ Im selben Jahr erschien auch die Übersetzung von Ruth Pfeiffer, die in der Potsdamer märkischen Druck- und Verlagsgesellschaft publiziert wurde.⁷⁴¹ Pfeiffers Übersetzung trägt den für die junge DDR bezeichnenden Untertitel „Der soziale

⁷³⁷ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Vollständige Neuausgabe nach der Übersetzung von Carl Kolb. Mit Bildern von Hanns Langenberg. Wedel Holstein: Alster Curt Brauns 1941. Eine weitere Übersetzung von Carl Kolb erschien 1944 in der Atlantis-Ausgabe in Zürich. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Ungekürzte Ausgabe des von Carl Kolb neu bearbeiteten Textes. Illustrationen von Roland Guigard. Zürich: Atlantis o. J. [1944]. Die Atlantis-Ausgabe kann für die vorliegende Untersuchung vernachlässigt werden, da sie sich textlich kaum von der Kolb'schen Übersetzung unterscheidet.

⁷³⁸ Hanns Langenberg war ein deutscher Maler und Grafiker, der auch Bücher illustrierte. Vgl. o. V.: Langenberg, Hanns. In: Charlotte Fergg-Frowein (Hg.): *Kürschners Graphiker Handbuch. Deutschland Österreich Schweiz. Graphiker, Illustratoren, Karikaturisten, Gebrauchsgraphiker, Typographen, Buchgestalter*. Berlin: De Gruyter 1959, S. 103.

⁷³⁹ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Für die reifere Jugend nach der englischen Erstausgabe neu bearbeitet von Susi Haberl. Mit Bildern von George Cruikshank. Wien: Ueberreuter 1946. Haberls Übersetzung wurde 2005 als Grundlage für die gekürzte Jugendbuchfassung des cbj Verlags verwendet.

⁷⁴⁰ Alfred Fankhauser (1890–1973) arbeitete neben seinen schriftstellerischen Tätigkeiten auch als Grundschullehrer und Journalist, interessierte sich für die sozialistischen Bewegungen und wandte sich später der Astrologie zu. Ab 1939 übersetzte er für die Büchergilde Gutenberg englische Romane, wobei *Oliver Twist* 1949 seine letzte Übersetzung war. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Ins Deutsche übertragen von Alfred Fankhauser. Zürich: Büchergilde Gutenberg 1949.

⁷⁴¹ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Der soziale Roman. Herausgegeben von Konrad Haemmerling. In einer Übersetzung von Ruth Pfeiffer. Mit einer Einleitung von Willi Bredel. Potsdam: Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft 1949. Die Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft war ein linker Verlag, der unter der Führung der Sozialistischen Einheitspartei von Deutschland (SED) ab 1946 die Tageszeitung *Märkische Volksstimme* herausgab. Diese galt als offizielles sozialdemokratisches Organ. Vgl. o. V.: Die Märkische Verlags- und Druck-Gesellschaft. In: Märkische Allgemeine. URL: <https://www.maz-online.de/Abo/Wir-ueber-uns/Ein-Portraet-der-Maerkischen-Verlags-und-Druck-Gesellschaft-mbH-Potsdam> (abgerufen 21.02.2020).

Roman“ und wird mit einem Vorwort des bekannten DDR-Schriftstellers Willi Bredel eingeleitet.⁷⁴² Neben viel Lob über den „Lieblingsautor der Jugend“ kritisiert Bredel Dickens auch über dessen Ignoranz gegenüber der Arbeiterklasse, über die er in seinen Romanen kaum ein Wort verliere:

In den Jahren, in denen Europa und auch das Inselreich Großbritannien unter den dröhnenden Schritten der bürgerlichen Revolution erbebt, stand der Dichter auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Ruhmes. Aber mit keinem einzigen Wort nahm er von den großen gesellschaftlichen Kämpfen Notiz; er lebte in seinem Sommerhaus in Gadshill-Place, zwischen London und Dover, fernab der lauten Welt, eingesponnen mit seinen dichterischen Geschöpfen.⁷⁴³

Trotz solcher Kritik, Dickens habe den Klassenkämpfen zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, wurde er dennoch in der DDR als Vorreiter des Sozialismus instrumentalisiert und seine Werke in zahlreichen Ausgaben publiziert. Neben Bearbeitungen der Kolb'schen Übersetzung⁷⁴⁴ erschienen auch Neuübersetzungen, wie zum Beispiel 1963 von Reinhard Kilbel im Dieterich Verlag in Leipzig.⁷⁴⁵ Danach folgte 1966 die Übersetzung von Gustav Keim im Fackelverlag in Olten, Stuttgart und Salzburg⁷⁴⁶, sowie 1968 die Ausgabe von Christine Hoepfener bei Rütten & Loening in Ostberlin.⁷⁴⁷ Während Hoepfeners Übersetzung bei Rütten &

⁷⁴² Willi Bredel (1901–1964) war ein ausgebildeter Eisen- und Metaldreher, der als Journalist, Redaktor, Publizist und Schriftsteller tätig war und als Pionier der sozialistisch-realistischen Literatur gilt. Sein bekanntestes Werk ist der Roman *Die Prüfung*, in dem er die Erlebnisse aus seiner Inhaftierung im Konzentrationslager Fuhlsbüttel verarbeitet. Von 1962 bis 1964 war er Präsident der Akademie der Künste der DDR. Siehe o. V.: Bredel, Willi. In: Kindlers Literaturlexikon Online. URL: [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0096900.xml?f=templates\\$fn=index.htm](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0096900.xml?f=templates$fn=index.htm) (abgerufen 25.02.2020).

⁷⁴³ Bredel 1949, S. 11.

⁷⁴⁴ Siehe u. a. die Übersetzungen von Martin Beheim-Schwarzbach, Anton Ritthaler und Franz Riederer. Vgl. Bick et al. 1989, S. 76.

⁷⁴⁵ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Aus dem Englischen von Reinhard Kilbel. Mit einem Nachwort von Rudolf Marx. Leipzig: Dieterich 1963. Zitiert wird aus der Insel Taschenbuch Ausgabe von 1976. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Aus dem Englischen von Reinhard Kilbel. Mit einem Nachwort von Rudolf Marx mit 24 Illustrationen von George Cruikshank. Leipzig: Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, DDR Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch 1976.

⁷⁴⁶ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Deutsch von Gustav Keim. Olten/Stuttgart/Salzburg: Fackelverlag 1966.

⁷⁴⁷ Christine Hoepfener (Angaben nicht bekannt) übersetzte vor allem englische Romane u. a. von Charles Dickens, Oscar Wilde und Jack London. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Ins Deutsche übertragen von Christine Hoepfener. Mit einem Nachwort von Georg Seehase. Berlin: Rütten & Loening 1968. Für die vorliegende Arbeit wird die Ausgabe des Benzinger Verlags in Zürich und Köln von 1982 zitiert. In dieser Ausgabe sind besonders die Illustrationen des bekannten DDR-Illustrators Klaus Ensikat (geboren 1937) von Bedeutung. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Ins Deutsche übertragen von Christine Hoepfener. Mit Illustrationen von Klaus Ensikat. Zürich/Köln: Benziger 1982.

Loening mit den original Illustrationen von Cruikshank herausgegeben wurde, erschien ihre Übersetzung 1982 im Benziger Verlag in Zürich und Köln mit Illustrationen von Klaus Ensikat. Ensikats Illustrationen werden in der vorliegenden Untersuchung ebenfalls mitberücksichtigt, weshalb aus der Ausgabe von 1982 zitiert wird.

Ab den 1980er-Jahren kamen vermehrt Kinder- und Jugendbuchbearbeitungen von *Oliver Twist* auf den Buchmarkt. Eine davon ist die Bearbeitung von Micheline Bouchez und Catherine Dubost, die 1983 in der Reihe *Weltliteratur für junge Leser: Classics with Comics* im Edito-Service Verlag in Genf erschienen ist.⁷⁴⁸ Diese stark gekürzte Jugendbuchfassung, die alternierend aus Fließtext und Comic-Strips besteht, ist im engeren Sinne keine Romanübersetzung. Der Romantext ist zwar stark gekürzt auf Deutsch vorhanden, doch gleichzeitig ist dieses Werk auch eine Comic-Adaption, der neben dem Sprachwechsel ein Medienwechsel zugrunde liegt. Gerade wegen dieser Hybridform zwischen Text und Bild wird die Bearbeitung von Bouchez/Dubost auch als Übersetzung betrachtet, wobei die Darstellung von Fagin in den Comic-Strips ebenfalls berücksichtigt wird. Eine weitere Kinderbuchbearbeitung erschien 1991 im Boje Verlag in Erlangen als Bilderbuch mit Zeichnungen des bekannten britischen Buchillustrators Eric Kincaid. Der Text wurde von Peter Oliver dem Format entsprechend gekürzt und von Karin Sichel ins Deutsche übersetzt.⁷⁴⁹

Seit den 2000er-Jahren sind nur wenige Neuauflagen von *Oliver Twist* auf Deutsch erschienen. 2005 publizierte der cbj Verlag in München auf Grundlage von Susi Haberls Übersetzung aus dem Jahr 1946 eine gekürzte Jugendbuchfassung. Diese Ausgabe ist zudem mit Illustrationen von Don-Oliver Matthies ausgestattet.⁷⁵⁰ Mit der Übersetzung von Axel Monte erschien 2011 anlässlich Dickens' 200.

⁷⁴⁸ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Neubearbeitet von Micheline Bouchez und Catherine Dubost. Genf: Edito-Service 1983.

⁷⁴⁹ Dickens, Charles: *Oliver Twist* von Charles Dickens. Illustriert von Eric Kincaid. Nacherzählt von Peter Oliver. Deutsch von Karin Sichel. Erlangen: Boje 1991.

⁷⁵⁰ Dickens, Charles: *Oliver Twist* mit Illustrationen von Don-Oliver Matthies © Übersetzung: Susi Haberl. München: cbj Verlag, in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH 2005.

Geburtstag (2012) die aktuellste deutsche Neuübersetzung im Reclam Verlag in Stuttgart.⁷⁵¹

Zur Übersicht sind in der unten stehenden Tabelle alle in der darauffolgenden Analyse berücksichtigten Übersetzungen von *Oliver Twist* aufgelistet.

⁷⁵¹ Dickens, Charles: *Oliver Twist* oder *Der Werdegang eines Jungen aus dem Armenhaus*. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und Nachwort von Axel Monte. Stuttgart: Reclam 2011.

Publikationsperiode	Jahr	Übersetzer/-in	Verlag	Ort	Vorlage	Bemerkungen
1838–1899	1838–39	August Diezmann	Vieweg	Braunschweig	Neuübersetzung	Synchron- und Erstübersetzung
	1838–39	H. Roberts	Weber	Leipzig	Neuübersetzung	Synchron- und Erstübersetzung
	1841	Carl Kolb	Krabbe	Stuttgart	Neuübersetzung	
	1844	Eduard v. Bauernfeld	Mausberger	Wien	Neuübersetzung	Mit Vorwort des Verlegers
	1883	Auguste Scheibe	Gesenius	Halle	Neuübersetzung	
	1892–93	Paul Heichen	Schirmer	Naumburg a. S.	Neuübersetzung	Mit Vorwort des Übersetzers
1900–1945	1906	Karl Wilding	Weichert	Berlin	Neuübersetzung	
	1914	Gustav Meyrink	Langen	München	Neuübersetzung	
	1928	Franz Rohrmoser	Maschler	Berlin	Neuübersetzung	
	1928	Mira Munkh	Büchergilde Gutenberg	Berlin	Neuübersetzung	Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich
	1928	Karl Martin Schiller	F. W. Hendel	Meersburg/ Leipzig	Gekennzeichnete Bearbeitung von Kolb	Mit Nachwort des Herausgebers
1941	Carl Kolb	Alster Curt Brauns	Wedel/ Holstein	Gekennzeichnete Bearbeitung von Kolb	Mit Illustrationen von Hanns Langenberg	
1946–1989	1946	Susi Haberl	Ueberreuter	Wien	Nicht gekennzeichnete Bearbeitung von Roberts	Mit Illustrationen von George Cruikshank
	1949	Alfred Fankhauser	Büchergilde Gutenberg	Zürich	Nicht gekennzeichnete Bearbeitung von Munkh	
	1949	Ruth Pfeiffer	Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft	Potsdam	Nicht gekennzeichnete Bearbeitung von Roberts	Mit Vorwort von Willi Bredel
	1963	Reinhard Kilbel	Dieterich	Leipzig	Neuübersetzung	Mit Nachwort von Rudolf Marx
	1966	Gustav Keim	Fackelverlag	Olten/Stuttgart/ Salzburg	Neuübersetzung	
	1968 1982	Christine Hoepfener	Rütten & Loening Benziger	Berlin Zürich/Köln	Neuübersetzung	1982 mit Illustrationen von Klaus Ensikat
	1983	Bouchez/Dubost	Edito-Service	Genf	Nichtgekennzeichnete Bearbeitung von Kolb	Comic und Fließtext
1990–2020	1991	Karin Sichel	Boje	Erlangen	Neuübersetzung	Bilderbuch mit Illustrationen von Eric Kincaid
	2005	Susi Haberl	cbj	München	Gekennzeichnete Bearbeitung von Haberl	Gekürzte Jugendbuchfassung mit Illustrationen von Don-Oliver Matthies
	2011	Axel Monte	Reclam	Stuttgart	Neuübersetzung	Mit einem Nachwort des Übersetzers

Tabelle 1: Überblick der berücksichtigten Übersetzungen von *Oliver Twist*.

6.2 Fagin in den deutschsprachigen Übersetzungen

In der Vergleichsanalyse der Übersetzungen werden analog der Analyse des Prätextes (siehe Kapitel 3.4) die für den Antisemitismus bedeutungskonstituierenden Gestaltungsmerkmale gebündelt nach Kategorie untersucht. Zuerst wird überprüft, ob die Textstruktur der deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist* ebenfalls durch ein manichäisches Grundmuster geprägt ist. Danach wird Fagins Physiognomie, seine Verhaltensmuster und seine Dehumanisierung sowie die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ und die Markierung der Figurenrede anhand von neun Textstellen in 22 Übersetzungen verglichen. Zum Schluss wird überprüft, ob die in Kapitel 3.4.6 identifizierten narrativen Gegenstrategien in den *Oliver Twist*-Ausgaben aus Deutschland, Österreich und der Schweiz ebenfalls vorhanden sind. In einem Zwischenfazit werden im Anschluss an die Analyse die Ergebnisse im historischen und kulturellen Kontext der Posttexte beurteilt und geprüft, ob im Umgang mit Fagin Spezifika der Übersetzungsländer zu erkennen sind.

Beim Vergleich mit dem Prätext werden folgende Leitfragen an die Übersetzungen gestellt: Wie gehen die Übersetzerinnen und Übersetzer aus Deutschland, Österreich und der Schweiz mit den in Kapitel 3.4 herausgearbeiteten Gestaltungsmerkmalen bei der Darstellung von Fagin um? Bleiben sie dem Prätext treu oder fließen künstlerische Freiheiten in die Konzeption von Fagin ein, die Auswirkungen auf die antisemitische Gesamtwirkung des Romans haben? Und wie lassen sich Abweichungen vor dem Hintergrund des historischen Kontexts des Übersetzungslandes erklären? Bei der Gegenüberstellung der deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist* mit dem englischen Prätext gilt das Zitat im Sinne der *Selektivität* als Normalfall und die Differenz gemäß der *Dialogizität* als betrachtungswürdig.⁷⁵² Zugunsten der Lesbarkeit werden in der folgenden Analyse lediglich die interessantesten Abweichungen zu Dickens' *Oliver Twist*

⁷⁵² Zu den Begriffen der *Selektivität* und *Dialogizität* siehe Pfister 1985, S. 26-30 und Kapitel 5 der vorliegenden Studie.

berücksichtigt. Eine vollständige Auflistung der Textstellen aller 22 Übersetzungen sowie deren Beurteilung sind im Anhang 11.1 und 11.2 aufgeführt.

6.2.1 Das manichäische Grundmuster

Das manichäische Grundmuster wird von Gubser als einer der Indikatoren genannt, die auf der Ebene der Textstruktur die antisemitische Wirkung begünstigt. Die Analyse des Prätextes in Kapitel 3.4 hat gezeigt, dass eine Gegenüberstellung von ‚guten‘ Nicht-Juden und ‚bösen‘ Juden die Textstruktur von *Oliver Twist* bestimmt. Dieses dualistische Weltbild zeigt sich in den komplementären Handlungsschauplätzen sowie in der Verwendung von Gegensatzpaaren in der Figurenkonstellation. Auf sprachlicher Ebene wird dieser Dualismus durch den Einsatz von Antonymen und Farbsymbolik verstärkt.

Bis auf die stark gekürzten Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983) und Sichel (1991) handelt es sich bei den restlichen Übersetzungen um eine möglichst präzise und vollständige Übertragung des Prätextes in die deutsche Sprache. Die Übersetzungen enthalten daher im Sinne der *Selektivität* nicht nur zahlreiche wörtliche Zitate, sondern übernehmen auch im Sinne der *Strukturalität* die Grundstruktur des Prätextes. Im Hinblick auf das manichäische Grundmuster ist daher davon auszugehen, dass die Gegensätzlichkeit der Handlungsschauplätze sowie die Figurenkonstellation in den deutschen Ausgaben gleich bleiben.

Ob diese Annahme stimmt, wird anhand von zwei repräsentativen Textstellen im Folgenden überprüft. Dabei werden pro Übersetzungsperiode eine kleine Auswahl an Übersetzungen zur Nachvollziehbarkeit aufgeführt. Eine vollständige Liste der beiden Textstellen von allen deutschsprachigen Ausgaben ist den Anhängen 11.1.1 und 11.1.2 zu entnehmen. In der Analyse werden die Übersetzungen chronologisch nach dem Erscheinungsjahr ihrer Erstausgabe aufgeführt und, wenn möglich, pro Übersetzungsperiode gebündelt.⁷⁵³ Die für die vorliegende Untersuchung

⁷⁵³ Die Übersetzungsperioden sind der Tabelle 1 am Ende von Kapitel 6.1 zu entnehmen.

besonders wichtigen Stellen werden in den Zitaten in Kursiv-Schrift hervorgehoben.

Um das manichäische Grundmuster in der Textstruktur nachweisen zu können, wird zuerst eine exemplarische Textstelle untersucht, die die negativ dargestellte Welt des Juden Fagin repräsentiert. Danach folgt die Analyse einer Textstelle, die die positiv dargestellte Welt der nicht-jüdischen Figuren vertritt.

Oliver wird in London von Dodger durch das Straßenlabyrinth der Armenviertel zu Fagin geführt. Der Weg zu Fagin wird schmutzig, düster und unheimlich dargestellt. Die Beschreibungen der Londoner Slums geben ein erstes Bild, wie die Welt des jüdischen Verbrechers Fagin aussieht.

Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)
<p><i>A dirtier or more wretched place</i> he had never seen. The street was <i>very narrow and muddy</i>; and the air was impregnated with <i>filthy odours</i>. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to <i>be heaps of children</i>, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside.⁷⁵⁴</p>	<p><i>Einen schmutzigen und jämmerlichen Ort</i> hatte er nie vorher gesehen, als der war, wo sie sich eben befanden. Die Straße war <i>sehr eng und schmutzig</i>, und die Luft mit <i>übelriechenden Dünsten</i> gefüllt. Es gab zwar viele kleine Laden daselbst, aber der einzige Vorrath darin schienen <i>Haufen von Kindern</i> zu sein, die selbst zu dieser Zeit in der Nacht an den Thüren umherkrochen oder in den Häusern schrieen.⁷⁵⁵</p>	<p>Die Plätze, Straßen und Gassen, über und durch welche Oliver geführt wurde, waren zuerst schlecht, und dann abscheulich und immer abscheulicher, und was er von den Begegnenden und in den offen stehenden Läden und Gasthäusern sah und hörte, erfüllte ihn mit Bangigkeit und Schauder.⁷⁵⁶</p>

Diese Textstelle zeigt, wie bereits in Kapitel 3.4.1 ausgeführt wurde, wie schmutzig die Straßen von London sind, in denen Fagin und seine Bande leben. Neben den negativ konnotierten Attributen – „dirt[y]“, „wretched“, „narrow“, „muddy“, „filthy“⁷⁵⁷ – werden Kinder verdinglicht und als Ware beschrieben, die selbst zu so später Stunde noch in den Läden umherkriechen und die man schreien hört. August

⁷⁵⁴ Dickens OT, S. 49.

⁷⁵⁵ Diezmann, Bd. 1, S. 89.

⁷⁵⁶ Roberts, Bd. 1, S. 39.

⁷⁵⁷ Dickens OT, S. 49.

Diezmann (1838–39), einer der beiden Erstübersetzer von *Oliver Twist*, verwendet ebenfalls negativ konnotierte Attribute wie „schmutzig[]“, „jämmerlich[]“, „eng“ und „übelriechend“ und übernimmt die Beschreibung von „Haufen von Kindern“, die in den Läden quasi als Ware umherkriechen und schreien.⁷⁵⁸

Roberts, dessen Übersetzung (1838–39) zeitgleich erschienen ist, kürzt diese Textstelle, indem er Teile der Beschreibung der Londoner Straßen weglässt und auch auf die Ausführung der Kinder, die als Ware in den Läden gehandelt werden, verzichtet. Anstelle einer Fülle von Adjektiven wählt Roberts die Steigerung „schlecht“, „abscheulich“ und „abscheulicher“.⁷⁵⁹ Er verzichtet zwar auf die plastische Beschreibung der Londoner Straßen, suggeriert aber gleichzeitig durch die negative Steigerungsform, dass Oliver auf dem Weg in eine schlechte, abscheuliche und noch abscheulichere Gegend ist. Am hässlichsten Ort angekommen, trifft er schließlich auf Fagin.⁷⁶⁰

Einige Übersetzer und Übersetzerinnen beschreiben die Straßen in dieser Textstelle mit dem Attribut ‚kotig‘ anstelle von ‚schlammig‘ („muddy“), wie Dickens schreibt. So zum Beispiel Kolb (1841 und 1941), Munkh (1928) und Bouchez/Dubost (1983):

⁷⁵⁸ Ebenfalls ohne nennenswerte Abweichung zum Prätext wurde diese Textstelle von Scheibe (1883, S. 61), Meyrink (1914, S. 57 f.), Rohrmoser (1928, S. 60 f.), Fankhauser (1949, S. 69), Kilbel (1963, S. 85), Hoepfener (1968 / 1982, S. 65), Sichel (1991, S. 20) und Monte (2011, S. 90) übersetzt.

⁷⁵⁹ Roberts, Bd. 1, S. 39.

⁷⁶⁰ Roberts Kürzung dieser Textstelle wurde auch von Susi Haberl (1946 und 2005) übernommen. Siehe Haberl 1946, S. 26 und 2005, S. 38. Ebenfalls gekürzt wurde diese Textstelle von Wilding (1906, Bd. 1, S. 47) und Bouchez/Dubost (1983, S. 30).

Kolb (1841)	Munkh (1928)	Bouchez/Dubost (1983)
Er befand sich jetzt an einer Stelle, wie er sie nie armseliger oder schmutziger gesehen hatte. Die bergab sich ziehende Straße war eng und <i>kothig</i> , und die Luft mit ekelhaften Dünsten erfüllt. Er konnte zwar ziemlich viele kleine Läden bemerken, aber die einzigen Waarenvorräthe schienen in Haufen von Kindern zu bestehen, welche sogar zu dieser späten Stunde, wie die Blattläuse an der Pflanze, vor den Thüren herumkrochen oder im Innern der Häuser ihr liebliches Gekreisch vernehmen ließen. ⁷⁶¹	Ein so düsteres und elendes Stadtviertel hatte er noch nie gesehen. Die Straßen waren ganz eng, winkelig und <i>kotig</i> . Üble Gerüche erfüllten die Luft. Sie hasteten an einer ganzen Menge kleiner Verkaufsläden vorbei. Aber der ganze Warenvorrat und alles Geschäftskapital der hier ansässigen Kaufleute schien aus kleinen Kindern zu bestehen, die man in Scharen in den Hausfluren, vor den Haustoren, auf den Stiegen herumkriechen sah, oder aus den Wohnungen heraus kreischen und plärren hörte. ⁷⁶²	Oliver fand die große Stadt schon beim ersten Anblick bedrückend und abstoßend. Die Straßen waren eng und voller <i>Kot</i> , düster und ekeleregend. ⁷⁶³

Die Ausführung, dass die Straßen von London nicht nur schmutzig, sondern sogar mit Exkrementen übersät sind, machen das Domizil von Fagin noch expliziter zu einem abstoßenden Ort. Während Dickens offenlässt, weshalb die Luft von übel riechendem Geruch erfüllt ist, spezifizieren Kolb (1841 und 1941) und Munkh (1928), weshalb die Straßen von Gestank erfüllt sind. Die Ausführung, dass Kot herumliegt, verweist explizit auf die mangelhaften sanitären Einrichtungen, unter denen insbesondere die Londoner Slums litten.⁷⁶⁴

Die Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983) ist entsprechend dem Format einer Jugendbuchbearbeitung mit Comic-Strips stark gekürzt. Auch hier liegt Kot auf den Londoner Straßen. Diese negative Darstellung steht im klaren Gegensatz zu den farbenfrohen und hellen Comic-Zeichnungen (siehe Abbildung 5).

⁷⁶¹ Kolb 1841, Bd. 1, S. 110.

⁷⁶² Munkh, S. 79.

⁷⁶³ Bouchez/Dubost, S. 30.

⁷⁶⁴ Die Ausführung, dass Kot auf der Straße liegt, wird ebenfalls in den Übersetzungen von Bauernfeld (1844, Bd. 1, S. 62), Heichen (1892–93, S.109), Schiller (1928, S. 62), Kolb (1941, S. 60) und Pfeiffer (1949, S. 65) verwendet, wobei Letztere „Unrat“ schreibt.



Abbildung 5: Oliver mit Dodger auf dem Weg zu Fagin. Comic-Panel aus der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983)⁷⁶⁵

In der Comic-Adaption von Bouchez/Dubost zeigt sich nun im Sinne der *Dialogizität* eine bemerkenswerte Abweichung zum Prätext. Die für das junge Lesepublikum angepasste Darstellung der Londoner Straßen beschönigt die sonst im Fließtext so abstoßende Beschreibung, was zu einer Diskrepanz zwischen dem Comic und dem Fließtext führt.

Im Gegensatz zu den düsteren, schmutzigen und chaotischen Orten, an denen sich Fagin und Konsorten aufhalten, sind die Lebensräume der ‚guten‘ Nicht-Juden hell, sauber und ordentlich dargestellt. Repräsentativ für die Darstellung dieser Welt ist die Zeit, die Oliver bei Mr. Brownlow verbringt und von dessen Haushälterin Mrs. Bedwin gesund gepflegt wird.

Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)
They were <i>happy</i> days, those of Oliver's recovery. Everything was so <i>quiet</i> , and <i>neat</i> , and <i>orderly</i> ; everybody so <i>kind</i> and <i>gentle</i> ; that after the noise and turbulence in the midst of which he had always lived, it seemed <i>like Heaven</i> itself. ⁷⁶⁶	Diese Tage der Genesung waren eine <i>glückliche</i> Zeit für Oliver. Alles war so <i>ruhig</i> , so <i>nett</i> , so in <i>Ordnung</i> , Jedermann so <i>freundlich</i> und <i>sanft</i> , daß es ihm nach dem Lärmen und dem Gezänke, in welchem er bisher immer gelebt hatte, vorkam, als sei er <i>im Himmel</i> . ⁷⁶⁷	Es folgten <i>selige</i> Tage für Oliver. Alles um ihn her war <i>still</i> , <i>sauber</i> und <i>ordentlich</i> , und Jedermann war so <i>liebepoll</i> gegen ihn, daß er fast <i>im Himmel</i> zu sein glaubte. ⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Bouchez/Dubost, S. 31.

⁷⁶⁶ Dickens OT, S. 83.

⁷⁶⁷ Diezmann, Bd. 1, S. 142.

⁷⁶⁸ Roberts, Bd. 1, S. 74.

Die Welt von Mr. Brownlow, in der Oliver aufwacht und in der er sich von den zuvor erlebten Strapazen erholt, ist bei Dickens mit Attributen wie „happy“, „quiet“, „neat“, „orderly“, „kind“ und „gentle“ beschrieben.⁷⁶⁹ Im Vergleich zu den Straßen von London, die als „dirt[y]“, „wretched“, „narrow“, „muddy“ und „filthy“ dargestellt wurden, erscheint Olivers neues Zuhause beinahe ‚himmlisch‘ („like Heaven itself“).⁷⁷⁰ Sowohl Diezmann (1838–39) als auch Roberts (1838–39) verwenden äquivalente Attribute, um Mr. Brownlows Haus zu beschreiben. Sie verwenden positive Wörter wie „glücklich[]“/„selig“, „ruhig“/„still“, „nett“/„sauber“, „Ordnung“/„ordentlich“, „freundlich“/„liebvoll“ und „sanft“.⁷⁷¹ Auch der Hinweis, der Ort sei wie der Himmel selbst, übernehmen beide Übersetzer.⁷⁷²

Die Tage von Olivers Genesung bei Mr. Brownlow werden in allen Übersetzungen mit diesen oder ähnlichen Attributen dem Prätext entsprechend beschrieben.⁷⁷³ Dies zeigen auch die Ausgaben von Kolb (1841), Munkh (1928) und Bouchez/Dubost (1983).

Kolb (1841)	Munkh (1928)	Bouchez/Dubost (1983)
Die Tage der Genesung waren für Oliver Tage des <i>Glückes</i> . Alles war so <i>ruhig</i> , <i>hübsch</i> und <i>ordentlich</i> . Jedermann so <i>freundlich</i> und <i>wohlwollend</i> gegen ihn, daß er nach dem Lärmen und dem Tumulte, unter denen er bisher gelebt hatte, <i>im Himmel</i> zu seyn glaubte. ⁷⁷⁴	Es war eine <i>glückliche</i> Zeit für Oliver, diese Tage seiner Genesung. Alles, was ihn umgab, war so <i>friedlich</i> und <i>hübsch</i> und <i>ordentlich</i> . Jedermann behandelte ihn mit <i>Güte</i> und <i>Milde</i> , so daß ihm dieses Leben nach all dem Lärm und Aufruhr seines bisherigen Daseins wie der Himmel selbst erschien. ⁷⁷⁵	Mit <i>Liebe</i> und <i>Aufmerksamkeit</i> gepflegt, verbrachte Oliver die Tage der Genesung in <i>ungetrübtem Glück</i> . ⁷⁷⁶

⁷⁶⁹ Dickens OT, S. 83.

⁷⁷⁰ Ebd. und S. 49.

⁷⁷¹ Diezmann, Bd. 1, S. 142 und Roberts, Bd. 1, S. 74.

⁷⁷² Vgl. ebd.

⁷⁷³ Vgl. Bauernfeld (1844, S. 103), Scheibe (1883, S. 103), Heichen (1892–93, S. 171), Wilding (1906, Bd. 1, S. 78), Meyrink (1914, S. 95), Rohrmoser (1928, S. 90), Schiller (1928, S. 102), Kolb (1941, S. 99), Haberl (1946, S. 45), Fankhauser (1949, S. 109), Pfeiffer (1949, S. 97), Kilbel (1963, S. 138), Keim (1966, S. 106), Hoepfener (1968 / 1982, S. 107), Sichel (1991, S. 30), Haberl (2005, S. 64) und Monte (2011, S. 148 f.).

⁷⁷⁴ Kolb 1841, Bd. 1, S. 181.

⁷⁷⁵ Munkh, S. 127 f.

⁷⁷⁶ Bouchez/Dubost, S. 49.

Die Jugendbuchbearbeitung von Bouchez/Dubost (1983) ist zwar gekürzt, verwendet aber, wie die anderen Übersetzungen, positive Wörter wie „Liebe“, „Aufmerksamkeit“ und „Glück“, um Olivers Aufenthalt bei Mr. Brownlow zu beschreiben.⁷⁷⁷

Neben den Handlungsschauplätzen zeigt sich das manichäische Grundmuster auch in der Figurenkonstellation, indem zwischen ‚guten‘ Nicht-Juden und ‚bösen‘ Juden unterschieden wird. Der Vergleich der Übersetzungen zeigt, dass die Figuren und ihre Beziehungen zueinander grundsätzlich bestehen bleiben. Bei Diezmann (1838–39) und Wilding (1906) ist allerdings festzustellen, dass sie ein paar Figurennamen an den deutschen Sprachraum angepasst haben. Bei Diezmann werden die Namen Betsy und Nancy eingedeutscht und mit Lieschen und Annchen übersetzt.⁷⁷⁸ An manchen Stellen bezeichnet Diezmann Nancy als „Jungfer Annchen“⁷⁷⁹, was der Lebensgeschichte von Nancy, die auf den Straßen von London groß geworden ist und sich mit Prostitution den Lebensunterhalt verdient, nicht gerecht wird und Dickens’ dramatische Figurenzeichnung beschönigt und simplifiziert. In der Übersetzung von Meyrink (1914) wird Nancy in der Figurenrede von Fagin auch als „Schickse“ angesprochen.⁷⁸⁰ Wilding übersetzt die Namen Nancy, Harry und Rose mit den deutschen Äquivalenzen Nanny, Heinz und Rosa.

Auch Jack Dawkins Übername ‚The Artful Dodger‘ wird unterschiedlich übersetzt. Während die Übersetzer Rohrmoser (1928), Pfeiffer (1946), Haberl (2005) und Monte (2011) den Spitznamen nicht ins Deutsche übertragen und lediglich von „Jack“, „Jack Dawkins“ oder dem „Dodger“ sprechen, suchten einige Übersetzer

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Diezmann, Erster Theil, S. 99.

⁷⁷⁹ Siehe beispielsweise die Kapitelüberschrift: „Fünfzehntes Kapitel zeigt, wie lieb der lustige alte Jude und Jungfer Annchen Oliver Twist hatten.“ Diezmann, Erster Theil, S. 155. Siehe auch ebd., S. 161.

⁷⁸⁰ „„Hihhi“, lachte der Jude, ‚is das e gescheite Schickse.““ (Meyrink OT, S. 91) oder „„Gott, is das ne gescheite Schickse; die gescheiteste Schickse, wo ich jemals hab gesehen in meinem ganzen Leben‘, sprudelte der Jude und klopfte ihr auf den Rücken.““ (Meyrink OT, S. 142). Das jiddische Wort ‚Schickse‘ bezeichnet eine nichtjüdische Frau, stammt aus dem Hebräischen und bedeutet ‚Unreine‘. Vgl. O. V.: Schickse. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schickse> (abgerufen 09.04.2020). Zu weiteren Markierungen von Fagins Figurenrede, siehe Kapitel 6.2.5 der vorliegenden Studie.

ein deutsches Äquivalent. So wird ‚The Artful Dodger‘ beispielsweise als ‚Sappermenter‘ (Diezmann 1838–39)⁷⁸¹, ‚Pfiffikus‘ (Bauernfeld 1844 und Sichel 1991), ‚Galgenstrick‘ (Schiller 1928), ‚Geriebener‘ (Keim 1966) oder ‚Beutelschneider‘ (Hoeppener 1968/1983) übersetzt. Einige Übersetzer besetzen den Namen auch mit Ausdrücken aus dem rotwelsch-jiddischen Wortschatz. Roberts (1838–39), Meyrink (1914) und Haberl (1946) verwenden für die Bezeichnung des Dodgers – allerdings in unterschiedlicher Schreibweise – den aus dem Jiddischen stammende Begriff ‚Baldoberer‘ / ‚Baldowerer‘ / ‚Baldower‘.⁷⁸² Die Übersetzung von Kolb (1841 und 1941) sowie die Comic-Adaption von Bouchez/Dubost (1883) greifen ebenfalls auf einen jiddischen Begriff zurück und bezeichnen den Dodger als ‚Chahum‘.⁷⁸³ Des Weiteren wird der Dodger als ‚Grandiger‘ (Scheibe 1883)⁷⁸⁴, ‚Reißer‘ (Heichen 1892–93)⁷⁸⁵, ‚Jenisch‘ (Wilding 1906)⁷⁸⁶, sowie als ‚Ganef‘ / ‚Gannef‘ (Munkh 1928, Fankhauser 1949 / Kilbel 1963)⁷⁸⁷ bezeichnet. Die meisten dieser Ausdrücke haben ihren Ursprung im Hebräischen, flossen ins Jiddische ein und wurden schließlich Teil des rotwelschen Vokabulars.⁷⁸⁸

⁷⁸¹ ‚Sappermenter‘ steht seit dem 19. Jahrhundert für einen verschlagenen Mann. Küpper, Heinz: Sappermenter. In: Ders. (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Umgangssprache. Stuttgart/Dresden: Klett 1996, S. 693.

⁷⁸² Abgeleitet vom rotwelsch-jiddischen Ausdruck ‚Baldower‘, der dem *Wörterbuch des Rotwelschen* zufolge mit ‚Auskundschafter‘, ‚Gauner‘, ‚Dieb‘ und ‚Anführer einer Diebesbande‘ übersetzt wird. Das Wort kommt ursprünglich aus dem Hebräischen ‚baal‘ für Mann und ‚dower‘ für Sache. Vgl. Wolf, Siegmund A: Wörterbuch des Rotwelschen. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1956, S. 41.

⁷⁸³ ‚Chahum‘ stammt Christoph F. Krackher zufolge aus der ‚jüdischen Mundart‘ und steht für Erzdieb. Krackher, Christoph F.: Bequemes, nützliches, nothwendiges, und für jedermann dienliches Handlexicon. Nürnberg: Gabriel Nicolaus Raspe 1766, S. 499.

⁷⁸⁴ Der rotwelsche Ausdruck ‚Grandiger‘ ist abgeleitet vom Adjektiv ‚grandig‘ = ‚groß, stark, vornehm, gewaltig, fein, gut‘. Die Substantivierung war ursprünglich ‚Grandier Brack‘ = ‚großer Dieb‘ oder ‚Grandjer‘ = ‚großer Herr‘. Vgl. Wörterbuch des Rotwelschen 1956, S. 121.

⁷⁸⁵ ‚The Artful Dodger‘ wird bei Heichen vom Erzähler als ‚der Schlaumeier‘ bezeichnet, von Fagin aber als ‚Reißer‘ angesprochen, was im Rotwelschen ‚Dieb, Betrüger und Falschmünzer‘ bedeutet. Heichen, S. 111. Wörterbuch des Rotwelschen 1956, S. 266.

⁷⁸⁶ ‚Jenisch‘ geht auf die jenische Wurzel dšan- = wissen zurück und bezeichnet, was im Rotwelschen mit ‚der Kluge‘ übersetzt wird. Vgl. Wörterbuch des Rotwelschen 1956, S. 144 f.

⁷⁸⁷ Die rotwelsche Bezeichnung ‚Ganef‘ stammt vom jiddischen Wort ‚Gannaw‘ = Ganove, Dieb ab. Vgl. Wörterbuch des Rotwelschen 1956, S. 110.

⁷⁸⁸ Zur Vermischung zwischen dem Rotwelschen und dem Jiddischen siehe Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

Die Vergleichsanalyse hat gezeigt, dass alle 22 Übersetzungen ein manichäisches Grundmuster aufweisen. Anhand zweier Textstellen konnte belegt werden, dass die Welt des Verbrechens, in der sich Fagin mit seinen Leuten aufhält, auch in den deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist* mit negativen Attributen wie „schmutzig[]“⁷⁸⁹, „abscheulich“⁷⁹⁰ und „kothig“⁷⁹¹ dargestellt wird. Entsprechend komplementär sind die Handlungsschauplätze der bürgerlichen Figuren als „so ruhig, so nett“⁷⁹², „still, sauber und ordentlich“⁷⁹³ sowie als „ungetrübte[s] Glück“⁷⁹⁴ beschrieben. Auch die Gegensatzpaare in der Figurenkonstellation bleiben in den Übersetzungen bestehen. Es ist allerdings festzuhalten, dass bei denjenigen Ausgaben, die Fagin nicht explizit als Juden bezeichnen, die Dichotomie zwischen Juden und Nicht-Juden nicht offensichtlich ist, sondern die Gegenüberstellung zwischen Gut und Böse im Allgemeinen die Textstruktur bestimmt.

Im vorliegenden Kapitel ging es darum zu überprüfen, ob die Grundstruktur der Übersetzungen mit der Textstruktur des Prätextes übereinstimmt, was verifiziert werden konnte. Ob Fagin auch in den Übersetzungen als Jude stigmatisiert wird, ist Thema der folgenden Kapitel.

6.2.2 Physiognomie und Verhaltensmuster

Während das manichäische Grundmuster die antisemitische Wirkung von *Oliver Twist* auf der Ebene der Textstruktur begünstigt, sind die augenscheinlichsten Gestaltungsmerkmale in der Textsemantik zu finden. Allen voran die Gestaltung der jüdischen Figur Fagin. Seine Darstellung stützt sich auf antisemitische Klischees, die seit Jahrhunderten in der Literatur tradiert wurden.

⁷⁸⁹ Diezmann, Bd. 1, S. 89.

⁷⁹⁰ Roberts, Bd. 1, S. 39.

⁷⁹¹ Kolb 1841, Bd. 1, S. 110. Siehe auch Bauernfeld, Bd. 1, S. 62; Heichen, S. 109; Schiller, S. 62; Munkh, S. 79; Kolb 1941, S. 60; Pfeiffer, S. 65 und Bouchez/Dubost, S. 30.

⁷⁹² Diezmann, Bd. 1, S. 142.

⁷⁹³ Roberts, Bd. 1, S. 74.

⁷⁹⁴ Bouchez/Dubost, S. 49.

Im Folgenden werden einige repräsentative Textstellen, in denen Fagins Physiognomie und seine Verhaltensmuster aufgezeigt werden, in denjenigen Übersetzungen untersucht, die relevante Abweichungen zum Prätext aufweisen oder Fagin in eigenen Illustrationen darstellen. Die vollständige Analyse von Fagins Physiognomie in Text und Bild sowie seine Verhaltensmuster sind im Anhang 11.2.1, 11.2.2 und 0 aufgeführt. In der Bewertung wird die Anzahl der Gestaltungselemente, die zum klischeehaften Judenbild von Fagin beitragen, aus den neun Textstellen zusammengezählt. Die Summe der Gestaltungsmerkmale aus den Kategorien Physiognomie, Verhaltensmuster, Illustrationen und Dehumanisierung werden schließlich pro Übersetzung in der Grafik am Ende des Kapitels 6.2.3 für den relativen Vergleich zusammengefasst (siehe Abbildung 21).

Eine besonders bedeutungsträchtige Textstelle für die Untersuchung von Fagins Physiognomie und seinem Verhalten ist diejenige, in der Oliver mit Dodger bei Fagin eintrifft und vorgestellt wird. Neben der präzisen Beschreibung von Fagin im Text wird diese Szene auch grafisch von vielen Buchillustratoren festgehalten.

In den meisten Übersetzungen gibt es kleine, aber dennoch erwähnenswerte Unterschiede, wie Fagin dargestellt wird. In der ersten Übersetzungsperiode sind es die Übersetzungen von Roberts (1838–39) und Bauernfeld (1844), die nennenswerten Abweichungen zum Prätext aufweisen:

Dickens (1837–39)	Roberts (1838–39)	Bauernfeld (1844)
<p>In a frying-pan which was on the fire, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a <i>very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair</i>. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare; and seemed to be dividing his attention between the frying-pan and a clothes-horse: over which a great number of silk handkerchiefs were hanging. [...].</p> <p>The Jew grinned; and, making a low obeisance to Oliver, took him by the hand; and hoped he should have the honour of his intimate acquaintance.⁷⁹⁵</p>	<p>[...] und am Kamine [stand] die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden mit einem zurückstoßenden, spitzbübischen, <i>satanischen Gesicht</i>, das durch dichte, klebrige rothe Haare verdunkelt wurde. Er steckte in einem fettigen flannelnen Schlafrocke, trug den Hals bloß, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an welchem er <i>Brotschnitte</i> röstete, und dem Kleider-Stocke zu theilen, auf welchem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...]. Der Jude greinte, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, faßte seine Hand, und sagte, er hoffe die Ehre seiner näheren Bekanntschaft zu haben.⁷⁹⁶</p>	<p>Auf dem Feuer war eine Bratpfanne, die durch einen Bindfaden an den Kaminsims befestigt war, und worin einige Würste brien; und darüber gebückt, mit einer Röstgabel in der Hand, stand ein hochbejahrter, verschrumpfter Jude, dessen spitzbübisches und widerwärtiges Gesicht theilweise durch sein buschiges und ungekämmtes rothes Haar überschattet wurde. Er trug einen schmierigen Flanellschlafrack, hatte <i>die Brust entblößt</i> und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleidergestell zu theilen, welches mit einer großen Menge seidener Taschentücher behangen war. [...]. Der Jude schmunzelte und machte eine tiefe Verbeugung gegen Oliver; dann nahm er ihn bei der Hand und sprach die Hoffnung aus, die Ehre seiner <i>intimen Bekanntschaft</i> zu haben.⁷⁹⁷</p>

In der Erstübersetzung von Roberts (1838–39) fällt auf, dass Fagins „zusammengeschrumpfte Gestalt“ mit einem „*satanischen* Gesicht“ versehen wird.⁷⁹⁸ Dadurch macht Roberts die Assoziation von Fagin mit dem Teufel explizit. Des Weiteren fällt auf, dass Fagin bei Roberts anstatt Würste „Brotschnitten“ über dem Feuer röstet.⁷⁹⁹ Dadurch wird der implizite Hinweis, dass Fagin

⁷⁹⁵ Dickens OT, S. 50.

⁷⁹⁶ Roberts, Bd. 1, S. 40 f.

⁷⁹⁷ Bauernfeld, Bd. 1, S. 63.

⁷⁹⁸ Roberts, Bd. 1, S. 40.

⁷⁹⁹ Ebd.

Schweinefleisch isst und sich somit über die jüdischen Essensvorschriften hinwegsetzt, weggelassen.⁸⁰⁰

Während die Übersetzung von Roberts (1838–39) zum Teil stark gekürzt wurde, zeichnet sich Bauernfelds Übersetzung (1844) durch ihre Treue zum Original aus. Allerdings weicht bei Bauernfeld die Bedeutung des Textes – nicht zuletzt wegen der wörtlichen Übersetzung – in dieser Textstelle vom Prätext ab. Dies betrifft in diesem Fall den von Garry Wills untersuchten Verdacht, dass Fagin auch ein sexuelles Verhältnis zu den Knaben pflege.⁸⁰¹ Hinsichtlich dieser Thematik ist gerade das Setting, in dem Oliver von Fagin empfangen wird, erotisch aufgeladen: Im Schein des Kaminfeuers, in einen Flanellmantel gehüllt, umrundet von adoleszenten Knaben, verbeugt sich Fagin vor Oliver, nimmt ihn bei der Hand und drückt die Hoffnung aus, ihn näher kennenzulernen.

Bemerkenswert ist in dem Fall die Übersetzung von Bauernfeld (1844), die Fagins Erscheinungsbild durch seine Aufmachung explizit sexuell auflädt. Während bei Dickens Fagins Mantel lediglich den Hals frei lässt („He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare“⁸⁰²), zeigt sich Fagin bei Bauernfeld mit entblößter Brust: „Er trug einen schmierigen Flanellschlafrack, hatte die Brust entblößt [...]“⁸⁰³ Die spärliche Bekleidung kann auch als zusätzliche Assoziation mit dem Teufel gelesen werden, der in der Überlieferung oft mit nacktem Oberkörper gezeigt wird. Mit der darauffolgenden wörtlichen Übersetzung von

⁸⁰⁰ Roberts, Bd. 1, S. 40. Haberl und Pfeiffer ersetzen in ihren Übersetzungen ebenfalls die Würste mit Brotschnitten. Somit fällt bei ihnen Fagins Verstoß gegen die jüdischen Essensvorschriften auch weg. Vgl. Haberl 1946, S. 26 f. und Pfeiffer, S. 66 f.

⁸⁰¹ Vgl. Wills, S. 60–64. Wie Wills betont, verweist Dickens nie explizit auf Fagins Päderastie. Auch im Gespräch zwischen Barney, Toby Crackit und Sikes ist der Hinweis auf Fagins sexuelle Vorliebe für Knaben sehr subtil und nur zwischen den Zeilen zu lesen: „The boy. Only the boy,“ replied Sikes, drawing a chair towards the fire. „Wud of Bister Fagid’s lads,“ exclaimed Barney, with a grin. „Fagin’s, eh!“ exclaimed Toby, looking at Oliver. „Wot an inwalable boy that’ll make, for the old ladies’ pockets in chapels! His mug is a fortun’ to him.“ „There – there’s enough of that“, interposed Sikes, impatiently; and stooping over his recumbent friend, he whispered a few words in his ear: at which Mr. Crackit laughed immensely, and honoured Oliver with a long stare of astonishment.“ Dickens OT, S. 141.

⁸⁰² Dickens OT, S. 50.

⁸⁰³ Bauernfeld, Bd. 1, S. 63. Eine ähnliche, aber weniger explizite Übersetzungsvariante wählen Munkh (1928) und Fankhauser (1949): „Er trug einen fettigen schmierigen Flanellkittel, der über der Brust offen stand.“ (Munkh, S. 80). „Der fettige Flanellkittel stand über der Brust offen.“ (Fankhauser, S. 70).

Fagins Hoffnung, er möge Olivers „intime Bekanntschaft“ („intimate acquaintance“) machen, wird das ohnehin schon suggerierte zweifelhafte Verhältnis zwischen Fagin und seinen Knaben zusätzlich sexuell aufgeladen.

Der von Dickens verwendete Ausdruck – „intimate acquaintance“ – ist dem *Oxford English Dictionary* zufolge nicht als Austausch von Intimitäten im sexuellen Sinn zu verstehen, sondern steht für eine vertrauensvolle Beziehung.⁸⁰⁴ Bis auf Bauernfeld, übersetzen die meisten Übersetzer, wie zum Beispiel Roberts (1838–39), Fagins Äußerung mit neutralen Begrüßungsworten: „[...] er hoffe die Ehre seiner näheren Bekanntschaft zu haben.“⁸⁰⁵ Bauernfeld allerdings wählt die wörtliche Übersetzung: „[...] und sprach die Hoffnung aus, die Ehre seiner *intimen Bekanntschaft* zu haben.“⁸⁰⁶ Auch im Deutschen muss ‚intime Bekanntschaft‘ nicht zwingend auf ein sexuelles Verhältnis deuten und kann lediglich als „sehr nahe und vertraut“ verstanden werden.⁸⁰⁷ In Kombination mit dem zuvor beschriebenen Setting sowie Fagins entblößter Brust schwingt allerdings mit Bauernfelds Wortwahl der „intimen Bekanntschaft“ eine sexuelle Konnotation mit. Die Anspielungen auf Päderastie suggeriert, Fagin habe ein ‚abnormales‘ sexuelles Bedürfnis. Die Sexualisierung der Juden ist ein Motiv, das in der Sprache der Judenfeindschaft immer wieder auftaucht.⁸⁰⁸

In den Übersetzungen aus der Zeit der Jahrhundertwende sind bei der Beschreibung von Fagins Erscheinungsbild einige Präzisierungen festzustellen, die sein Jüdisch-

⁸⁰⁴ Vgl. o. V.: Intimate. In: OED Online. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/98506> (abgerufen 24.01.2020).

⁸⁰⁵ Roberts, Bd. 1, S. 40 f. Auch Hoepfener (1968 / 1982) übersetzt Fagins Begrüßung mit dem Ausdruck ‚intime Bekanntschaft‘: „Der Jude grinste und machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, er werde die Ehre seiner intimen Bekanntschaft haben.“ Natürlich könnte man deswegen auch bei Hoepfener argumentieren, dass dadurch das zweifelhafte Verhältnis zwischen Fagin und seinen Knaben expliziter wird. Allerdings lässt der Mantel bei Hoepfener, wie auch im Prätext, lediglich Fagins Hals frei und er erscheint nicht mit entblößtem Oberkörper: „Er war mit einem speckigen losen Flanellmantel bekleidet, der den Hals freiließ [...]“.“ Hoepfener, S. 66 f.

⁸⁰⁶ Bauernfeld, Bd. 1, S. 63.

⁸⁰⁷ O. V.: Intim. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/intim>. (abgerufen 24.01.2020). Im Grimm’schen Wörterbuch ist der Ausdruck ‚intime Bekanntschaft‘ nicht aufgeführt, weshalb über dessen Verwendung um 1844 keine Aussage gemacht werden kann.

⁸⁰⁸ Vgl. Przyrembel 2003.

Sein zusätzlich hervorheben. Dies betrifft die Ausgaben von Heichen (1892–93), Wilding (1906) und Meyrink (1914):

Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)
In einer Bratpfanne, die über dem Feuer hing und mit einem Strick an dem Kaminsims festgebunden war, brieten einige Würste; und über die gelehnt, eine Tranchiergabel in der Hand, stand ein uralter, ausgemergelter Jude, dessen Schurkengesicht und abstoßende Züge durch <i>eine Fülle roten Kräuselhaars</i> verdüstert wurden. Er stak in einem dreieckigen Flanellkittel, der die Kehle frei ließ [...]. Der Jude grinste; machte Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff ihn bei der Hand und sprach die Hoffnung aus, die Ehre seiner vertrauten Bekanntschaft genießen zu dürfen. ⁸⁰⁹	Ueber dem Feuer hing ein Topf, der mit einem Strick am Ofensims festgemacht war, und in dem Topfe schmorten ein paar Würste. Neben dem Feuer stand, mit einer Tranchiergabel in der Hand, ein steinalter, dürrer Jude mit einem schurkischen Gesicht, dessen abstoßende Züge durch dichtes rotes Haar, das ihm in <i>langen Ringellocken zu beiden Schläfen herniederhing</i> , in unheimlicher Weise verfinstert wurden. Er trug einen speckigen Kittel, der bis auf die Kehle den ganzen Körper einhüllte. [...]. Der Jude grinste wieder, als <i>Oliver einen artigen Knicks machte</i> , dann nahm er ihn bei der Hand und sagte, er wolle hoffen, daß sie recht gute Bekanntschaft miteinander schließen würden; [...]. ⁸¹⁰	In einer Bratpfanne, die mit einem Strick an den Sims des Kamins gebunden über dem Feuer hing, lagen ein paar Würste, und darüber gelehnt, eine große Gabel in der Hand, stand ein uralter vertrockneter Jude, sein schurkisches Gesicht mit den abstoßendsten Zügen von der <i>Welt von rotem Kraushaar beschattet</i> . Der Mann war in einen schmutzigen Flanellkittel gehüllt, der nur seinen Hals freiließe. [...]. Der Jude grinste, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, der Ehre seiner näheren Bekanntschaft teilhaftig werden zu dürfen. ⁸¹¹

In diesen drei Übersetzungen wird Fagins rotes Haar zusätzlich als lockig beschrieben. Heichen (1892–93) stellt Fagins Haarpracht als „eine Fülle roten Kräuselhaars“ dar und Meyrink (1914) schreibt von „rotem Kraushaar“, das Fagins Gesicht beschattete. Wilding (1906) wird noch expliziter, indem er schreibt, dass Fagins „abstoßende Züge durch dichtes rotes Haar, das ihm in langen Ringellocken zu beiden Schläfen herniederhing“ verfinstert wird.⁸¹² Die Präzisierung der

⁸⁰⁹ Heichen, S. 110.

⁸¹⁰ Wilding, Bd. 1, S. 48.

⁸¹¹ Meyrink OT, S. 59.

⁸¹² Heichen, S. 110; Wilding, Bd. 1, S. 48; Meyrink OT, S. 59. Wilding ist zudem der einzige Übersetzer, der auf Fagins gespielte Unterwürfigkeit gegenüber Oliver verzichtet. Denn bei Wilding ist es nicht Fagin, der sich vor Oliver verbeugt, sondern umgekehrt: Oliver macht vor Fagin „einen artigen Knicks“. Wilding, Bd. 1, S. 48.

Haarstruktur auf Locken, die an den Schläfen herunterwachsen, verweist auf die traditionelle Frisur der Juden, die besonders in orthodoxen Kreisen Schläfenlocken tragen.⁸¹³

Diese Ausstaffierungen von Fagins Haarpracht mit herkömmlich jüdischen Merkmalen greift auf das seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Literatur und den Medien verbreitete Bild eines sogenannten ‚Ostjuden‘ zurück.⁸¹⁴ Durch die gegen Ende der 1870er-Jahre einsetzende Migration der Juden aus Russland und Osteuropa fand dieses Stereotyp des ‚Ostjuden‘ wieder vermehrt Verwendung. Heinrich von Treitschke stellte in seinem einflussreichen Artikel *Unsere Aussichten* (1879) dar, welche Auswirkungen die ostjüdische Zuwanderung aus der „unerschöpflichen polnischen Wiege“ auf Deutschland habe.⁸¹⁵ Unter ‚Ostjuden‘ verstand Treitschke Juden mit Bart, Schläfenlocken, Kippa und Kaftan, die er als „Schar strebsamer hosenverkaufender Jünglinge“ porträtierte.⁸¹⁶ Im ausgehenden 19. Jahrhundert richtete sich der Antisemitismus sowohl gegen Juden, die seit Generationen im deutschen Kaiserreich und in der österreichischen Monarchie wohnhaft waren und zum gebildeten Bürgertum gehörten, als auch gegen die aus Osteuropa zugewanderten Juden, die mehrheitlich mittellos in den unteren Gesellschaftsschichten lebten. Der zu dieser Zeit vorherrschende bürgerliche Antisemitismus erreichte mit der ‚anti-ostjüdischen Kampagne‘, die

⁸¹³ Es gilt ebenfalls zu beachten, dass Dickens explizit darauf verzichtet, Fagin als praktizierender Jude darzustellen. Fagin hält sich weder an die jüdischen Essensvorschriften, noch trägt er einen Kaftan, eine Kippa oder Schläfenlocken. Dickens schien die traditionellen jüdischen Schläfenlocken gekannt zu haben. Dies zeigt sich bei der Darstellung von Toby Cracket, der zwar nicht explizit als Jude bezeichnet, aber als solcher dargestellt wird. Toby hat, wie Fagin und Barney, ebenfalls rote Haare, die er sich aber zu langen Korkenzieherlocken frisierte: „Mr. Crackit (for he it was) had no very great quantity of hair, either upon his head or face; but what he had, was of a reddish dye, and tortured into *long corkscrew curls*, through which he occasionally thrust some very dirty fingers, ornamented with large common rings.“ Dickens OT, S. 141.

⁸¹⁴ Heid, Ludger: Achtzehntes Bild: ‚Der Ostjude‘. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995, S. 241-251, hier S. 241. Heid nennt unter anderem Werke wie Freytags *Soll und Haben* (1855), Raabes *Der Hungerpastor* (1863) und Dahns *Ein Kampf um Rom* (1876), die das klischeehafte Bild eines ‚Ostjuden‘ aufgreifen und in der deutschen Literatur verfestigten. Vgl. ebd.

⁸¹⁵ Zitiert nach Heid 1995, S. 242.

⁸¹⁶ Ebd.

schließlich 1917 im Verbot jüdischer Einwanderung gipfelte, seinen ‚Höhepunkt‘.⁸¹⁷

Mit der Ausstaffierung der Schläfenlocken projizierten die Übersetzer Heichen, Wilding und Meyrink, beeinflusst durch den zeitgenössischen Antisemitismus, das Bild eines sogenannten ‚Ostjuden‘ auch auf Fagin.⁸¹⁸ Die später erschienenen Übersetzungen verzichteten wieder auf solche Merkmale in der Figurenzeichnung von Fagin, was die Ausgaben von Munkh und Rohmoser aus dem Jahr 1928 bestätigen.

⁸¹⁷ Vgl. ebd.

⁸¹⁸ Weitere Ausführungen dieser Art sind bei Wilding und Meyrink auch bei den Geistlichen festzustellen, die Fagin in der Todeszelle besuchen. Während Dickens diese lediglich als „Venerable men of his own persuasion“ bezeichnet, ordnen Wilding und Meyrink die Geistlichen explizit dem Judentum zu, indem sie den religiösen Beistand als „Rabbiner“ und „[e]hrwürdige alte Männer der jüdischen Gemeinde“ bezeichnen. Dickens OT, S. 361; Wilding, Bd. 2, S. 154 und Meyrink OT, S. 392.

Munkh (1928)

In einer Bratpfanne, die an einer Kette vom Kaminsims über dem Feuer hing, brotzelten einige Würste.

Vor dem Feuer, über die Pfanne gebeugt, mit einer Röstgabel in der Hand, stand ein alter, ausgedorrter, verschrumpfter Jude. Seine abstoßenden, spitzbübischen Züge beschattete ein verfilzter roter Bart und spärliches rotes Haupthaar. Er trug einen fettigen schmierigen Flanellkittel, der über der Brust offen stand. Seine aufmerksamen Mühewaltungen schienen sowohl der Bratpfanne und ihrem Inhalt als auch einem Trockengestell, das voll seidener Taschentücher hing, zu gelten. [...].

Der Jude grinste noch breiter, machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und hoffte der Ehre seiner näheren Bekanntschaft teilhaft werden zu dürfen.⁸¹⁹



Abbildung 6: Fagin empfängt Oliver.
Illustration von Gerhard Ulrich.⁸²⁰

Rohrmoser (1928)

In einer Bratpfanne schmorten Würste, und davor stand ein sehr alter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen gemeines und abstoßendes Gesicht von einem Wulst verfilzten roten Haares umgeben war. Er hatte einen fettigen Schlafrock aus Flanell an und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleiderriegel zu teilen, über den eine große Anzahl seidner Taschentücher gehängt waren. [...].

Der Jude grinste abermals, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff seine Hand und sprach die Hoffnung aus, daß er die Ehre seiner näheren Bekanntschaft haben würde.⁸²¹

Munkhs Übersetzung weicht kaum vom Prätext ab. Fagin wird auch von ihr Würste bratend, „mit einer Röstgabel in der Hand“ als „ein alter, ausgedorrter,

⁸¹⁹ Munkh, S. 80.

⁸²⁰ Ebd., S. 81.

⁸²¹ Rohrmoser, S. 62.

verschrumpfter Jude“ dargestellt, dessen „abstoßenden, spitzbübischen Züge“ durch einen „verfilzte[n] rote[n] Bart und spärliches rotes Haupthaar“ beschattet werden.⁸²² Anders als im Romantext schmückt Ulrichs Illustration in der Übersetzung von Munkh die Szene mit Nancy und Sikes aus. Nancy bindet im Vordergrund die Schuhe und Sikes steht im Hintergrund und beobachtet das Geschehen aus der Ecke des Zimmers. Oliver, der flankiert von Sikes Hund, Charley und dem Dodger in der Mitte des Bildes steht, wird vom Schein des Kaminfeuers sowie einer Kerze erleuchtet. Fagin, der sich gerade vor Oliver verbeugt, trägt der Beschreibung im Text entsprechend einen Mantel, hat längeres, ungepflegtes Haar und einen Bart. Sein Gesicht ist fast vollständig abgewandt und nur noch knapp im Profil erkennbar. Trotzdem ist eine markante Nase auszumachen, die Fagins Antlitz ziert. Neben der großen gebogenen Nase fällt in der Illustration von Ulrich auch die Kippa-ähnliche Kopfbedeckung auf, die gut sichtbar auf Fagins Haupt zu erkennen ist.

In der gekürzten Übersetzung von Rohrmoser (1928) fällt durch die Raffung des Textes die Röstgabel weg, die Fagin bei der Begrüßung von Oliver in der Hand hält. Wie in Kapitel 3.4.3 aufgezeigt wurde, ist diese als Dreizack des Teufels zu verstehen und trägt dazu bei, dass Fagin dehumanisiert und mit dem Teufel gleichgesetzt wird.⁸²³ Durch die Auslassung der Röstgabel fällt bei Rohrmoser ein Gestaltungselement weg, das zur Dehumanisierung von Fagin in dieser Textstelle beiträgt.

Von den Übersetzungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sind, sind für die Untersuchung dieser Textstelle besonders die Übersetzungen von Ruth Pfeiffer (1949) und Christine Hoepfener (1968 / 1982) bemerkenswert.

⁸²² Munkh, S. 80.

⁸²³ Die Übersetzerinnen Haberl und Pfeiffer verzichten in ihren Übersetzungen, die 1946 und 1949 auf den Buchmarkt kamen, ebenfalls auf die Erwähnung einer Röstgabel. Vgl. Haberl 1946, S. 26 f.; Haberl 2005, S. 39 und Pfeiffer, S. 66 f.

Pfeiffer (1949)

Auf einem wackeligen Tisch stand eine auf eine Bierflasche gesteckte Kerze, und am Kamin saß zusammengekauert *ein alter Mann mit einem abstoßend spitzbübischen, satanischen Gesicht, das von dichten, speckig-roten Haaren umrahmt war*. Er trug einen fettigen Schlafrock aus Flanell, hatte den Hals frei und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an dem er *Brotschnitten* röstete, und dem Kleidergestell zu teilen, an dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...]. Der Alte grinste, machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff seine Hand und sagte, er hoffe mit ihm gut Freund zu werden.⁸²⁴

Hoepfener (1968 / 1982)

In einer Bratpfanne, die mit einem Bindfaden am Rauchfang befestigt war, brutzelten über dem Feuer ein paar Würste, und über sie gebeugt stand, eine Röstgabel in der Hand, ein alter, verrunzelter Jude, dessen übelaussehendes und abstoßendes Gesicht durch einen Wust verfilzten roten Haares verschattet wurde. Er war mit einem speckigen *losen Flanellmantel* bekleidet, der den Hals freiließe, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Trockengestell zu teilen, über dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...]. Der Jude grinste und machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, er werde die Ehre seiner *intimen Bekanntschaft* haben.⁸²⁵



Abbildung 7: Fagin empfängt Oliver.
Illustration von Klaus Ensikat.⁸²⁶

In der Übersetzung von Pfeiffer (1949) wird Fagin zwar nicht mehr als Jude bezeichnet, aber sein Erscheinungsbild bleibt dem Prätext treu bleibend unverändert. Fagin wird mit einem „abstoßend spitzbübischen, satanischen Gesicht,

⁸²⁴ Pfeiffer, S. 66 f.

⁸²⁵ Hoepfener, S. 66 f.

⁸²⁶ Ebd., S. 67.

das von dichten, speckig-roten Haaren umrahmt war“, dargestellt.⁸²⁷ Die „große Anzahl seidener Taschentücher“ weisen darauf hin, dass Fagin im Lumpenhandel tätig ist.⁸²⁸ Die klischeehafte Darstellung eines Juden, der mit abstoßendem und satanischem Gesicht mit roten Haaren alte Ware verkauft, bleibt auch bei Pfeiffer bestehen. Dennoch zeigt Pfeiffers Verzicht, Fagin in den Nachkriegsjahren als Juden zu bezeichnen, eine gewisse Sensibilisierung oder Scheu, das Wort ‚Jude‘ zu verwenden.⁸²⁹

Ihre Ausgabe, die in der märkischen Verlags- und Druck-Gesellschaft publiziert wurde, steht im klaren Gegensatz zu der knapp 20 Jahre später erschienenen Übersetzung von Christine Hoepfener. Die Übersetzung von Hoepfener erschien ursprünglich 1968 bei Rütten & Loening, ebenfalls in der DDR, wurde aber 1982 in einer von Klaus Ensikat illustrierten Ausgabe im Benziger Verlag in Zürich und Köln neu herausgegeben. Hoepfeners *Oliver Twist* unterscheidet sich in der zuvor aufgeführten Textstelle kaum vom Prätext. Besonders bemerkenswert sind Klaus Ensikats Illustrationen, die sich zahlreicher Klischees der antisemitischen Judendarstellung bedienen: Fagin hat eine grotesk lange Nase, die bis über den Mund gebogen ist, steht mit verkrümmtem Körper in gebeugter Haltung und mit bis zu den Ohren hochgezogenen Schultern da. Zudem trägt er Kippa, Schläfenlocken und einen Spitzbart.⁸³⁰

Während die Übersetzung von Pfeiffer (1949) mit der Auslassung der Synekdoche ‚der Jude‘ zumindest versucht, Fagins antisemitische Darstellung zu entschärfen, wird im Text von Hoepfener (1982) Fagins ohnehin schon problematische Figurenzeichnung durch Ensikats Illustrationen noch zusätzlich diskriminierend dargestellt. Die 1982er Ausgabe von Hoepfeners Übersetzung ist symptomatisch für die späte Auseinandersetzung der Schweiz mit ihrer Rolle im Zweiten Weltkrieg. Ein breiter öffentlicher Diskurs über ihre Beziehung zum

⁸²⁷ Pfeiffer, S. 66

⁸²⁸ Ebd.

⁸²⁹ Die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ in den Übersetzungen wird in Kapitel 6.2.4 ausführlich behandelt.

⁸³⁰ Der Spitzbart ist ebenso wie die lange Nase, der verkrümmte Körper, die hochgezogenen Schultern und die Schläfenlocken ein Gestaltungsmerkmal, das in der stereotypen Darstellung von Juden häufig verwendet wird. Vgl. Kucharz 2017, S. 64 und S. 111.

nationalsozialistischen Nachbarstaat fand erst in den 1990er-Jahren statt. Auch die Flüchtlingspolitik gegenüber Juden wurde erst mit dem Schlussbericht der unabhängigen Expertenkommission zu Beginn der 2000er-Jahre als menschenrechtsverachtend befunden.⁸³¹ Vor diesem gesellschaftspolitischen Hintergrund erstaunt es nicht, dass 1982 gerade in einem traditionellen Schweizer Unternehmen wie dem Benziger-Verlag eine Übersetzung von *Oliver Twist* mit so grotesken Illustrationen eines Juden erscheinen konnte.

In den beiden Kinder- und Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983) und Sichel (1991) wird Fagin ebenso wie bei Pfeiffer nicht mehr als Jude bezeichnet. Sowohl bei Bouchez/Dubost als auch bei Sichel spielt bei der Darstellung von Fagin die Beziehung zwischen Text und Bild eine wichtige Rolle.

⁸³¹ Vgl. Bergier et al. 2002, S. 170-172.

Bouchez/Dubost (1983)

In einer Bratpfanne über dem Feuer schmorten einige Würste. *Ein alter, hagerer Mann* hielt davor Wache. Er trug einen schmierigen Flanellmantel und *ein abgeschabtes rotes Samtkäppchen*. *Sein abstoßendes Rattengesicht* wurde von *einem Gewirr verfilzter roter Haare* überschattet. [...].

Fagin grinste und verbeugte sich. Er nahm Oliver bei der Hand und sagte, auch er wolle sein Freund sein.⁸³²



Abbildung 8: Fagin empfängt Oliver. Comic-Panel von Bouchez/Dubost.⁸³³

Sichel (1991)

Am prasselnden Feuer briet *ein sehr alter und runzeliger Mann* Würstchen in einer Bratpfanne. *Sein verschlagenes und häßliches Gesicht* war teilweise von *einem verfilzten roten Bart* verdeckt. Er hatte einen schmierigen Flanellkittel an und teilte seine Aufmerksamkeit zwischen den Würstchen und einer großen Menge seidener Taschentücher, die auf einem Waschgestell trockneten. [...].

Der alte Mann grinste böse und verbeugte sich tief vor Oliver.⁸³⁴

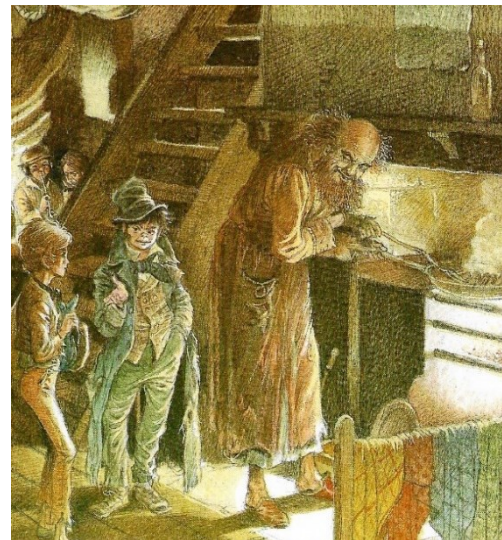


Abbildung 9: Fagin empfängt Oliver. Illustration von Eric Kincaid.⁸³⁵

Obschon Bouchez/Dubost Fagin nicht mehr als Juden bezeichnen, greift Fagins Beschreibung einige stereotype Eigenschaften aus der Tradition der antisemitischen Judendarstellung auf. Fagin wird im Fließtext als „ein alter, hagerer Mann“ beschrieben, der „einen schmierigen Flanellmantel und ein abgeschabtes rotes Samtkäppchen“ trägt und „sein abstoßendes Rattengesicht [...] von einem Gewirr verfilzter roter Haare überschattet [wird]“. ⁸³⁶ Von allen Übersetzungen ist die

⁸³² Bouchez/Dubost, S. 30.

⁸³³ Ebd., S. 31.

⁸³⁴ Sichel, S. 20.

⁸³⁵ Ebd., S. 21.

⁸³⁶ Bouchez/Dubost, S. 30.

Jugendbuchbearbeitung von Bouchez/Dubost (1983) die einzige, die Fagin bei seiner ersten Darstellung mit einem Tier vergleicht. Dabei ist die Beschreibung – „sein abstoßendes Rattengesicht“ – problematisch, da der Vergleich von Juden und Ratten in der Geschichte des Antisemitismus eine lange Tradition hat und insbesondere im nationalsozialistischen Deutschland zur Dehumanisierung der Juden häufig verwendet wurde.⁸³⁷

Bei der Gegenüberstellung zwischen Fließtext und Comic ist auch in dieser Textstelle auffallend, dass Fagins Darstellung im Text nicht mit der Zeichnung der Comic-Panels übereinstimmt.⁸³⁸ Während im Fließtext Fagin als ein „alter, hagerer Mann“ mit rotem Haar beschrieben wird, wird er im Comic als vitaler, kräftig gebauter Mann mit blondem Haar dargestellt. Entsprechend der Beschreibung trägt Fagin im Comic „ein abgeschabtes rotes Samtkäppchen“.⁸³⁹ Dieses erinnert ein wenig an eine Kippa, verfolgt wohl aber generell den Zweck, Fagin zu orientalisieren und ihn als ‚Fremden‘ darzustellen.

Auch in der Übersetzung von Sichel (1991) wird auf das Wort ‚Jude‘ verzichtet. Sichel beschreibt Fagin als „ein[en] sehr alte[n] und runzelige[n] Mann“, dessen „verschlagenes und häßliches Gesicht [...] teilweise von einem verfilzten roten Bart verdeckt“ wird.⁸⁴⁰ Die Übersetzung von Sichel besticht besonders mit den lebendigen Zeichnungen des berühmten Kinderbuchillustrators Eric Kincaid. Kincaid zeichnet Fagin, entsprechend der Beschreibung im Text, als alten Mann mit rotem, wirrem Haar, Vollbart und einem langen Mantel. Fagin wird aber auch in den Zeichnungen von Kincaid mit zusätzlichen Gestaltungsmerkmalen, wie der gebeugten Körperhaltung, den hochgezogenen Schultern und dem Kraushaar ausgestattet.

⁸³⁷ Siehe beispielsweise Fritz Hipplers berühmter Propagandafilm *Der ewige Jude* (1940).

⁸³⁸ Die Inkongruenz zwischen Text und Bild in der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983) wurde bereits bei der Beschreibung der Londoner Straßen in Kapitel 6.2 festgestellt.

⁸³⁹ Bouchez/Dubost, S. 30.

⁸⁴⁰ Sichel, S. 20.

Die neueren Übersetzungen aus den 2000er-Jahren verzichten ebenfalls teilweise (Haberl 2005) oder vollständig (Monte 2011) darauf, Fagin als Juden zu bezeichnen. Die Beschreibung von Fagin weicht aber kaum vom Prätext ab.

Haberl (2005)	Monte (2011)
<p>Die Wände des Raumes waren von Schmutz und Rauch geschwärzt, auf einem wackligen Tisch stand ein im Hals einer Bierflasche steckendes Licht, und am Kamin lehnte <i>die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden. Er hatte ein spitzbübisches Gesicht und dichtes, rotes Haar.</i> Er steckte in einem abgetragenen Flanellschlafrock, trug den Hals bloß und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an dem er <i>Brotchnitten</i> röstete, und einem Kleiderständer zu teilen, über dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...]. Fagin machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm seine Hand und sagte, er hoffe auf die Ehre seiner näheren Bekanntschaft.⁸⁴¹</p>	<p>In einer Bratpfanne, die mit einer Schnur am Kaminsims befestigt war, brutzelten über dem Feuer ein paar Würstchen, und darüber gebeugt stand, mit einer Röstgabel in der Hand, <i>ein sehr alter, runzlicher Mann, dessen abstoßendes Schurkengesicht hinter einem Gewirr verfilzter roter Haare verschwand.</i> Er war mit einem schmierigen Flanellgewand ohne Kragen bekleidet und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Wäscheständer, an dem eine große Anzahl seidener Schnupftücher hing, zu teilen. [...]. Fagin grinste und nahm Oliver, wobei er sich tief vor ihm verbeugte, bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, die Ehre seiner näheren Bekanntschaft machen zu dürfen.⁸⁴³</p>
 <p>Abbildung 10: Fagin. Illustration von Don-Oliver Matthies.⁸⁴²</p>	

Monte, der im gesamten Roman auf das Wort ‚Jude‘ verzichtet, beschreibt Fagin als „ein[en] sehr alte[n], runzlige[n] Mann, dessen abstoßendes Schurkengesicht hinter einem Gewirr verfilzter roter Haare verschwand.“⁸⁴⁴ Die Jugendbuchbearbeitung in der Übersetzung von Haberl, die 2005 im cbj Verlag in

⁸⁴¹ Haberl 2005, S. 39.

⁸⁴² Ebd., S. 325.

⁸⁴³ Monte OT, S. 92 f.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 93.

München erschienen ist, verzichtet zwar nicht vollständig auf die Bezeichnung ‚Jude‘, reduziert aber deren Verwendung auf ein paar wenige Erwähnungen. So wird im letzten Abschnitt dieser Textstelle – „The Jew grinned; and, making a low obeisance to Oliver [...]“ – die Apposition ‚der Jude‘ mit ‚Fagin‘ ersetzt: „Fagin machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung [...]“⁸⁴⁵

Während Monte (2011) auf Illustrationen verzichtet, ist die Übersetzung von Haberl (2005) mit einigen wenigen Bildern von Don-Oliver Matthies ausgeschmückt. Die kleine Zeichnung von Matthies zeigt Fagin mit einem bösen und starren Gesichtsausdruck. Sein Gesicht ist leicht abgewandt und beinahe im Profil dargestellt. In der Illustration von Fagin ist ein ungepflegter Spitzbart zu erkennen und an seiner Wange ist eine herunterhängende Schläfenlocke auszumachen. Bis auf diese beiden Elemente verzichtet Matthies auf weitere ikonografische Merkmale der Judendarstellung. Fagin sieht zwar in Matthies' Abbildung böse aus, doch längst nicht so abstoßend, wie ihn beispielsweise Cruikshank in Dickens' Erstausgabe oder Kincaid im illustrierten Kinderbuch darstellen.

Neben seiner zusammengeschrumpften Gestalt, seinem abstoßenden Gesicht mit verschlagenem Ausdruck und den filzigen roten Haaren, wird Fagin – zumindest in den Illustrationen von Cruikshank – mit großer gebogener Nase dargestellt. Dieses stigmatisierende Gestaltungsmerkmal, das in der Tradition der Judendarstellung immer wieder aufgegriffen wird, ist im Romantext nie explizit als besonders groß oder krumm ausgewiesen. Wie in der Analyse des Prätextes in Kapitel 3.4.2 gezeigt wurde, weist Dickens beim Treffen zwischen Fagin und Noah implizit darauf hin, dass Fagin ein markantes Riechorgan hat.

⁸⁴⁵ Haberl 2005, S. 39. In der ursprünglichen Übersetzung von Haberl (1946) heißt es noch: „Der Jude machte Oliver eine tiefe Verbeugung [...]“ Haberl 1946, S. 27.

Dickens (1837–39)	Wilding (1906)	Rohrmoser (1928)
<p>‘Why, one need be sharp in this town, my dear,’ replied the Jew, sinking his voice to a confidential whisper; ‘and that’s the truth.’ The Jew⁸⁴⁶ followed up his remark <i>by striking the side of his nose with his right forefinger</i>, – a gesture which Noah attempted to imitate, though <i>not with complete success, in consequence of his own nose not being large enough for the purpose.</i>⁸⁴⁷</p>  <p>Abbildung 11: Fagin fasst sich an die Nase. Illustration von George Cruikshank.⁸⁴⁸</p>	<p>‘Nu, mein Lieber, in einer Stadt wie London hat man’s gar notwendig, zu sein ein kluger Mann,’ entgegnete der Jude, indem er die Stimme zu vertraulichem Gewisper senkte, ‘das ist mal nicht anders, sondern bleibt so, und wenn wir alt werden in London wie <i>Methusalem</i>,‘ und er ließ den Krug Schnaps, den Barney hereinbrachte, in der Runde gehen.⁸⁴⁹</p>	<p>‘Ja, man muß schlau in dieser Stadt sein, mein Lieber’, erwiderte der Jude, und er ließ dabei seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern sinken. Dabei bot er mit freundlicher Miene den beiden von dem Branntwein an, den Barney eben gebracht hatte.⁸⁵⁰</p>

Während das Anfassen von Fagins Nase sowie Noahs Scheitern, es ihm gleich zu tun, in den meisten Übersetzungen übernommen wurde, verzichteten einige darauf, Fagins besonders große Nase zu thematisieren. So zum Beispiel Wilding (1906) und Rohrmoser (1928), die in ihren Übersetzungen das Anfassen der Nase

⁸⁴⁶ Fagin 1867.

⁸⁴⁷ Dickens OT, S. 289.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 288.

⁸⁴⁹ Wilding, Bd. 2, S. 88.

⁸⁵⁰ Rohrmoser, S. 319.

weglassen. Dabei fällt nicht nur der Hinweis weg, dass Fagin ein großes Riechorgan hat, sondern auch die damit verbundene Drohgebärde. Durch das Anfassen der Nase signalisiert Fagin gegenüber Noah seine Potenz, Gerissenheit und Machtposition.⁸⁵¹

Bei Wilding (1906) wird diese Szene zwar gekürzt, dennoch ergänzt er hier Fagins Aussage mit der Redensart: „[...] und wenn wir alt werden in London wie Methusalem.“⁸⁵² Diese Referenz auf den jüdischen Urvater Methusalem oder Metuschelach aus dem Alten Testament, kann als Andeutung auf Fagins jüdische Religionszugehörigkeit gelesen werden. Solche Hinweise tauchen bei Wilding immer wieder auf. So schmückt er Fagin nicht nur mit Schläfenlocken aus, sondern bekleidet ihn auch explizit mit einem Kaftan oder bezeichnet die Geistlichen, die Fagin in der Todeszelle besuchen, als Rabbiner.⁸⁵³

Diese Schlüsselszene zwischen Fagin und Noah wird in den späteren Übersetzungen nur noch in der Comicaaption von Bouchez/Dubost (1983) so stark gekürzt, dass das Anfassen der Nase wegfällt. In den anderen hier untersuchten Übersetzungen bleibt die Szene bestehen.

⁸⁵¹ Siehe Kapitel 3.4.2 der vorliegenden Studie.

⁸⁵² Wilding, Bd. 2, S. 88. Die Redensart ‚alt wie Methusalem‘ bezieht sich auf den Urvater Methusalem oder auch Metuschelach (heb. Speerwerfer) aus dem Alten Testament.

⁸⁵³ Siehe Wilding, Bd. 1, S. 48 und S. 113 sowie Bd. 2, S. 154.

Hoeppener (1968 / 1982)

„Je nun, in dieser Stadt muß man schlaue sein, mein Bester“, entgegnete der Jude, wobei er die Stimme zu vertraulichem Flüsterton senkte, „wahr und wahrhaftig.“ Diese Bemerkung verlieh Fagin Nachdruck, indem er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Nase klopfte – eine Geste, die Noah nachzuahmen versuchte, was ihm indes nicht so recht glückte, weil seine eigene Nase für diesen Zweck nicht groß genug war.⁸⁵⁴



Abbildung 12: Fagin trifft auf Noah Claypole. Illustration von Klaus Ensikat.⁸⁵⁵

Bouchez/Dubost (1983)

„Du bist vom Fach?“ fragte Fagin.
 „Noch nicht. Gestohlen hat sie das Geld.“
 „Einerlei. Wir helfen dir, ins Geschäft zu kommen“, sagte Fagin grinsend.⁸⁵⁶



Abbildung 13: Fagin trifft auf Noah Claypole. Comic-Panel von Bouchez/Dubost.⁸⁵⁷

Sichel (1991)

„In dieser Stadt muß man schlaue sein“, erwiderte Fagin, und seine Stimme wurde zu einem leisen Flüstern. „Das ist die Wahrheit. Sie wissen, was ich meine?“
*Fagin tippte sich mit dem Finger an die Nase, und Noah tat schnell das gleiche.*⁸⁵⁸



Abbildung 14: Fagin trifft auf Noah Claypole. Illustration von Eric Kincaid.⁸⁵⁹

⁸⁵⁴ Hoeppener, S. 350.

⁸⁵⁵ Ebd., S. 344.

⁸⁵⁶ Bouchez/Dubost, S. 97.

⁸⁵⁷ Ebd., S. 91.

⁸⁵⁸ Sichel, S. 80.

⁸⁵⁹ Ebd.

So wird die Geste in der Übersetzung von Hoepfener (1968 / 1982) ebenfalls übernommen, „indem er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Nase klopfte“ und Noah, der die Geste nachahmen will, misslingt das Vorhaben, „weil seine eigene Nase für diesen Zweck nicht groß genug war.“⁸⁶⁰ Auch in dieser Textstelle ist besonders die Illustration von Klaus Ensikat aus der Ausgabe von 1982 bemerkenswert. Das kleine Bild, das den Titel des 42. Kapitels ziert, stellt Fagin im Gespräch mit Noah dar. Fagins Gesicht, das im Vordergrund des Bildes im Profil gezeichnet ist, wird durch eine grotesk lange Nase dominiert. Diese ist, in karikaturistischer Übertreibung parallel zur Hutkrempe und dem Kinn mit Spitzbart, bis über den Mund gekrümmt. Unter dem schwarzen ‚Judenhut‘ kommen Schläfenlocken zum Vorschein und ein kleines Auge, das mit verschlagenem Ausdruck zu Noah späht. Im Gespräch mit ihm gestikuliert Fagin mit den Händen, wobei er den Zeigefinger streckt, um sich an die Nase zu fassen.

In der Übersetzung von Sichel (1991) wird diese Szene ein bisschen entschärft, indem der Vergleich mit Noahs Nase und somit der Hinweis auf Fagins besonders großes Riechorgan wegfällt: „Fagin tippte sich mit dem Finger an die Nase, und Noah tat schnell das gleiche.“⁸⁶¹ Die Illustration von Kincaid verzichtet im Vergleich zu Ensikat auf karikaturistische Übertreibungen in der Darstellung von Fagin. Wie bereits erwähnt, sind Kincaids Abbildungen detailreich und orientieren sich stark am Text. Fagin wird in dieser Zeichnung von Kincaid wieder in gebeugter Haltung, mit hochgezogenen Schultern und rotem Kraushaar, Vollbart, verschlagenem Grinsen und mit einem ‚Judenhut‘ dargestellt. Dies verdeutlicht die Problematik, dass es bei einer textnahen Illustration kaum möglich ist, auf die ikonografischen Merkmale der Judendarstellung zu verzichten, ohne dass Fagins Darstellung im Widerspruch zum Text steht, wie dies bei Bouchez/Dubost der Fall ist (siehe Abbildung 8).

Generell weicht Fagins Physiognomie – auch in diesen Übersetzungen, die ihn nicht mehr als Juden bezeichnen (Pfeiffer 1949, Bouchez/Dubost 1983, Sichel 1991 und Monte 2011) – kaum vom Prätext ab. Ein paar kleinere Abweichungen, die Fagins

⁸⁶⁰ Hoepfener, S. 350.

⁸⁶¹ Sichel, S. 80.

antisemitische Darstellung zumindest ein bisschen beeinflussen, konnten dennoch festgestellt werden. Dazu gehören das Ausstaffieren von Fagins Erscheinungsbild mit einem satanischen Gesichtsausdruck (Roberts 1838–39, Haberl 1946, 2005 und Pfeiffer 1949) oder mit Ringellocken (Heichen 1892–93, Wilding 1906 und Meyrink 1914) sowie Fagins Sexualisierung, indem expliziter auf ein sexuelles Verhältnis zwischen ihm und seinen Knaben hingewiesen wird (Bauernfeld 1844). Des Weiteren wurde in einigen Übersetzungen die Röstgabel weggelassen (Rohrmoser 1928, Haberl 1946, 2005 und Pfeiffer 1949) oder die Bratwürste durch Brotschnitten ersetzt (Roberts 1838–39, Haberl 1946, 2005 und Pfeiffer 1949). Ebenso konnten zusätzliche Tiervergleiche festgestellt werden (Wilding 1906 und Bouchez/Dubost 1983). Bei den Übersetzungen, die den Romantext strafften, fielen einige relevante Gestaltungsmerkmale weg (Roberts 1838–39, Wilding 1906, Rohrmoser 1928, Haberl 1946, Pfeiffer 1949, Bouchez/Dubost 1983, Sichel 1991 und Haberl 2005).

Neben den Gestaltungsmerkmalen im Text beeinflussen auch die Illustrationen die antisemitische Gesamtwirkung des Romans. Wie bereits anhand der Bilder von George Cruikshank gezeigt wurde, können Visualisierungen von Fagin seine Figur noch zusätzlich negativ aufladen. Neben den Übersetzungen von Diezmann (1838–39), Roberts (1838–39), Kolb (1841), Schiller (1928), Haberl (1946) und Kilbel (1963), die die Zeichnungen von Cruikshank aus Dickens' Erstausgabe übernahmen, wurden die Übersetzungen von Bauernfeld (1844), Munkh (1928), Kolb (1941), Hoepfener (1982), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Haberl (2005) mit Bildern von teilweise bekannten Künstlern versehen.

Bei fast allen Illustrationen fällt auf, dass Fagin mit einer sehr markanten, wenn nicht übergroßen Nase dargestellt wird. Zudem ergänzen einige Künstler Fagins Darstellung mit zusätzlichen Gestaltungsmerkmalen wie Kippa-ähnlicher Kopfbedeckung (Ulrich in Munkh 1928, Langenberg in Kolb 1941, Ensikat in Hoepfener 1982 und Bouchez/Dubost 1983), „Juden-Hut“ (Kincaid in Sichel 1991), Schläfenlocken oder Spitzbart (Langenberg in Kolb 1941, Matthies in Haberl 2005). Besonders die textnahen Abbildungen, wie diejenigen von Eric Kincaid (Sichel 1991), laufen dabei Gefahr, die antisemitische Figurenzeichnung zu

unterstützen. Abweichungen der Illustrationen zum Text können wie bei Bouchez/Dubost (1983) wiederum verwirrende Diskrepanzen zur Folge haben.

Die Bewertung der Illustrationen auf Gestaltungsmerkmale, wie große, gebogene Nase, lockiges, rotes langes Haar, hochgezogene Schultern, verkrümmter Körper, Schlapphut oder Kippa-ähnliche Kopfbedeckung, ist im Anhang 11.2.2 aufgeführt. Ihre Bewertung wurde in der Gesamtbeurteilung mitberücksichtigt und in die Grafik (siehe Abbildung 21) am Ende des Kapitels 6.2.3 integriert.

Nachdem Fagins Physiognomie im Text und in den Illustrationen der deutschsprachigen Übersetzungen untersucht wurde, wird im Folgenden geprüft, ob und wie stark Fagins Verhaltensmuster vom Prätext abweichen.

Eines der wiederkehrenden Verhaltensmuster Fagins ist sein geiziger Umgang mit Geld. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass er die gestohlenen Gegenstände bei sich hortet und deren Erlös nicht mit seiner Bande teilt. Bereits am Morgen nach der ersten Nacht, die Oliver bei Fagin verbringt, wird dieser als habgierig und geldfixiert dargestellt: Oliver beobachtet Fagin, wie er die gestohlenen Gegenstände hervorholt und sich an ihnen erfreut.

Die Übersetzungen von Wilding (1906) und Kolb (1941) sind die frühesten Übersetzungen, in denen in dieser Textstelle zusätzliche Gestaltungselemente festzustellen sind, die Fagins stereotype Figurenzeichnung begünstigen.

Dickens (1837–39)	Wilding (1906)	Kolb (1941)
<p>His eyes glistened as he raised the lid, and looked in. Dragging an old chair to the table, he sat down; and took from it a magnificent gold watch, sparkling with jewels.</p> <p>„Aha!“ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin. [...] [T]he Jew once more deposited the watch in its place of safety. At least half a dozen more were severally drawn forth from the same box, and surveyed with equal pleasure [...].⁸⁶²</p>	<p>Dann hob er den Deckel von der Schatulle und guckte hinein, und <i>dabei funkelten seine Augen wie die eines Raubvogels</i>. Dann rückte er einen alten Schemel an den Tisch heran und setzte sich. Dann griff er in die Schatulle hinein und nahm eine prachtvolle Uhr heraus, die von Juwelen blitzte. Dann zog der Jude die Schultern in die Höhe, und sein Gesicht verzerrte sich zu einem schrecklichen Grinsen. [...]. Dann legte er die Uhr wieder in die Schatulle, aber der Reiz, den sie auf ihn übte, war so stark, daß er sie wieder und wieder hervorlangte und sich an dem Glitzern der Juwelen weidete.⁸⁶³</p>	<p>Seine Augen funkelten, als er den Deckel zurückschlug und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich nieder und nahm eine herrliche, von Brillanten blitzende goldene Uhr heraus.</p> <p>„Aha!“ sagte der Jude achselzuckend, indem sich jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheusslichen Grinsen verzerrte. [...]. [D]er Jude [legte] die Uhr wieder behutsam an ihre Stelle, und brachte aus demselben Kästchen nach einander wenigstens ein halbes Dutzend zum Vorschein, die er alle mit dem gleichen Vergnügen betrachtete [...].⁸⁶⁴</p> <div data-bbox="986 1077 1315 1480" data-label="Image"> </div> <p>Abbildung 15: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Hanns Langenberg.⁸⁶⁵</p>

⁸⁶² Dickens OT, S. 51 f.

⁸⁶³ Wilding, Bd. 1, S. 51.

⁸⁶⁴ Kolb 1941, S. 63.

⁸⁶⁵ Ebd.

Der Vergleich dieser Textstelle zeigt, dass Wilding (1906) der einzige Übersetzer ist, der Fagins Blick mit dem eines Raubvogels vergleicht. Neben der etwas additiv wirkenden Beschreibung von Fagins Tätigkeiten, die Wilding immer wieder mit ‚Dann‘ einleitet, ergänzt er Fagins Handlung, indem er ihn dieselbe Uhr mehrmals hervornehmen lässt: „Dann legte er die Uhr wieder in die Schatulle, aber der Reiz, den sie auf ihn übte, war so stark, daß er sie wieder und wieder hervorlangte und sich an dem Glitzern der Juwelen weidete.“⁸⁶⁶ Indem Wilding Fagin an dieser Stelle mit einem Raubvogel vergleicht, dehumanisiert er ihn zusätzlich.

Die Übersetzung von Kolb (1841 und 1941) weist keine bemerkenswerte Abweichung im Text auf. Dem Prätext treu bleibend, wird Fagin auch bei Kolb mit funkelnden Augen, zuckenden Schultern und scheußlichem Grinsen beschrieben. Allerdings wurde diese Szene in der Ausgabe von 1941, anders als bei Dickens, mit einer Illustration ergänzt. Neben dem inhaltlichen Widerspruch der Illustration zum Text – anstelle „einer Falltüre [im] Boden“⁸⁶⁷ ist ein Tresor in die Wand eingelassen – zeichnet Hanns Langenberg Fagin mit gebeugter Haltung, hochgezogenen Schultern, einer langen gebogenen Nase, die im Profil besonders gut erkennbar ist, und mit einem Spitzbart.

Diese Textstelle wurde auch in anderen Übersetzungen in Form einer Illustration festgehalten. So zum Beispiel in der Übersetzung von Hoepfener (1982) und im Comic von Bouchez/Dubost (1983).

⁸⁶⁶ Wilding, Bd. 1, S. 51.

⁸⁶⁷ Kolb 1941, S. 63.

Hoepfener (1968 / 1982)

Seine Augen glitzerten, als er den Deckel hob und hineinblickte. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und nahm aus dem Kasten eine herrliche goldene Taschenuhr, die von Edelsteinen funkelte. ‚Oha!‘ sagte der Jude, während er die Schultern hochschob und ein abscheuliches Grinsen jeden Zug in seinem Gesicht verzerrte. [...].

[D]er Jude [legte] die Uhr wieder an ihren sicheren Platz. Wenigstens ein halbes Dutzend weitere wurden aus dem nämlichen Kasten einzeln hervorgeholt und mit derselben Wonne eingehend betrachtet [...].⁸⁶⁸

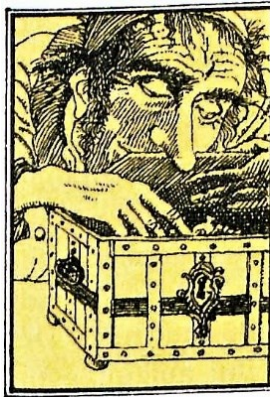


Abbildung 16: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Klaus Ensikat.⁸⁶⁹

Bouchez/Dubost (1983)

Seine Augen funkelten, als er es vorsichtig auf den Tisch stellte. Er rückte sich einen Stuhl heran, setzte sich und nahm nacheinander mehrere Goldstücke und eine herrliche, mit Brillanten verzierte goldene Uhr heraus.

‚Aah!‘ sagte er, während seine Züge sich zu einem häßlichen Grinsen verzerrten. [...]. Fagin [legte] die Uhr wieder ins Kästchen. Er nahm noch fünf oder sechs andere heraus, die er alle mit dem gleichen Vergnügen betrachtete.⁸⁷⁰



Abbildung 17: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Comic Panel von Bouchez/Dubost.⁸⁷¹

Klaus Ensikat zeichnet in der Übersetzung von Hoepfener (1982), wie Fagin mit verstohlenem Blick seine Kostbarkeiten hervorholt. Der Bildausschnitt wird von Fagins übergroßer Nase dominiert, die wie eine dritte Hand nach den gestohlenen Gegenständen im Kästchen greift. Zudem sind dunkle Schläfenlocken und eine Kippa-ähnliche Kopfbedeckung zu erkennen.

In der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983) fällt durch die Kürzung der Textstelle das Schulterzucken weg. Ansonsten sind im Fließtext keine wesentlichen

⁸⁶⁸ Hoepfener, S. 69.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 68.

⁸⁷⁰ Bouchez/Dubost, S. 33.

⁸⁷¹ Ebd., S. 31.

Unterschiede zum Prätext auszumachen. Neben den bereits erwähnten Inkongruenzen von Fagins Darstellung mit der Beschreibung im Text⁸⁷² stimmen ebenfalls in diesem Comic-Panel Text und Bild nicht überein. Im Fließtext steht, dass Fagin neben „mehrere[n] Goldstücke[n]“ auch „eine herrliche, mit Brillanten verzierte goldene Uhr“ betrachtet.⁸⁷³ Diese Uhr wird im Comic nicht dargestellt. Auch der Zeitpunkt, in dem Oliver Fagin beobachtet, stimmt im Comic-Panel nicht mit dem Fließtext überein. Im Text beobachtet Oliver Fagin erst am nächsten Morgen. Im Erzähltext des Comic-Panels allerdings steht, dass Oliver Fagin „zwei Stunden später“, also noch am selben Abend, beim Betrachten der Kostbarkeiten überrascht.⁸⁷⁴

Wie in der Jugendbuchbearbeitung von Bouchez/Dubost (1983) ist diese Textstelle ebenfalls bei Sichel (1991) und Haberl (2005) etwas gekürzt und mit Illustrationen ergänzt.

⁸⁷² Die Straße, die Oliver zu Fagin führt, wird sehr schmutzig und unheimlich beschrieben, während sie im Comic sauber und mit satten Farben dargestellt sind. Zudem wird Fagin im Fließtext rothaarig dargestellt, hat aber im Comic blondes Haar. Siehe weiter oben in diesem Kapitel.

⁸⁷³ Bouchez/Dubost, S. 33.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 31.

Sichel (1991)

Der alte Mann kauerte über mehreren Kästen. Oliver sah, wie er entzückt die Schultern bewegte. Sein Gesicht war durch ein verschlagenes Grinsen entstellt. Die Kästen waren voller goldener Uhren, Ringe, Broschen, Armbänder und anderem Schmuck.⁸⁷⁵



Abbildung 18: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Eric Kincaid.⁸⁷⁶

Haberl (2005)

Seine Augen glänzten, als er sie öffnete und hineinschaute. Er setzte sich und nahm eine goldene, von Brillanten funkelnde Uhr heraus.

„Aha“, murmelte er, und sein Gesicht verzerrte sich zu einem Grinsen. [...]. Er legte die Uhr behutsam in die Schachtel zurück. Dann nahm er Ringe und Armبänder heraus und betrachtete sie lange und mit großem Vergnügen.⁸⁷⁷



Abbildung 19: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Don-Oliver Matthies.⁸⁷⁸

In der Übersetzung von Sichel (1991) nimmt die Textstelle trotz Raffung wesentliche Elemente aus dem Prätext wieder auf: Fagin „kauert über mehreren Kästen“ („pored over it“⁸⁷⁹), „[bewegt] entzückt die Schultern“ („shrugging up his shoulders“) und sein „Gesicht war durch ein verschlagenes Grinsen entstellt.“ („distorting every feature with a hideous grin“).⁸⁸⁰ Wie in den Übersetzungen von Kolb (1941) und Hoepfner (1982) ist in der Ausgabe von Sichel (1991) besonders

⁸⁷⁵ Sichel, S. 22.

⁸⁷⁶ Ebd.

⁸⁷⁷ Haberl 2005, S. 40.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 41.

⁸⁷⁹ Dieser Auszug ist in der zitierten Textstelle nicht enthalten, wird aber kurz darauf in folgendem Satz erwähnt, als Fagin ein weiteres Schmuckstück betrachtet: „There seemed to be some very minute inscription on it; fort he Jew laid it flat upon the table: and shading it with his hand: pored over it, long and earnestly. Dickens OT, S. 52.

⁸⁸⁰ Sichel, S. 22.

die Illustration von Bedeutung. Kincaid zeichnet Fagin beim Betrachten seiner Kostbarkeiten in gebeugter Haltung, mit hochgezogenen Schultern und rotem Kraushaar, Vollbart und verschlagenem Grinsen. Dabei lässt Kincaid Fagins Gesicht von unten beleuchten, was ihm einen besonders diabolischen und abstoßenden Ausdruck gibt. Auch wenn in der Übersetzung von Sichel (1991) Fagin nicht mehr als Jude bezeichnet wird, sind dennoch zahlreiche Klischees vorhanden, die ihn als solchen identifizieren. Ob diese Gestaltungselemente beim Zielpublikum dieses Bilderbuchs, sprich bei Kindern im Primarschulalter, eine antisemitische Wirkung entfaltet, ist zu bezweifeln. Nichtsdestotrotz, das Risiko bleibt bestehen, auch wenn der Bezug zum Antisemitismus von den Rezipienten erst später hergestellt wird.

In der Übersetzung von Haberl (2005) betrachtet Fagin seine Schätze ebenfalls mit glänzenden Augen („seine Augen glänzten“) und einem Grinsen, das sein Gesicht verzerrt („und sein Gesicht verzerrte sich zu einem Grinsen“). Wie bereits in der Ausgabe von Bouchez/Dubost (1983) fehlt bei Haberl (2005) der Hinweis auf seine zuckenden Schultern.⁸⁸¹ In der Darstellung von Don-Oliver Matthies erscheint Fagin beinahe jugendlich. Bis auf den Spitzbart sind in dieser Illustration keine Klischees aus der Judendarstellung festzustellen.

Fagins geiziger Umgang mit Geld wird ebenfalls in der Begegnung mit Sikes erwähnt, als dieser ihm unterstellt, er würde aus Habgier regelmäßig Geld verschlucken.

⁸⁸¹ Das Schulterzucken fehlt ebenfalls in der Übersetzung von Haberl aus dem Jahr 1946. Vgl. Haberl 1946, S. 28.

Dickens (1837–39)	Munkh (1928)	Monte (2011)
<p>‚This is all, is it?‘ inquired Sikes. ‚All,‘ replied the Jew. ‚You haven’t opened the parcel <i>and swallowed one or two</i> as you come along, have you?‘ inquired Sikes suspiciously. ‚Don’t put on a injured look at the question; you’ve done it many a time. Jerk the tinkler.‘⁸⁸²</p>	<p>‚Ist das alles?‘ erkundigte sich Sikes. ‚Ja,‘ nickte der Jude. ‚Hast du am Herweg nicht das Paket aufgemacht und noch <i>ein oder zwei von den Goldfüchsen weggeschnappt?</i> Was? hast du das getan?‘ fragte Sikes mißtrauisch. ‚Schau doch nicht so beleidigt drein, wenn man dich so was fragt, Hast es oft genug so gemacht. – Jetzt kannst du mal an der Bratpfanne scheppern!‘⁸⁸³</p>	<p>‚Is das auch wirklich alles?‘, erkundigte sich Sikes. ‚Natürlich‘, erwiderte der alte Hehler. ‚Und du hast unterwegs nich zufällig das Päckchen geöffnet und <i>ein oder zwei stibitzt?</i>‘, forschte Sikes misstrauisch nach. ‚Schau nicht so beleidigt, das haste schon oft genug gemacht. Zieh mal die Bimmel.‘⁸⁸⁴</p>

Während bei Wilding (1906) und Bouchez/Dubost (1983) das Verschlucken des Geldes wegen der Raffung des Textes wegfällt und bei Sichel (1991) diese Textstelle vollständig gestrichen wurde, wird in einigen Übersetzungen wie bei Munkh (1928) und Monte (2011) das Verb ‚verschlucken‘ mit ‚(weg)schnappen‘ oder ‚stibitzen‘ ersetzt.⁸⁸⁵ Trotzdem wird Fagin in diesen Fassungen ebenfalls geizig dargestellt. Allerdings erscheint er weniger abstoßend, da ihm nicht unterstellt wird, er würde regelmäßig Geld verschlucken und später seine Exkreme nach durchsuchen.

Sowohl in Fagins Physiognomie als auch in seinem Verhalten sind kleinere Unterschiede zum Prätext festzustellen. Grundsätzlich bleibt aber Fagins Darstellung und sein Verhalten in den deutschsprachigen Übersetzungen gleich wie in Dickens’ *Oliver Twist*.

⁸⁸² Dickens OT, S. 94.

⁸⁸³ Munkh, S. 140.

⁸⁸⁴ Monte OT, S. 166.

⁸⁸⁵ Siehe Fankhauser, S. 120 f.; Kilbel, S. 154 f. und Hoepfener, S. 119.

6.2.3 Dehumanisierung

Ein weiterer wichtiger Faktor in der Figurenzeichnung von Fagin ist seine ständige Dehumanisierung. Dickens vergleicht Fagin nicht nur mit dem Teufel, sondern auch mit Gespenstern, Dämonen und Tieren. Bezeichnend hierfür ist die Beschreibung, wie sich Fagin spätabends zu Sikes begibt:

Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)
<p>It was a chill, damp, windy night, when the Jew: buttoning his great-coat tight round his shrivelled body, and pulling the collar up over his ears so as completely to obscure the lower part of his face: emerged from his den. [...]. The mud lay thick upon the stones: and a black mist hung over the streets; the rain fell sluggishly down: and everything felt cold and clammy to the touch. It seemed just the night when it befitted <i>such a being as the Jew</i>, to be abroad. As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways, the hideous old man seemed <i>like some loathsome reptile, engendered in the slime and darkness</i> through which he moved: crawling forth, by night, in search of some rich offal for a meal.⁸⁸⁶</p>	<p>Es war eine kalte, feuchte, stürmische Nacht, als der Jude seinen Ueberziehrock fest auf seinem eingeschrumpften Leibe zusammenknöpfte, den Kragen über die Ohren zog, so daß der untere Theil seines Gesichts ganz versteckt war, und so seine Behausung verließ. [...]. Der Schmutz lag dick auf den Steinen und ein grauschwarzer Nebel schwebte über den Straßen; der Regen fiel dünn und fein, und Alles, was man anfühlte, war kalt und naß. Es schien ganz eine solche Nacht zu sein, in denen <i>Menschen, wie der Jude</i>, draußen sind. Der häßliche Alte glich, als er so an den Wänden hinschlich, <i>einem ekelhaften Reptile</i>, das, <i>erzeugt in dem Kothe und dem Dunkel</i>, in der Nacht hervorkriecht, um sich in dem Schmutze seine Nahrung zu suchen.⁸⁸⁷</p>	<p>Es war ein kalter, feuchter und stürmischer Abend, als der Jude seinen eingeschrumpften Leib in einen Oberrock einhüllte, den Kragen über die Ohren zog, so daß von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren, und sich aus seiner Höhle entfernte. [...]. Auf dem Pflaster lag dicker Schlamm, und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch dunkler. Für den Ausflug eines <i>dämonischen Wesens, wie es der Jude war</i>, konnte Zeit, Wetter und alle Umgebungen nicht paßender sein. Der gräuliche Alte glich, während er verstohlen durch Nacht und Nebel und <i>Koth</i> dahineilte, <i>einem ekelhaften Gewürm</i>, das in nächtlicher Finsterniß aus seinem Verstecke herauskriecht, um wühlend im Schlamme ein leckeres Mahl nach seiner Art zu halten.⁸⁸⁸</p>

⁸⁸⁶ Dickens OT, S. 120 f.

⁸⁸⁷ Diezmann, Bd. 2, S. 5.

⁸⁸⁸ Roberts, Bd. 1, S. 119.

Dickens beschreibt die Nacht, in der Fagin zu Sikes geht, als eine, in der nur ein Wesen, wie es der Jude sei („such a being as the Jew“), sich draußen herumtreibe. Weiter vergleicht er Fagin mit einem ekelhaften Reptil („like some loathsome reptile“), das sich auf der Suche nach Innereien als Mahlzeit („in search of some rich offal for a meal“) im Schmutz der Londoner Straßen, aus dem es abstamme („engendered in the slime and darkness“), wälzt.

Diezmann mildert in seiner Übersetzung (1838–39) Fagins Dehumanisierung ein bisschen ab, indem er ihn nicht mit einem Wesen gleichsetzt, sondern Fagin als einen „Menschen, wie der Jude“ bezeichnet.⁸⁸⁹ Ansonsten aber vergleicht Diezmann ebenso wie Dickens Fagin mit „einem ekelhaften Reptil[, das, erzeugt in dem Kothe und dem Dunkel, in der Nacht hervorkriecht [...]“. ⁸⁹⁰ Fagins Nähe zu Unrat wird in einigen Übersetzungen bereits antizipiert, als der Weg zu ihm durch kotige Straßen führt.⁸⁹¹ Auch in dieser Textstelle explizieren Diezmann (1838–39) und einige andere Übersetzer den Schmutz als Kot.⁸⁹²

Roberts (1838–39) verwendet, neben der Spezifizierung des Straßenschmutzes als Kot, ein zusätzliches Adjektiv, um Fagin zu dehumanisieren. So vergleicht Roberts Fagin mit einem „dämonischen Wesen[]“. ⁸⁹³ Fagin wird bei Roberts nicht nur dämonisiert, sondern – anstelle eines Reptils – auch mit „einem ekelhaften Gewürm“ verglichen.⁸⁹⁴ Dem *Grimm Wörterbuch* zufolge wurde „das Gewürm“ seit dem Mittelalter als „giftig und thodtbringend“ zum Menschfeind erklärt und „an öden, wüsten stätten, im kerkerloch und in der hölle“ erwartet.⁸⁹⁵ Dies zeigt, dass der Vergleich mit einem Gewürm ähnlich negativ konnotiert ist wie der

⁸⁸⁹ Diezmann, Bd. 2, S. 5. Diesem Ansatz folgt auch Fankhauser (1949), der in seiner Übersetzung an dieser Stelle sogar auf die Apposition ‚der Jude‘ verzichtet: „Just die richtige Nacht für die Sorte Mensch, der Fagin angehörte, um unterwegs zu sein.“ Fankhauser, S. 151.

⁸⁹⁰ Diezmann, Bd. 2, S. 5.

⁸⁹¹ Siehe Kapitel 6.2.1. Auch der Vorwurf von Sikes, Fagin würde Geld verschlucken, impliziert, dass Fagin nicht davon zurückschreckt seine Exkremente nach Geld zu durchsuchen.

⁸⁹² Siehe auch die Übersetzungen von Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Scheibe (1883), Schiller (1928) und Keim (1966).

⁸⁹³ Roberts, Bd. 1, S. 119.

⁸⁹⁴ Ebd.

⁸⁹⁵ Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: *Gewürm*. In: Dies. (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=gewuerm> (abgerufen 02.03.2020).

Vergleich mit dem Reptil.⁸⁹⁶ Roberts verzichtet allerdings auf den von Dickens verwendeten Hinweis, dass Fagin im Schmutz der Straße gezeugt worden sei.

Auch in den Übersetzungen von Wilding (1906) und Kolb (1941) sind in dieser Textstelle Elemente festzustellen, die zusätzlich Einfluss auf die antisemitische Gesamtbeurteilung des Romans haben.

⁸⁹⁶ Meyrink vergleicht Fagin mit „einem ekelhaften Tier“, was ihn zwar dehumanisiert, aber keine weiteren Assoziationen hervorruft, wie dies beim Vergleich mit dem „Reptil“ (Dickens, Diezmann, Scheibe, Munkh, Fankhauser, Kilbel, Monte), dem „Gewürm“ (Roberts, Kolb 1841/1941, Heichen, Rohrmoser, Schiller, Haberl 1946, Keim und Hoepfener) und dem „Ungeziefer“ (Bauernfeld) der Fall ist.

Wilding (1906)

Es war eine kalte und feuchte Nacht, und der Sturm pfiff und heulte, als der Jude sich in seinen *geflickten Kaftan* hüllte und den Kragen so hoch über die Ohren zog, daß man kaum sein Gesicht sehen konnte, als er aus seiner finstern und schmutzigen Höhle herauf an die Außenfläche kroch.

[...].

Es war sehr schmutzig auf dem Wege, den er ging, und ein pechschwarzer Nebel lagerte über der Stadt. Es war die richtige Verbrechernacht.⁸⁹⁷

Kolb (1941)

Es war eine kalte, feuchte, windige Nacht, als der Jude mit dicht über seinem verschrumpften Leichnam zugeknöpftem Oberrock, dessen Kragen er über seine Ohren gezogen hatte, so dass der untere Teil seines Gesichtes ganz verhüllt war, aus seiner Höhle auftauchte.

[...].

Der Schmutz lag dicht auf dem Pflaster, und ein dunkler Nebel hing über den Strassen; es regnete, und alles war kalt und feucht anzufühlen. Die Nacht schien ganz passend für die Gänge *eines Geschöpfes, wie der Jude eins war*. Als der gräuliche Alte verstohlen unter dem Schirme der Mauern und Torwege dahinschlich, hatte er ganz das Aussehen *eines ekelhaften Gewürmes, das in dem Kote und Dunkel, welche es erzeugten, sich fortbewegte*, um bei nächtlicher Weile ein leckeres Mahl aus den Trebern zu wühlen.⁸⁹⁸



Abbildung 20: Fagin auf dem Weg zu Sikes.
Illustration von Hanns Langenberg.⁸⁹⁹

⁸⁹⁷ Wilding, Bd. 1, S. 113.

⁸⁹⁸ Kolb 1941, S. 143.

⁸⁹⁹ Ebd.

Bei Wilding (1906) fällt sofort die extreme Kürzung dieser Textstelle auf. Dadurch fallen der Tiervergleich, der Verweis auf Fagins zweifelhafte Abstammung und sein Gang durch den Schlamm weg. Die Umstände, in denen sich Fagin auf den Weg zu Sikes macht, fasst Wilding wie folgt zusammen: „Es war sehr schmutzig auf dem Wege, den er ging, und ein pechschwarzer Nebel lagerte über der Stadt. Es war die richtige Verbrechernacht.“⁹⁰⁰ Des Weiteren fällt auf, dass Wilding Fagins „Oberrock“⁹⁰¹ („great-coat“) als „geflickten Kaftan“⁹⁰² übersetzt. In der Übersetzung von Wilding erscheint Fagin nicht nur in der traditionellen jüdischen Kleidung, sondern trägt auch „lange[] Ringellocken“, die ihm „zu beiden Schläfen herniederhing[en]“.⁹⁰³ Beides sind Ausstaffierungen, die so bei Dickens nicht vorkommen. Während sich Fagin bei Dickens nicht durch die traditionell jüdische Aufmachung von den anderen Figuren aus dem Verbrechermilieu unterscheidet, so verwendet Wilding genau solche Elemente, um Fagin als ‚Fremden‘ zu stigmatisieren.

Fagin wird, wie bei Roberts (1838–39), auch in der Übersetzung von Kolb (1841 und 1941), anstelle eines Reptils mit einem „ekelhaften Gewürm[]“ verglichen.⁹⁰⁴ Zudem expliziert Kolb den Schmutz auf den Straßen, wie bereits zuvor Diezmann (1838–39) und Roberts (1838–39), als „Kot“, aus dem Fagin erzeugt worden sei.⁹⁰⁵ Neben diesen kleineren Unterschieden zum Prätext ist bei der 1941 erschienenen Übersetzung von Kolb vor allem die Illustration von Hanns Langenberg erwähnenswert. Die Zeichnung zeigt Fagin, wie er mit hochgezogenen Schultern in einem langen Mantel vor einer Häuserfassade vorbeigeht. Unter dem hochgeschlagenen Mantelkragen und einer Schirmmütze ähnlichen Kopfbedeckung ragt das Profil einer übergroßen, grotesk gekrümmten Nase hervor.

⁹⁰⁰ Wilding, Bd. 1, S. 113.

⁹⁰¹ Kolb 1941, S. 143.

⁹⁰² Wilding, Bd. 1, S. 113.

⁹⁰³ Ebd., S. 48.

⁹⁰⁴ Kolb 1941, S. 143.

⁹⁰⁵ Diese Präzisierung, dass sich Fagin durch Kot wälzt, wird in den Übersetzungen von Roberts (1838–39), Bauernfeld (1844), Kolb (1841 und 1941), Scheibe (1883), Munkh (1928), Schiller (1928), Fankhauser (1949) und Keim (1966) verwendet. Bei Bauernfeld (1844), Munkh (1928) und Fankhauser (1949) wird zwar der Schmutz auf der Straße ebenfalls als ‚Kot‘ bezeichnet, allerdings kriecht Fagin in diesen Übersetzungen nicht durch die Exkreme.

Wenn die Übersetzer und Übersetzerinnen, die Fagin nicht mehr als Juden bezeichnen, damit versuchen, den Antisemitismus in ihrer Übersetzung nicht mehr fortzuschreiben, so ist es besonders bei dieser Textstelle eine Herausforderung, Fagin nicht antisemitisch darzustellen: Erstens wird Fagin zu einem Wesen degradiert, zweitens mit einem Reptil verglichen und drittens suggeriert Dickens eine zweifelhafte Abstammung, indem er schreibt, dass Fagin im Schlamm der Londoner Straßen gezeugt worden sei. Von den Übersetzungen, die Fagin nicht mehr als ‚der Jude‘ bezeichnen, kommt diese Szene bei Pfeiffer (1949), Haberl (2005) und bei Monte (2011) fast unverändert vor. In den Bearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983) und Sichel (1991) fehlt sie.

Pfeiffer (1949)	Haberl (2005)	Monte (2011)
<p>An einem kalten, feuchten und stürmischen Abend hüllt <i>der Alte</i> seinen abgezehrten Leib in einen Oberrock, schlug den Kragen bis an die Ohren hoch, damit man von seinem Gesicht lediglich die Augen sehen konnte, und entfernte sich aus seiner Höhle. [...]. Überall auf dem Pflaster lag dicker Schlamm, und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch undurchsichtiger. Für den Ausgang <i>eines so undurchdringlichen Wesens, wie es der Alte war</i>, konnten Zeit, Wetter und alle übrigen Umstände nicht passender sein. <i>Der widerliche Alte</i> glich, während er auf leisen Sohlen durch Nacht und Nebel ging, <i>einem ekelhaften Wurm</i>, der in der nächtlichen Finsternis aus seinem Versteck herauskriecht, um, im Schlamm wühlend, ein köstliches Mahl nach seinem Geschmack zu finden.⁹⁰⁶</p>	<p>Es war ein kalter, feuchter und stürmischer Abend. <i>Fagin</i> hatte den Kragen seines Überrocks bis über die Ohren gezogen, sodass von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren. [...]. Auf dem Pflaster lag dicker Schlamm und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch dunkler. Zeit, Wetter und Umgebung konnten nicht passender sein für die <i>Wege eines Wesens, wie es Mr Fagin war</i>.⁹⁰⁷</p>	<p>Es war eine kalte, feuchte und windige Nacht, als <i>Fagin</i>, den Überrock eng um seinen verdorrten Leib geknöpft und den Kragen bis zu den Ohren hochgeschlagen, so dass er den unteren Teil des Gesichts vollständig verbarg, aus seinem Schlupfwinkel trat. [...]. Der Matsch lag dick auf dem Pflaster, und ein schwarzer Dunst hing über der Straße. Der Regen fiel träge herab, und alles fühlte sich kalt und klamm an. Es schien gerade die rechte Nacht, in der es sich für <i>ein Geschöpf wie Fagin gezielte auszugehen</i>. Wie er so verstohlen dahinglitt, im Schutze der Mauern und Hauseingänge, glich <i>der grässliche alte Mann</i> einem abscheulichen Reptil, gezeugt aus dem Schlamm und dem Dunkel, durch die er sich bewegte, das in der Nacht vorankriecht, auf der Suche nach einem üppigen Mahl von Innereien.⁹⁰⁸</p>

In den Übersetzungen von Pfeiffer (1946), Haberl (2005) und Monte (2011) fällt auf, dass Fagin zu einem „Wesen“ (Pfeiffer und Haberl) oder „Geschöpf“ (Monte) degradiert wird. Während der Tiervergleich mit dem Reptil nur von Monte (2011) übernommen wurde, fällt der Vergleich bei Haberl durch die Kürzung des Textes weg. Pfeiffer wiederum vergleicht Fagin – ähnlich wie Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Heichen (1892–93), Rohrmoser (1928), Schiller (1928), Haberl

⁹⁰⁶ Pfeiffer, S. 138.

⁹⁰⁷ Haberl 2005, S. 93.

⁹⁰⁸ Monte OT, S. 213.

(1946), Keim (1966) und Hoepfener (1968 / 1982) – mit „einem ekelhaften Wurm“.⁹⁰⁹ Des Weiteren verzichten Pfeiffer und Haberl auf den Verweis der zweifelhaften Abstammung. Monte allerdings schreibt dem Prätext treu bleibend, Fagin sei „gezeugt aus dem Schlamm und dem Dunkel“.⁹¹⁰

Fagins Physiognomie, seine Verhaltensmuster sowie seine Dehumanisierung bleiben bis auf ein paar Auslassungen oder Ausstaffierungen grundsätzlich bestehen. Bis auf die Comic-Zeichnungen von Bouchez/Dubost (1983) wird Fagin in allen Übersetzungen mit gedrungenem Körper, hochgezogenen Schultern, roten verfilzten Haaren und verschlagenem Gesichtsausdruck dargestellt. Auch das ständige Händereiben und Schulterzucken sowie seine Tätigkeiten im Lumpenhandel und der damit verbundenen Bestrebungen, sich auf Kosten anderer zu bereichern, sind in allen hier untersuchten deutschsprachigen Übersetzungen fester Bestandteil von Fagins Figurenzeichnung.

Unter dem Aspekt der Ensemblewirkung haben ein paar Auslassungen oder kleinere Abänderungen in Fagins Darstellung einen geringen Einfluss auf die antisemitische Gesamtwirkung des Romans. Diese Tendenz bestätigt auch die Gesamtbeurteilung der Physiognomie, Verhaltensmuster, Dehumanisierung und Illustrationen in Abbildung 21. Neben den hier aufgeführten Beispieltextstellen wurden für die Gesamtbeurteilung neun Textstellen auf Abweichungen zum Prätext überprüft. Für jeden Nachweis im Text (z. B. eine stereotype Beschreibung oder ein Tiervergleich), der dazu beiträgt, dass Fagin antisemitisch dargestellt wird, wurde ein Punkt vergeben. Die Summe daraus ergibt pro Übersetzung eine Bewertung. Die Häufigkeit der Gestaltungsmerkmale pro Übersetzung ist in Abbildung 21 visualisiert. Die einzelnen Bewertungen sind im Anhang 11.2 aufgeführt.

Erstaunlicherweise bleibt die Stärke von Fagins Stigmatisierung anhand seiner Physiognomie, Verhaltensmuster und Dehumanisierung über die gesamte Übersetzungsperiode von 1838–2011 konstant. Ein Anstieg oder Rückgang der entsprechenden Gestaltungsmerkmalen aufgrund historischer Ereignisse wie dem

⁹⁰⁹ Pfeiffer, S. 138.

⁹¹⁰ Monte OT, S. 213.

Holocaust sind nicht festzustellen. Einzig stark gekürzte Übersetzungen wie die von Wilding (1906) und Rohrmoser (1928) sowie die Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Haberl (2005) weisen eine deutlich geringere Quantität der stigmatisierenden Elemente auf.

Es ist noch zu früh ein abschließendes Fazit zu den Übersetzungen zu ziehen. In den folgenden drei Unterkapiteln wird die Analyse auf die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ und die jüdische Figurenrede sowie auf die narrativen Gegenstrategien ausgeweitet.

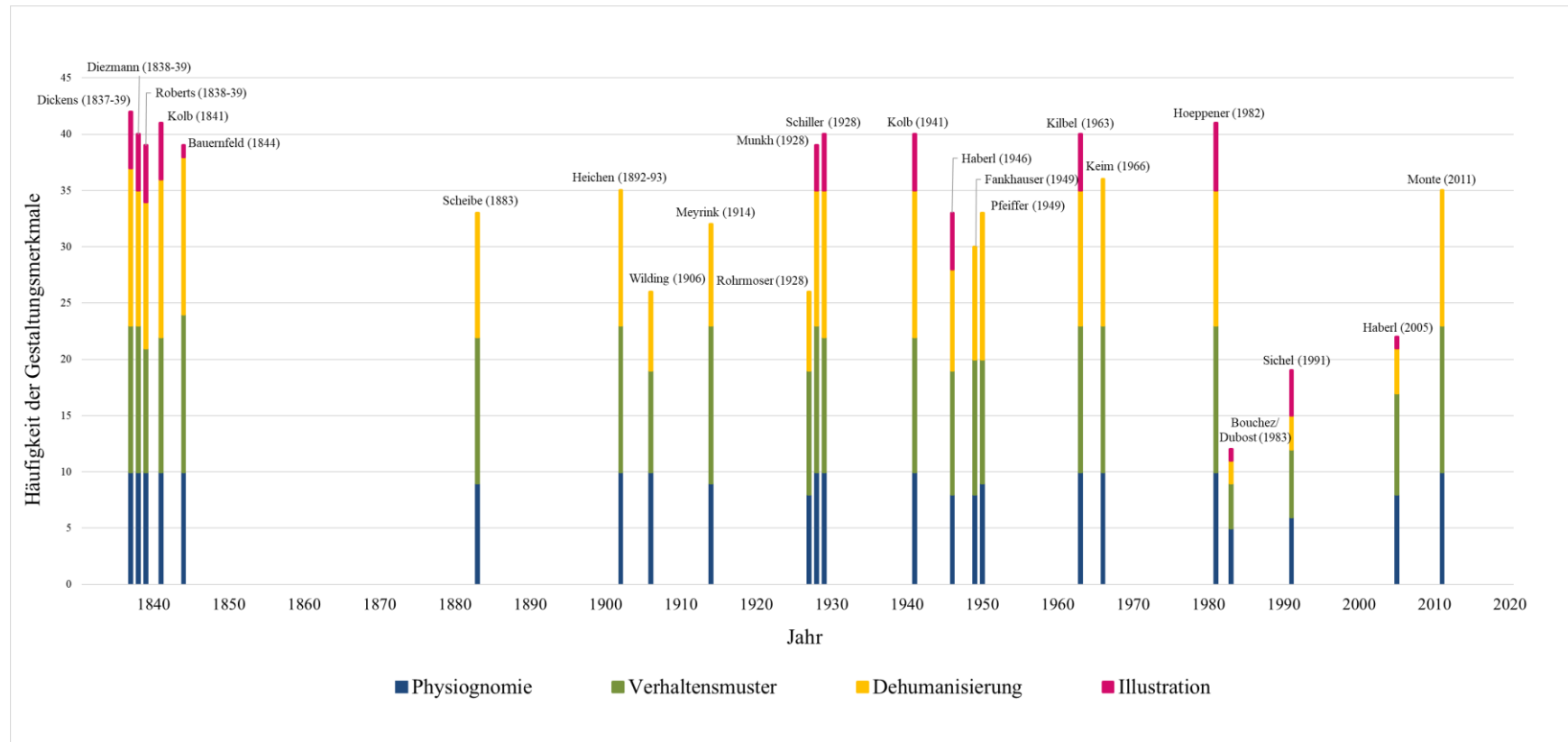


Abbildung 21: Stärke von Fagins Stigmatisierung, anhand seiner Physiognomie, Verhaltensmuster und Dehumanisierung im Text und den Illustrationen.

6.2.4 Fagin, der Jude

Durch die zahlreichen Wiederholungen im Text ist die Synekdoche ‚der Jude‘ das offensichtlichste Gestaltungsmerkmal, das Fagin als Juden identifizierbar und zugleich identitätslos macht.⁹¹¹ Um den Antisemitismus im Roman möglichst wirksam zu reduzieren, ist es daher naheliegend, dass beim offensichtlichsten Indikator angesetzt und auf die Synekdoche ‚der Jude‘ verzichtet wird. So ersetzte beispielsweise auch Dickens im letzten Drittel der 1867er Fassung ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘, als er den Roman für diese Neuausgabe überarbeitete.⁹¹² Solche Anpassungen sind ebenfalls in deutschsprachigen Übersetzungen festzustellen, die nach 1945 erschienen sind.

Während die Übersetzungen von Pfeiffer (1949), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Monte (2011) das Wort ‚Jude‘ nicht mehr verwenden, stellt die Ausgabe von Haberl (2005) Fagin weiterhin als Juden vor, verzichtet allerdings auf die Synekdoche.⁹¹³ Bei der Untersuchung stellt sich demnach nicht nur die Frage, ob und wie oft die Übersetzungen die Synekdoche ‚der Jude‘ verwenden, sondern auch, ob Fagins Jüdisch-Sein überhaupt noch explizit erwähnt wird.

In Kapitel 3.4.4 wurden Dickens' Fassungen von 1846 und 1867 anhand einer Textstelle auf die Ersetzung von ‚the Jew‘ mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘ untersucht.⁹¹⁴ Ein Ausschnitt dieser Textstelle wird im Folgenden auch mit denjenigen Übersetzungen verglichen, die Fagin nicht mehr oder nur noch an wenigen Stellen als Juden bezeichnen.

⁹¹¹ Wie erwähnt hat die stereotype Darstellung eines Juden Mona Körte zufolge primär diese beiden Funktionen: Die Figur als Juden *identifizierbar* und zugleich *identitätslos* zu machen. Vgl. Körte 2007, S. 61. Siehe auch Kapitel 3.4.6 der vorliegenden Studie.

⁹¹² Siehe Kapitel 3.2 und 3.4.4 der vorliegenden Studie.

⁹¹³ Fagin wird bei Haberl (2005) immer noch als „die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden“ vorgestellt. Haberl 2005, S. 39. Barney allerdings wird weiterhin als ‚der Jude‘ bezeichnet. So zum Beispiel als er das erste Mal auftritt: „Fagin klingelte, und es erschien ein anderer Jude, jünger als er, aber ebenso hässlich. Sikes zeigte stumm auf den leeren Krug. *Der Jude* verstand den Wink und ging wieder hinaus [...].“ Haberl 2005, S. 73.

⁹¹⁴ Dort, wo Dickens ‚the Jew‘ in der 1867er Fassung mit ‚Fagin‘ oder ‚he‘ ersetzte, wird dies im Fließtext ausgewiesen.

Dickens (1837–39)	Pfeiffer (1949)
<p>‚Take him away to bed!‘ cried <i>the Jew</i> [1867: <i>Fagin</i>]. [...]. ‚Fagin,‘ said the jailer. ‚That’s me!‘ cried <i>the Jew</i>, falling, instantly, into the attitude of listening he had assumed upon his trial. [...]. ‚Here,‘ said the turnkey, laying his hand upon his breast to keep him down. ‚Here’s somebody wants to see you, to ask you some questions, I suppose. Fagin, Fagin! Are you a man?‘ ‚I shan’t be one long,‘ replied <i>the Jew</i> [1867: <i>he</i> replied], looking up with a face retaining no human expression but rage and terror.⁹¹⁵</p>	<p>‚Zu Bett mit ihm!‘ rief <i>der Alte</i>. [...]. ‚Fagin‘, sagte der Schließer. ‚Ja, ja‘, rief <i>der Alte</i> und nahm rasch die horchende Stellung ein, die er den ganzen Prozeß über behauptet hatte. [...]. ‚Hier ist jemand, Fagin, der Euch etwas zu sagen hat - seid Ihr nun ein Mann?‘ flüsterte ihm der Schließer, ihn schüttelnd und festhaltend, ins Ohr. ‚Ich werde es nicht mehr lange sein‘, rief <i>der Alte</i> zurück, ihn mit einem Gesicht ansehend, das keinen menschlichen Ausdruck mehr hatte – nur Wut und Entsetzen konnte man darin lesen.⁹¹⁶</p>

Die erste Übersetzung, die Fagin nicht mehr als Juden bezeichnet, ist diejenige von Ruth Pfeiffer, die 1949 in der Potsdamer märkischen Druck- und Verlagsgesellschaft in der DDR publiziert wurde. Wie die Gegenüberstellung dieser Textstelle zeigt, ersetzte Dickens in der 1867er Fassung ‚the Jew‘ zweimal mit ‚Fagin‘ und ‚he‘, während Pfeiffer Fagin konsequent als ‚der Alte‘ bezeichnet. Anders als die zur selben Zeit erschienenen Übersetzungen aus Wien (Haberl 1946) und Zürich (Fankhauser 1949), die Fagin als „die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden“⁹¹⁷ oder als „ein[en] alte[n], verschrumpfte[n], fast ausgedörrte[n] Jude[n]“⁹¹⁸ vorstellen, beschreibt Pfeiffer Fagin als „ein[en] alte[n] Mann mit einem abstoßend spitzbübischen, satanischen Gesicht“.⁹¹⁹ Fagins Komplize Barney und der jüdische Altwarenhändler werden bei Pfeiffer ebenfalls nicht mehr als Juden ausgewiesen.⁹²⁰ Pfeiffer verzichtet nicht nur auf das sprachliche Stilmittel der Synekdoche, sondern auf das Wort ‚Jude‘ insgesamt.

⁹¹⁵ Dickens OT, S. 363.

⁹¹⁶ Pfeiffer, S. 461.

⁹¹⁷ Haberl, S. 26.

⁹¹⁸ Fankhauser, S. 70.

⁹¹⁹ Pfeiffer, S. 66.

⁹²⁰ Der jüdische Altwarenhändler, dem Oliver seine alten Kleider verkauft, wird bei Pfeiffer als „ein Trödler“ ausgewiesen und Barney wird als „anderer der Bande, der wesentlich jünger war“ vorgestellt. Ebd., S. 97 und S. 108.

Pfeiffers Übersetzung kann – neben dem Versuch, keinen Antisemitismus fortschreiben zu wollen – als Distanzierung zum kapitalistischen Westen gelesen werden. Wie Thomas Haury in seiner Studie *Antisemitismus von links* (2002) aufzeigt, wurde in der antifaschistischen Staatsideologie der DDR der Antisemitismus als ein genuin rechtsideologisches Phänomen und somit als Gefahr aus dem kapitalistischen Westen gesehen.⁹²¹ Mit der Anpassung, Fagin nicht mehr als Juden zu bezeichnen, distanziert sich Pfeiffers Übersetzung von den bisher in kapitalistischen Staaten herausgegebenen Fassungen von *Oliver Twist* und kann sich somit als ‚fortschrittliche‘ und antifaschistische Übersetzung propagieren.

Auch in den beiden Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983) und Karin Sichel (1991) wird vollständig auf das Wort ‚Jude‘ verzichtet, indem Fagin als „[e]in[en] alte[n], hagere[n] Mann“ oder als „ein[en] sehr alte[n] und runzelige[n] Mann“ vorgestellt wird.⁹²² In der aktuellsten ungekürzten Neuübersetzung von Axel Monte, die 2011 im Reclam Verlag in Stuttgart erschienen ist, wird ebenfalls vollständig auf das Wort ‚Jude‘ verzichtet. Fagin wird entsprechend als „sehr alter, runzlicher Mann, dessen abstoßendes Schurkengesicht hinter einem Gewirr verfilzter roter Haare verschwand“ beschrieben.⁹²³

Während Fagins Aufenthalt in der Todeszelle in der Bearbeitung von Bouchez/Dubost (1983) gestrichen wurde, wird in den Übersetzungen von Sichel (1991), Haberl (2005) und Monte (2011) in dieser Textstelle ebenfalls das Wort ‚Jude‘ durch ‚Fagin‘ oder passende Bezeichnungen für ihn ersetzt.⁹²⁴

⁹²¹ Der Antisemitismus äußerte sich in Ostdeutschland vorerst parteiintern und wurde selten nach außen kommuniziert. Erst ab Mitte der 1950er-Jahre zeigte sich die DDR mit ihrer Israelpolitik öffentlich antisemitisch. Vgl. Haury 2016, S. 27.

⁹²² Bouchez/Dubost, S. 30 und Sichel, S. 20.

⁹²³ Monte OT, S. 92.

⁹²⁴ In der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983) wurde diese Textstelle gestrichen.

Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
<p>‚Fagin!‘ brüllte der Wärter. ‚Da ist jemand, der dir ein paar Fragen stellen will.‘ <i>Der alte Mann</i> erkannte Oliver und Mr. Brownlow. ‚Was wollen Sie?‘ fragte <i>er</i> und schreckte zurück. ‚Sie haben einen Brief‘, sagte Mr. Brownlow. ‚Ein Mann namens Monks hat ihn Ihnen anvertraut.‘ ‚Das ist gelogen. Ich habe keinen Brief‘, protestierte <i>Fagin</i>. ‚Lassen Sie das‘, sagte Mr. Brownlow. ‚Monks hat uns erzählt, daß Sie ihn haben. Wo ist er?‘ ‚Komm her, Oliver‘, flüsterte <i>Fagin</i>. ‚Ich werde es dir ins Ohr sagen.‘⁹²⁵</p>	<p>‚Ins Bett mit ihm!‘, rief <i>Fagin</i> [...]. ‚Fagin!‘ rief der Schließer. ‚Ja?‘, sagte <i>der Alte</i>, plötzlich in dieselbe horchende Stellung verfallend, die er vor Gericht eingenommen hatte. [...]. ‚Hier ist jemand, Fagin‘, fuhr der Gefängniswärter fort und schüttelte ihn an der Schulter, ‚der Ihnen etwas zu sagen hat.‘ <i>Der Alte</i> sah mit einem Ausdruck von Wut und Entsetzen auf [...].⁹²⁶</p>	<p>‚Bringt ihn zu Bett!‘, rief <i>Fagin</i>. [...]. ‚Fagin‘, sagte der Wärter. ‚Das bin ich!‘, rief <i>der alte Hehler</i> und fiel augenblicklich wieder in die lauschende Haltung, die er während der Gerichtsverhandlung eingenommen hatte. [...]. ‚Hier‘, sagte der Wärter, wobei er ihm die Hand gegen die Brust drückte, um ihn am Aufstehen zu hindern, ‚hier ist jemand, der Euch sehen und vermutlich einige Fragen stellen möchte. Fagin, Fagin! Seid ihr denn kein Mann?‘ ‚Aber nicht mehr lang‘, antwortete <i>Fagin</i>, der mit einem Gesicht aufblickte, das außer Zorn und Schrecken keine menschlichen Züge mehr trug.⁹²⁷</p>

Sichel (1991) verweist auf Fagin mit dessen Namen, dem Personalpronomen oder mit „der alte Mann“.⁹²⁸ Auch in der Übersetzung von Haberl (2005) wird in dieser Textstelle Fagin entweder beim Namen genannt oder als ‚der Alte‘ bezeichnet.⁹²⁹ Monte (2011) referenziert auf Fagin zudem mit „der alte Hehler“.⁹³⁰

Insbesondere bei klassischen Werken der Weltliteratur mit diskriminierenden Inhalten stoßen die Übersetzerinnen und Übersetzer auf das bekannte Dilemma: Einerseits wird von ihnen erwartet, dass sie den Prätext möglichst präzise wiedergeben und dabei dem neuen Zielpublikum den zeitgenössischen Umgang mit

⁹²⁵ Sichel, S. 107.

⁹²⁶ Haberl 2005, S. 327.

⁹²⁷ Monte OT, S. 643.

⁹²⁸ Sichel, S. 107.

⁹²⁹ Vgl. Haberl 2005, S. 327.

⁹³⁰ Monte OT, S. 643.

Diskriminierung dokumentieren, und andererseits gehen die Übersetzerinnen und Übersetzer dabei das Risiko ein, Rassismus – oder im Fall von *Oliver Twist* Antisemitismus – fortzuschreiben. Es liegt allerdings in der Natur der Sache, dass bei Übersetzungen ein Interpretationsspielraum vorhanden ist und jede Übersetzerin sich ständig mit Entscheidungen konfrontiert sieht, die eine andere anders treffen würde.

Das Risiko einer Fortschreibung diskriminierender Inhalte scheint sich der Übersetzer Axel Monte ebenfalls bewusst gewesen zu sein, wie er im Nachwort ausführt:

Die vorliegende Übersetzung, die sich ansonsten nach der Ausgabe von 1846 richtet [...], folgt ihm [Dickens] in dieser späteren Streichung und verzichtet komplett auf die Charakterisierung einer Person als Jude, ohne dass dadurch das Verständnis der Geschichte im geringsten beeinträchtigt würde.⁹³¹

Monte argumentiert, dass der Verzicht auf das Wort ‚Jude‘ das Verständnis der Romanhandlung nicht beeinflusse, weshalb es keine Rolle spiele, ob Fagin nun Jude sei oder nicht.⁹³² Den Entscheid, Fagin nicht mehr als Juden zu bezeichnen, begründet Monte in der unterschiedlichen Wirkung des verwendeten Stereotyps. Während die von Dickens’ angewandten Klischees vor dem Holocaust das Bild eines pittoresken Bühnenjuden evoziert hätten, würden sie heute als antisemitische Hetzpropaganda gelesen werden:

Der Grund dafür liegt keinesfalls in einer ideologischen *political correctness*, sondern schlicht darin, dass die entsprechenden Phrasen heute – nach Pogromen und Holocaust – nicht mehr das Bild eines pittoresken Bühnenjuden heraufbeschwören, sondern sich wie antisemitische Hetzpropaganda lesen.⁹³³

Monte hat recht, dass Dickens in *Oliver Twist* ein hochproblematisches Bild eines Juden zeichnete, und es ist dem Übersetzer anzurechnen, dass er die Änderung nicht aufgrund „einer ideologischen *political correctness*“ vorgenommen hat.⁹³⁴ In Anbetracht der zahlreichen Elemente im Roman, die sowohl auf textstruktureller

⁹³¹ Monte, Axel: Nachwort. In: *Oliver Twist oder Der Werdegang eines Jungen aus dem Armenhaus*. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und Nachwort von Axel Monte. Stuttgart: Reclam 2011, S. 673 f. [Hervorhebung im Original].

⁹³² Vgl. ebd.

⁹³³ Ebd., S. 674.

⁹³⁴ Ebd.

als auch auf semantischer Ebene den Antisemitismus begünstigen, ist zu bezweifeln, ob es reicht, lediglich auf das Wort ‚Jude‘ zu verzichten, um „antisemitische Hetzpropaganda“, wie sie Monte nennt, zu vermeiden. Denn wie die Analyse in den vorangehenden Kapiteln zeigt, weicht der Übersetzer bis auf den Verzicht des Wortes ‚Jude‘ kaum vom Prätext ab.

Es entsteht somit ein Widerspruch zwischen Montes Absicht, keinen Antisemitismus fortschreiben zu wollen, und der möglichst getreuen Übernahme des Prätextes in die deutsche Sprache. Dieses Dilemma zeigt sich beispielsweise in der Episode, als Fagin zu Sikes schleicht (siehe Textstelle in Kapitel 6.2.3). Monte bezeichnet Fagin, dem Prätext treu bleibend, als „Geschöpf“, das „verstohlen dahinglitt“ und dabei einem „abscheulichen Reptil“ gleiche, das durch den „Schlamm [...] vorankriecht“, aus dem es „gezeugt“ worden sei, um „nach einem üppigen Mahl von Innereien“ zu suchen.⁹³⁵ Auch wenn Monte Fagin nicht als Juden bezeichnet, übersetzt er in dieser Textstelle Gestaltungsmerkmale und Klischees, die seit Jahrhunderten für die diskriminierende Darstellung von Juden verwendet wurden.

Neben den klischeehaften Beschreibungen, die sich in die Tradition der antisemitischen Judendarstellungen einreihen und auf diese Weise Fagin als Juden identifizieren, weist ebenfalls der Besuch der Geistlichen in der Todeszelle indirekt darauf hin, dass Fagin Jude ist.

⁹³⁵ Monte OT, S. 213.

Dickens (1837–39)	Pfeiffer (1949)	Monte (2011)
At one time he raved and blasphemed; and at another howled and tore his hair. <i>Venerable men of his own persuasion</i> had come to pray beside him, but he had driven them away with curses. They renewed their charitable efforts, and he beat them off. ⁹³⁶	Nun fing der Elende an irre zu reden und Gotteslästerungen auszusprechen, um dann zu heulen und sich das Haar zu raufen. <i>Die ehrwürdigsten Männer seines Glaubens</i> waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber mit Verwünschungen hatte er sie hinausgeworfen. Immer wieder erneuerten sie ihre menschenfreundlichen Versuche und mußten endlich seinen gewalttätigen Drohungen weichen. ⁹³⁷	Mal raste er und fluchte gotteslästerlich, dann wieder jammerte er und raufte sich die Haare. <i>Ehrwürdige Männer seines Glaubens</i> kamen, um mit ihm zu beten, doch jagte er sie unter Verwünschungen davon. Sie wiederholten ihre barmherzigen Bemühungen, und er schlug sie abermals in die Flucht. ⁹³⁸

Dickens verweist an dieser Stelle zwar nur subtil auf Fagins Glaubenszugehörigkeit, indem er von „ehrwürdigen Männern seines eigenen Glaubens“ spricht („Venerable men of his own persuasion“⁹³⁹). Mit der Formulierung „of his own persuasion“ wird allerdings deutlich, dass Fagin eine eigene und andere Religionszugehörigkeit hat als die restlichen Figuren im Roman.

Bis auf Keim (1966), der diese Passage präzise übersetzt („Ehrwürdige Männer seines eigenen Glaubensbekenntnisses“⁹⁴⁰), wird die Betonung der eigenen („his own“) Religionszugehörigkeit in allen anderen Übersetzungen abgeschwächt. Ebenso bei Pfeiffer (1949) und Monte (2011)⁹⁴¹, die Fagins religiösen Beistand als „[e]hrwürdig(st)e[] Männer seines Glaubens“ übersetzen.⁹⁴² Auch wenn an dieser Stelle beide Übersetzer lediglich „seines Glaubens“ schreiben und nicht ‚seines eigenen Glaubens‘, weist das Possessivpronomen immer noch subtil darauf hin, dass die Geistlichen seinem, also Fagins Glauben angehören und dies kann als Hinweis gelesen werden, dass Fagin eine eigene und andere Religion hat. Folglich

⁹³⁶ Dickens OT, S. 361.

⁹³⁷ Pfeiffer, S. 458.

⁹³⁸ Monte OT, S. 640.

⁹³⁹ Dickens OT, S. 361.

⁹⁴⁰ Keim, S. 456.

⁹⁴¹ Diese Textstelle wird bei Bouchez/Dubost (1983) und Sichel (1991) weggelassen.

⁹⁴² Pfeiffer, S. 458 und Monte OT, S. 640.

entschlüsseln sich die zahlreichen impliziten Hinweise in der Beschreibung Fagins spätestens an dieser Stelle als antisemitische Bezugnahme auf die jüdische Religionszugehörigkeit.

Wie die Rezensionen von Montes Neuübersetzung zeigen, wurde der Verzicht, Fagin als Juden zu bezeichnen, unterschiedlich aufgenommen. Edwin Baumgartner, der die Übersetzung in der *Wiener Zeitung* rezensierte, lehnt beispielsweise die Anpassungen von Monte ab: „Solches Werk zu tun, steht einem Übersetzer, auch nach Auschwitz, nicht zu. [...] Den Autor zu korrigieren, ist unzulässig.“⁹⁴³ Andere Rezensenten, wie Hannes Stein, loben allerdings Montes Übersetzung gerade wegen des Verzichts, Fagin als Juden zu bezeichnen. Denn die Übersetzung zeige, wie Stein auf *Welt.de* ausführt, dass der Roman auch ohne das Wort ‚Jude‘ funktioniere: „Die ethnische Kennzeichnung ‚Jude‘ ist bei Fagin mithin so etwas wie ein aufgemalter Schnurrbart – man kann sie wegwischen, ohne etwas zu verlieren.“⁹⁴⁴

Ähnlich wie die Übersetzungen von Pfeiffer (1949), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991), Haberl (2005) und Monte (2011) versuchen auch Verlage und Übersetzer von anderen Jugendbuchklassikern, diese von diskriminierenden Inhalten oder Begriffen zu befreien. Ein besonders bekanntes Beispiel dafür ist die Debatte um den Begriff ‚Neger‘, der in zahlreichen beliebten Jugendbüchern vorkommt. Die Kontroverse über solche ‚Bereinigungen‘ in Übersetzungen und Neuausgaben bekannter Werke hält bereits länger an.⁹⁴⁵ Durch die vom amerikanischen Professor Alan Gribben überarbeiteten Neuausgaben von Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* und *Tom Sawyer*, in denen er vollständig auf das Wort ‚Neger‘ verzichtet, erhielt die Kontroverse 2011 neuen

⁹⁴³ Baumgartner, Edwin: Der verschwiegene Antisemitismus. In: Wiener Zeitung Online (22.12.2011), URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr_kultur/421278_Der-verschwiegene-Antisemitismus.html (abgerufen: 16.01.2020).

⁹⁴⁴ Stein, Hannes: Von ‚Oliver Twist‘ zu ‚Große Erwartungen‘ (2011). In: Welt.de. URL: https://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13713134/Von-Oliver-Twist-zu-Grosse-Erwartungen.html. (abgerufen 22.01.2020).

⁹⁴⁵ Vgl. Hughes, Geoffrey: *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell 2010, S. 60-84.

Aufschwung.⁹⁴⁶ Die Debatte erreichte bereits mit der 2010 im Oetinger Verlag erschienenen Neuübersetzung von Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* auch den deutschen Sprachraum und wurde bei der 2013 überarbeiteten Neuausgabe von Otfried Preußlers *Die kleine Hexe* rege fortgeführt.⁹⁴⁷

Der Kultur-Redakteur David Hugendick fasst in der *Zeit Online* die wichtigsten Beiträge zur Debatte zusammen.⁹⁴⁸ Hugendick geht dabei auf einen entscheidenden Aspekt ein, indem er nach der literarischen Funktion des Wortes ‚Neger‘ fragt. Während mit der Tilgung der Wörter ‚Negerkönig‘ und ‚Negerlein‘ weder in *Pippi Langstrumpf* noch in *Die kleine Hexe* ein literarischer Verlust zu verzeichnen sei, werde durch den Verzicht des Wortes ‚Neger‘ in *Huckleberry Finn* ein zentrales Motiv des Textes eliminiert.⁹⁴⁹ Twain, der in seinem Roman den Umgang mit der Sklaverei und dem Rassismus sowie die Sprache der Südstaaten Mitte des 19.

⁹⁴⁶ Vgl. Bosman, Julie: Publisher Tinkers with Twain (04.01.2011). In: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2011/01/05/books/05huck.html> (abgerufen 21.02.2020).

⁹⁴⁷ Siehe beispielsweise o. V.: Kein ‚Negerkönig‘ mehr bei Pippi Langstrumpf (06.07.2010). In: Die Presse. URL: <https://www.diepresse.com/579386/kein-negerkonig-mehr-bei-pippi-langstrumpf> (abgerufen: 24.02.2020); Gonsior, Nicole: Ist Pippi Langstrumpf rassistisch? ‚Negerkönig‘ sorgt für Ärger (24.02.2011). In: ntv Panorama. URL: <https://www.n-tv.de/panorama/Negerkoenig-sorgt-fuer-Arger-article2696131.html> (abgerufen 24.02.2020); Hildebrandt, Tina und Elisabeth Niejahr: Kristina Schröder: „In dem Fall würde ich lügen“ (19.12.2012). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/2012/52/Kristina-Schroeder-Interview> (abgerufen 24.02.2020); o. V.: Ministerin Schröder schafft den ‚Negerkönig‘ ab (18.12.2012). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kristina-schroeder-liest-nicht-negerkoenig-vor-bei-pippi-langstrumpf-a-873563.html> (abgerufen 24.02.2020); Kantara, Jeannine: Oh ‚Negerbaby‘! In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/2013/01/Kristina-Schroeder-Sprache-Rassismus> (abgerufen 24.02.2020) und Fleischhauer, Jan: Auf dem Weg zur Trottelssprache (17.01.2013). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/warum-kinderbuecher-politisch-korrekt-umgeschrieben-werden-a-878115.html> (abgerufen 24.02.2020).

⁹⁴⁸ Neben radikalen Befürwortern wie Alan Gribben, die dafür plädieren, auf diskriminierende Wörter wie ‚Neger‘ zu verzichten und den Gegnern solcher Anpassungen, wie Spiegel-Redakteur Jan Fleischhauer, positionieren sich David Hugendick, Elisa Diallo und Andreas Nohl in der Mitte. Ebenso wie Hugendick argumentieren Diallo und Nohl im Gespräch mit Frank Meyer im *Deutschlandfunk Kultur* (2019), dass es auf den Zusammenhang ankomme, ob diskriminierende Wörter ersetzt werden sollen oder nicht. Siehe Meyer, Frank: Was tun mit dem N-Wort? Elisa Diallo und Andreas Nohl im Gespräch mit Frank Meyer (21.11.2019). In: Deutschlandfunk Kultur – Lesart. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/umgang-mit-rassismus-in-neuebersetzungen-was-tun-mit-dem-n.1270.de.html?dram:article_id=463974 (abgerufen: 24.02.2020) und Hugendick, David: Von Zensur kann keine Rede sein (22.01.2013). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-01/kinderbuecher-kommentar/komplettansicht> (abgerufen 24.02.2020)

⁹⁴⁹ Vgl. Hugendick 2013.

Jahrhunderts literarisch dokumentiere, sei, wie Hugendick bereits in einem 2011 publizierten Beitrag feststellt, ein Chronist und kein Rassist.⁹⁵⁰

Die Frage nach der literarischen Funktion, die das Wort ‚Jude‘ hat, lässt sich auch an Dickens’ *Oliver Twist* stellen. Wenn mit der Tilgung des Wortes ‚Jude‘ versucht wird, Fagins ethnische Zugehörigkeit zu vertuschen, so geht zugleich ein Teil von Dickens’ Dokumentation der Londoner Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts verloren. Dickens zeichnete in *Oliver Twist* das Milieu der untersten Gesellschaftsschicht. Neben Mördern wie Sikes, Prostituierten wie Nancy und verwahrlosten Waisenkindern wie dem Dodger und Charley gehörten eben – nicht zuletzt wegen der gesellschaftlichen Diskriminierung – auch Juden wie Fagin, Barney und der Altkleiderhändler zu den Bewohnern der Londoner Slums der 1830er-Jahre.

Zudem ist zu unterscheiden, wer im Roman Fagin als ‚der Jude‘ adressiert. Wie in Kapitel 3.4.4 gezeigt wurde, wird Fagin nicht nur vom Erzähler als Jude bezeichnet, sondern auch von den Figuren der Mittelklasse.⁹⁵¹ Wie bereits ausgeführt wurde, argumentiert Jonathan H. Grossman in seinem Beitrag *The Absent Jew in Dickens* (1996), dass die Personen der Mittelklasse die Bezeichnung ‚der Jude‘ verwenden, weil sie einerseits die ‚Wahrheit‘ über Fagin wissen und andererseits sich über den Antisemitismus definieren.⁹⁵² Dies wird deutlich, als Oliver im Landhaus der Maylies Fagin und Monks am Fenster stehen sieht und ausruft „The Jew! the Jew!“⁹⁵³ Dadurch, dass Oliver Fagin nicht mehr beim Namen nennt, wie er es bis zu diesem Zeitpunkt stets getan hat, positioniert er sich im Milieu der Mittelschicht.⁹⁵⁴ Ebenso wird die gesellschaftliche Positionierung von Mr. Brownlow und Nancy deutlich, als sie über die Auslieferung Fagins sprechen: „,But if – if –‘ said the gentleman, ,he [Monks] cannot be secured, or, if secured, cannot

⁹⁵⁰ Hugendick, David: Bloß nicht das N-Wort (06.01.2011). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-01/twain-neue-edition-kommentar> (abgerufen: 24.02.2020).

⁹⁵¹ Eine Ausnahme ist Sikes, nachdem er fast von einem Bierkrug getroffen worden war: „I might have know’d, as nobody but an infernal, rich, pondering, thundering, old Jew, could afford to throw away any drink but water; [...].“ Dickens OT, S. 76.

⁹⁵² Vgl. Grossman 1996, S. 43.

⁹⁵³ Dickens OT, S. 229.

⁹⁵⁴ Siehe auch Kapitel 3.4.4 der vorliegenden Studie.

be acted upon as we wish, you must deliver up the Jew.’ ‚Fagin,‘ cried the girl, recoiling.⁹⁵⁵

Während der bürgerliche Brownlow Fagin als ‚the Jew‘ betitelt, bezeichnet die gesellschaftlich tiefer gestellte Nancy ihn mit dem Namen. Ähnlich wie der Begriff ‚Neger‘ in *Huckleberry Finn* hat Hugendicks Argumentation folgend das Wort ‚Jude‘ in *Oliver Twist* eine literarische Funktion: Indem einige Figuren Fagin als ‚der Jude‘ bezeichnen, weisen sie sich nicht nur als Antisemiten aus, sondern kennzeichnen dadurch auch ihre gesellschaftliche Position. Dickens schreibt folglich den Antisemitismus nicht nur fort, sondern thematisiert ihn ebenfalls als gesellschaftliches Phänomen der Mittelklasse des viktorianischen England. Mit der Tilgung des Wortes ‚Jude‘ gehen diese Aspekte des Romans in den Übersetzungen von Pfeiffer (1949), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Monte (2011) verloren.

Der Grund, weshalb die deutschen Übersetzungen nach 1945 vollständig auf das Wort ‚Jude‘ verzichten, kann, wie Monte darlegt, als Reaktion auf den Holocaust interpretiert werden. Es scheint, als würden sich die Übersetzerinnen und Übersetzer nicht getrauen, das Wort ‚Jude‘ zu verwenden. Die gleiche Entwicklung ist an der Übersetzung von Will Eisners Graphic Novel *Fagin the Jew* (2015) zu beobachten.⁹⁵⁶ Eisner, der in diesem Werk Fagins Geschichte aus dessen Perspektive erzählt und Fagins gesellschaftliche Position durch den Antisemitismus seiner Zeit begründet, bietet in seiner Graphic Novel eine alternative Lesart dieser Figur an. Die Kernaussage ist bereits im Titel des Werks enthalten. Wie der Rezensent Marc-Oliver Frisch ausführt, zeige Eisner mit dem Titel „Fagin the Jew“, dass das Verwerfliche von Fagin nicht seine jüdische Herkunft sei, sondern nahezu alles andere.⁹⁵⁷

⁹⁵⁵ Dickens OT, S. 313.

⁹⁵⁶ Eisner, Will: *Fagin The Jew*. New York: Doubleday 2003.

⁹⁵⁷ Vgl. Frisch, Marc-Oliver: Will Eisners ‚Ich bin Fagin‘: Fagin, der Jude (10.04.2016). In: Tagesspiegel. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/will-eisners-ich-bin-fagin-fagin-der-jude/13426492.html> (abgerufen 24.02.2020).

Axel Monte, der auch dieses Werk übersetzte, wählte den Titel „Ich bin Fagin“.⁹⁵⁸ Dadurch wird die Literaturkritik, die Eisner im Titel seiner Graphic Novel vermittelt, ad absurdum geführt: Indem sich die deutsche Übersetzung nicht traut, Fagin im Titel als Juden zu bezeichnen, stellt sie zugleich ihre Botschaft infrage. Die deutsche Übersetzung von Eisners Graphic Novel wird, wie Frisch formuliert, „Gegendarstellung ohne Gegenstand“.⁹⁵⁹ Im Vergleich zu den französischen, italienischen, spanischen und portugiesischen Übersetzungen ist die Deutsche die einzige, die das Wort ‚Jude‘ aus dem Titel streicht.⁹⁶⁰ Frisch spricht sich dafür aus, dass die deutschen Fassungen ebenso wie der Prätext als Dokumente ihrer Zeit gelesen werden.⁹⁶¹ In den Übersetzungen von Pfeiffer (1949), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Monte (2011) zeigt sich somit, dass sowohl in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als auch noch 60 Jahre später in Deutschland die Scheu besteht, das Wort ‚Jude‘ in einem Romanklassiker wie *Oliver Twist* zu verwenden.

Abgesehen davon, dass Motive im Text wie die Dokumentation des bürgerlichen Antisemitismus der 1830er-Jahre entfallen, kann mit dem alleinigen Verzicht des Wortes ‚Jude‘ die antisemitische Wirkung des Romans nicht eliminiert werden. Wie in Kapitel 3.4 der vorliegenden Studie gezeigt wurde, ist die Synekdoche ‚der Jude‘ lediglich *ein* Gestaltungselement von vielen. Solange Fagin unter anderem als rothaariger, diabolischer, geiziger, händereibender und schulterzuckender Hehler dargestellt wird, der wie ein Reptil durch die schmutzigen Gassen kriecht und sich ständig auf Kosten anderer bereichert, werden Elemente für seine Figurenzeichnung verwendet, die in der Geschichte der Judenfeindschaft über Jahrhunderte hinweg tradiert wurden. Wie Matthias Richter mit dem Ansatz der Ensemblewirkung aufzeigt, entwickeln diese bedeutungskonstituierenden

⁹⁵⁸ Eisner, Will: *Ich bin Fagin*. Aus dem Amerikanischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Axel Monte. Berlin: Egmont Graphic Novel 2015.

⁹⁵⁹ Frisch 2016.

⁹⁶⁰ Vgl. ebd.

⁹⁶¹ Vgl. ebd.

Textelemente in der gleich gerichteten Gemeinschaftswirkung – auch ohne explizite Bezeichnung der Figur als Juden – ein aggressives Potenzial.⁹⁶²

Ein weiterer Aspekt, der die antisemitische Wirkung des Romans beeinflusst, ist der intertextuelle Bezug zum Prätext und dem damit verbundenen Textkollektiv. Auch wenn der Antisemitismus durch das Ausbleiben der Synekdoche in den Übersetzungen von Pfeiffer (1949), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Monte (2011) subtiler und leichter zu überlesen ist, kann der Prätext im Sinne von Lorenz' Typologie der intertextuellen Einflussnahme den Posttext *kontaminieren*.⁹⁶³ Fagin ist eine der berühmtesten Romanfiguren der Weltliteratur. Wie der Briefwechsel in den 1860er-Jahren mit der Jüdin Eliza Davis zeigt, wurde der Roman bereits zu Lebzeiten des Autors als antisemitisch rezipiert.⁹⁶⁴ Die seitdem mit dem Roman verknüpfte Antisemitismusdebatte gehört ebenso zum Textkollektiv wie Fagins umstrittene Darstellung in David Leans Verfilmung von 1948. Wird also der intertextuelle Bezug zu Dickens *Oliver Twist* hergestellt – und davon ist bei den Übersetzungen und Adaptionen auszugehen –, schwingen in diesem Textkollektiv ebenfalls die bekannten Adaptionen mit ihren zahlreichen Rezensionen mit, die Fagin als antisemitisch ausweisen. Durch den intertextuellen Bezug auf den Prätext und das mit ihm verbundene Textkollektiv können diese Positionen auf den Posttext übertragen werden und somit eine *Kontamination* bewirken.

⁹⁶² Siehe den Ansatz der Ensemblewirkung von Matthias Richter in Kapitel 2.3 der vorliegenden Studie. Vgl. auch Richter 1995, S. 129.

⁹⁶³ Bei einer *Kontamination* hebt die intertextuelle Lektüre die Autonomie des Posttextes auf. Denn durch den intertextuellen Bezug werden Bestandteile, die für den Prätext konstitutiv sind, auf den Posttext übertragen. Folglich geht der Posttext das Risiko ein, historisch und kulturell bedingte Positionen, die unter Umständen eine politische Brisanz mit sich ziehen, zu übernehmen. Vgl. Lorenz 2018, S. 109. Siehe auch Kapitel 5.1 der vorliegenden Studie.

⁹⁶⁴ Siehe Kapitel 3.1 der vorliegenden Studie.

Um einen Überblick zu gewinnen, ob und wie oft die Synekdoche ‚the Jew‘ respektive ‚der Jude‘ im Prätext und in den Übersetzungen vorkommt, wurden die für die vorliegende Untersuchung repräsentativen neun Textstellen auf die Verwendung der Synekdoche überprüft. Neben der Erstausgabe von 1837–39 wurde in der Auswertung auch die 1867er Ausgabe des Prätextes mitberücksichtigt. Die Resultate sind im Anhang 11.2.5 aufgeführt und in Abbildung 22 dargestellt.

Die Grafik zeigt, dass die Verwendung der Synekdoche ‚the Jew‘ respektive ‚der Jude‘ im Verlauf der Zeit sowohl in den Ausgaben des Prätextes als auch in den Übersetzungen zurückgegangen ist. Wie bereits der Vergleich der beiden Fassungen von 1846 und 1867 in Kapitel 3.4.4 gezeigt hat, ist ebenfalls in den hier berücksichtigten neun Textstellen ein Rückgang in der Verwendung von ‚der Jude‘ zwischen der Erstpublikation und der 1867er Fassung festzustellen.⁹⁶⁵ Bei den deutschsprachigen Ausgaben variiert die Häufigkeit der Verwendung von ‚der Jude‘ über den gesamten Zeitraum von 1838 bis 2011 vor allem wegen der Kürzungen des Romantextes.⁹⁶⁶

Anders als bei der Beurteilung von Fagins Physiognomie, Verhaltensmuster und Dehumanisierung zeichnet sich bei der Betrachtung der Synekdoche ‚der Jude‘ ein Muster ab, das mit den historischen Ereignissen korreliert: In den 12 Übersetzungen, die vor 1945 erschienen sind, wird Fagin ausnahmslos als Jude bezeichnet. Während die Fassungen von Diezmann (1838–39), Kolb (1841 und 1941) und Schiller (1928) die Synekdoche ‚der Jude‘ gleichviel verwenden wie Dickens in seiner Erstausgabe, ist ein Rückgang der Synekdoche in den Übersetzungen nach 1945 zu beobachten. Diese Tendenz verdeutlicht, dass eine Judendarstellung, wie sie in *Oliver Twist* vorhanden ist, vor dem Hintergrund des Holocaust noch problematischer wird. Die konsequente Auslassung des Wortes ‚Jude‘ scheint im Vergleich zu englischen Neuausgaben von *Oliver Twist* sowie zu

⁹⁶⁵ Während Dickens in den neun untersuchten Textstellen in den Fortsetzungsfolgen von 1837–39 Fagin 17-mal als ‚the Jew‘ bezeichnet, geschieht dies in der Fassung von 1867 noch 13-mal. Siehe Anhang 11.2.5 der vorliegenden Studie.

⁹⁶⁶ Dies betrifft vor allem die Übersetzungen von Wilding (1906), Meyrink (1914), Rohrmoser (1928) und Haberl (1946).

französischen und italienischen Übersetzungen vor allem im deutschen Sprachraum vorzukommen.⁹⁶⁷

Ein Blick auf die jiddischen und hebräischen Übersetzungen zeigen allerdings, dass das Wort ‚Jude‘ nicht nur in den deutschen Übersetzungen weggelassen wird. Wie die jiddisch-englische Übersetzerin und Anglistin Goldie Morgentaler in ihrem 2017 erschienen Artikel *When Dickens Spoke Yiddish: Translations of Dickens into the Language of East European Jews* festhält⁹⁶⁸, wird mindestens in einer der jiddischen Übersetzung darauf verzichtet, Fagin als Juden zu bezeichnen:

At least one translation of *Oliver Twist* into Yiddish solves the problem of Fagin by simply omitting the fact that he is Jewish. In this version, all references to pork are also omitted – perhaps in deference to Jewish religious sensibilities – and Fagin, when first seen by Oliver, is roasting ‚meat‘ rather than sausages. Fagin is here referred to most often by his actual name of Fagin, or, occasionally, by what looks like a Slavicized form of the name, Fedgin. Or he is called ‚der alter gentleman‘, i. e. ‚the old gentleman‘.⁹⁶⁹

Eine ähnliche Tendenz ist in den hebräischen Übersetzungen von *Oliver Twist* zu beobachten. Wie der Historiker und Medienforscher Rafi Mann in einem Blog-Artikel ausführt, wird Fagin in der 1979 erschienenen Übersetzung von Y. Yishay nicht mehr als ‚der Jude‘ bezeichnet.⁹⁷⁰

⁹⁶⁷ Siehe beispielsweise die englische Vintage-Ausgabe (2017), die französische Übersetzung von Sylvère Monod (1984) sowie die italienischen Übersetzungen von Giovanni Battista Baseggio (1840), Silvio Spaventa Filippi (1924), Augusta Grosso (1934), Tina Simonetti (1977), Ugo Dettore (1984) und Bruno Amato (2014). Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Illustrated by George Cruikshank. London: Vintage 2017; Ders.: *Les Aventures D’Olivier Twist*. Traduction et notes par Sylvère Monod. Bd. 1-2. Lausanne: Editions Rencontre 1984 ; Ders.: *Oliviero Twist, ovvero Il Progresso di un Fanciullo di Parrocchia: Racconto del Boz*. [Übersetzung von Giovanni Battista Baseggio.] Milano: Pirotta 1840; Ders.: *Le avventure di Oliver Twist*. [Übersetzung von Silvio Spaventa Filippi.] Florenz: Battistelli 1924; Ders.: *Le avventure di Oliver Twist*. [Übersetzung von Augusta Grosso.] Turin: Unione Tip. Edit. Torinese 1934; Ders.: *Le avventure di Oliver Twist*. [Übersetzung von Tina Simonetti.] Genf: Edizioni Ferni 1977; Ders.: *Le avventure di Oliver Twist*. [Übersetzung von Ugo Dettore.] Milano: Rusconi 1984; Ders.: *Oliver Twist*. [Übersetzung von Bruno Amato.] Milano: Giangiacomo Feltrinelli 2014.

⁹⁶⁸ Morgentaler, Goldie: *When Dickens Spoke Yiddish: Translations of Dickens into the Language of East European Jews*. In: *Dickens Quarterly*. Bd. 34, Nr. 2 (2017), S. 85-95.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 92. Morgentaler macht keine explizite Angabe, welche Übersetzung sie meint. Im Literaturverzeichnis führt sie allerdings nur eine Übersetzung von *Oliver Twist* auf, weshalb davon auszugehen ist, dass sie sich auf die Übersetzung von L. Reznik bezieht, die 1925 in Kiew erschienen ist. Vgl. ebd., S. 95. Siehe auch Dickens, Charles: *Oliver Twist*. [Übersetzung von L. Reznik]. Kiev: Kooperativer Farlag Kultur-lige 1925.

⁹⁷⁰ Mann, Rafi: *Fagin, Beigin und der jüdische Aspekt*. In: *Fussnoten zur Geschichte*. URL: <https://rafimann.wordpress.com/2012/02/13/> (abgerufen 20.05.2021). Die Seite wurde mithilfe von Google ins Deutsche übersetzt.

Es sind somit nicht nur die deutschen Übersetzerinnen und Übersetzer, die durch die Auslassung der Synekdoche ‚der Jude‘ versuchen, eine Fortschreibung des Antisemitismus in *Oliver Twist* zu verhindern. Es ist allerdings festzuhalten, dass durch die Übersetzung ins Jiddische und Hebräische Fagins antisemitische Darstellung insgesamt abgeschwächt wird, weil alle Figuren im Roman jiddisch respektive hebräisch sprechen. Dadurch werde Fagin, wie Morgentaler in Bezug auf die jiddischen Übersetzungen ausführt, nicht mehr als ‚der böse Jude‘ den anderen Figuren gegenübergestellt, sondern erscheine lediglich als ein jüdischer Bösewicht unter Juden:

In other words, the otherness of Fagin in the English text does not translate into Yiddish, so that he becomes a more acceptable character, a mere villain, rather than a villain whose evil is portrayed as part and parcel of his Jewishness.⁹⁷¹

Zudem verliere, so Morgentaler weiter, die Synekdoche ‚der Jude‘ ihre diskriminierende Funktion, da das jiddische Äquivalent ‚der yid‘ eine gruppeninterne Bezeichnung sei, die fast ausschließlich von Juden selbst verwendet werde.⁹⁷²

Mit dem Verzicht auf die Synekdoche ‚der Jude‘ verfolgen sowohl jüdische als auch deutsche Übersetzerinnen und Übersetzer dieselbe Strategie, um Fagins antisemitische Figurenzeichnung abzuschwächen. Während in den jüdischen Übersetzungen der Antisemitismus durch die Übersetzungssprache zusätzlich reduziert wird, hat die Auslassung der Synekdoche in den deutschen Übersetzungen nur eine geringe Auswirkung auf die Gesamtwirkung des Romans.

⁹⁷¹ Morgentaler 2017, S. 92.

⁹⁷² Morgentaler schreibt: „In Yiddish, where the expression ‚der yid‘, i. e. the Jew, is simply another designation for a human being, some of the string in Dickens’s portrayal of Fagin is neutralized. [...]. Ebd.

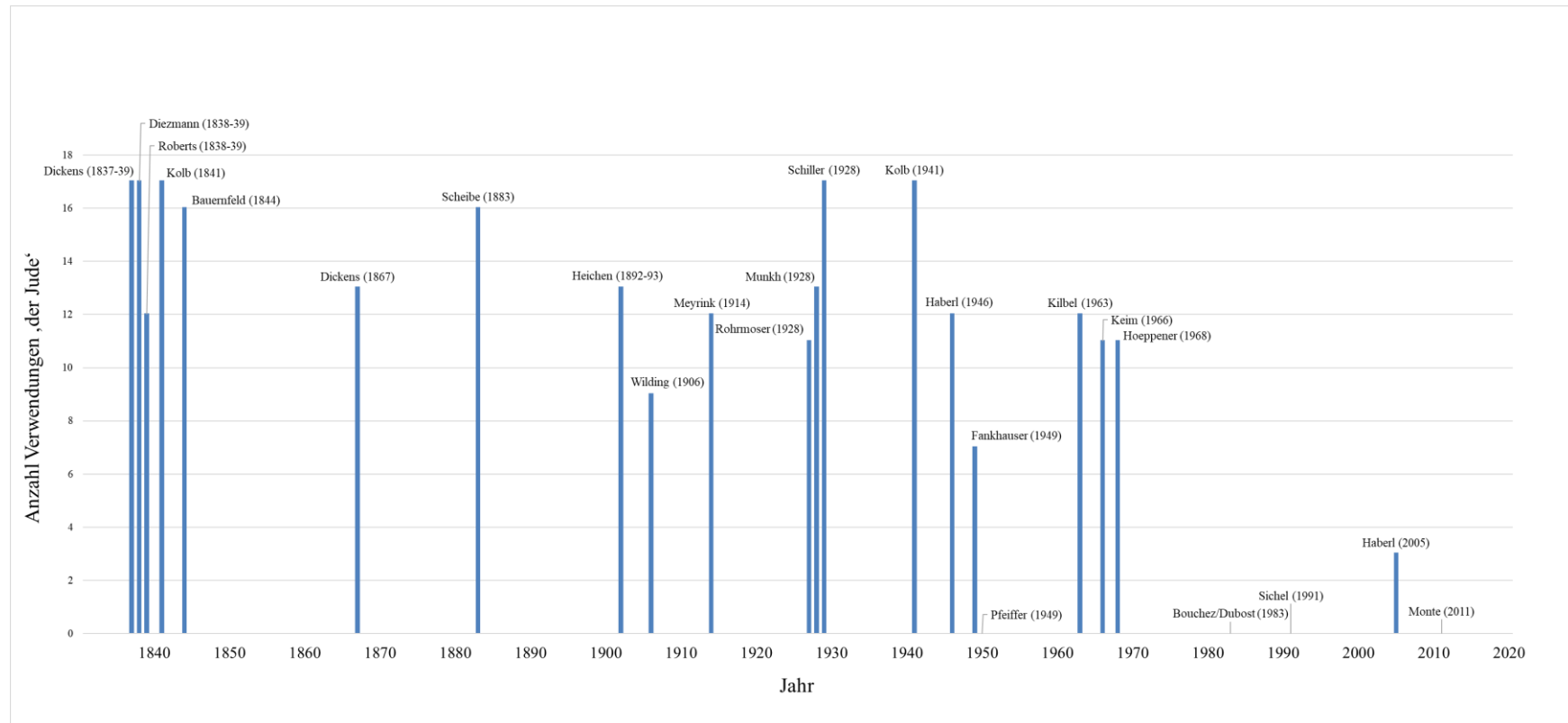


Abbildung 22: Häufigkeit der Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ im Prätext und den Übersetzungen

6.2.5 Figurenrede

Fagins Figurenrede wurde von Dickens, anders als die Sprache des jüdischen Komplizen Barney und der restlichen Bandenmitglieder, weder mit einem Literaturjiddisch noch mit dem Verbrecherjargon des ‚Cant‘ ausgestattet. Abgesehen von häufigen Wiederholungen, Interjektionen und Ellipsen spricht Fagin wie die Figuren der bürgerlichen Mittelklasse ein akzentfreies Englisch. Wie die Analyse in Kapitel 3.4.5 zeigte, ist Fagin sprachgewandt und verdankt seine Machtposition in der Londoner Unterwelt nicht zuletzt seiner Eloquenz.

Eine Markierung von Fagins Sprache trägt nicht nur dazu bei, die Figur noch zusätzlich antisemitisch darzustellen, sondern weist im Sinne der *Dialogizität* eine bemerkenswerte Abweichung zum Prätext auf. Denn anders als die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ und die Gestaltungselemente, die Fagins Physiognomie, seine Verhaltensmuster und Dehumanisierung ausmachen, ist die Markierung der Figurenrede ein Gestaltungsmerkmal, das Dickens bei Fagin nicht verwendete. Anhand der markierten Sprache können also die Übersetzer und Übersetzerinnen Fagins Figurenzeichnung noch negativer gestalten und somit zusätzlich antisemitisch aufladen. Ob dies in den deutschsprachigen Übersetzungen der Fall ist, wird im Folgenden untersucht.

Für die gesamte Auswertung der Figurenrede werden die neun Textstellen (siehe Anhang 11.1.3 bis 11.1.11) in allen 22 Übersetzungen auf lexikalische, syntaktische und phonologische Markierungen bewertet (Siehe Anhang 11.2.6).⁹⁷³ Im vorliegenden Kapitel wird die Analyse von Fagins Sprache in den Übersetzungen anhand einer exemplarischen Textstelle untersucht. Barneys Figurenrede, die im Prätext mit einem Sprachfehler markiert ist, wird in der zweiten Hälfte des Kapitels berücksichtigt.

⁹⁷³ Die jüdische Figurenrede auf lexikalischer, grammatikalischer und phonologischer Ebene zu markieren, ist ein häufiges Phänomen im literarischen Antisemitismus. Damit wird primär den Zweck verfolgt, die Figur lächerlich zu machen und herabzusetzen. Vgl. Richter 1995, S. 124 f. und Gubser 1998, S. 309 f. Zur Funktion des Literaturjiddischen siehe auch Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

Eine für den Vergleich von Fagins Figurenrede besonders geeignete Textstelle ist die Szene, in der er vom vermeintlich schlafenden Oliver beobachtet wird. Während Fagin seine Kostbarkeiten betrachtet, murmelt er vor sich hin. Dabei muss er seine Sprache niemandem anpassen und es kann davon ausgegangen werden, dass Fagins direkte Rede in der folgenden Textstelle seinem Idiolekt entspricht.

Die frühesten Übersetzungen, die für die Untersuchung von Fagins Figurenrede relevant sind, sind diejenigen von Roberts (1838–39) und Kolb (1841).

Dickens (1837–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)
<p>„Aha!“ said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin. „Clever dogs! clever dogs! Staunch to the last! Never told the old parson where they were. Never peached upon old Fagin! And why should they? It wouldn't have loosened the knot: or kept the drop up, a minute longer. No, no, no! Fine fellows! Fine fellows!“⁹⁷⁴</p>	<p>„Aha!“ murmelte er mit einem entsetzlichen Lächeln. „Verdammt pffiffige Bestien! Und couragös bis zum letzten Augenblick. Sagten mit keinem Sterbenswörtchen dem alten Pfarrer, wo sie wären, <i>verkappten</i>*) den alten Fagin nicht. Und was hätt's ihnen geholfen? <i>Der Strick wäre doch geblieben fest – hätten gebaumelt keinen Augenblick später.</i> Nein, nein! Wackre Bursche, wackre Bursche!“</p> <p>*) Verrathen.⁹⁷⁵</p>	<p>„Aha!“ sagte der Jude achselzuckend, indem sich jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheußlichen Grinsen verzerrte. „Wackere Hunde! wackere Hunde! - <i>Verhaßmenet</i>¹ bis zum letzten Augenblick! <i>Dibberten</i>² nie dem alten <i>Gallach</i>,³ wo sie <i>verkappt</i>⁴ wären; <i>vermasserten</i>⁵ nie den alten Fagin. Nu was hätt's genützt? Sie wären der Karbole⁶ nicht entgangen – <i>hätten müssen doch dem Wasser den Lauf lassen.</i> Nein, nein, nein! Brave Bürschchen! brave Bürschchen!“</p> <p>¹Verschwiegen. ²Ausplaudern. ³Geistlichen. ⁴Verborgen. ⁵Verrathen. ⁶Strick.⁹⁷⁶</p>

In Fagins Figurenrede fallen im Prätext insbesondere Interjektionen („Aha!“) und Wiederholungen („Clever dogs! clever dogs!“, „No, no, no!“ und „Fine fellows! Fine fellows!“) auf.⁹⁷⁷ Bis auf diese Spracheigentümlichkeiten spricht Fagin in

⁹⁷⁴ Dickens OT, S. 51 f.

⁹⁷⁵ Roberts, Bd. 1, S. 42 f.

⁹⁷⁶ Kolb 1841, Bd. 1, S. 115 f.

⁹⁷⁷ Dickens OT, S. 51 f. Siehe auch Kapitel 3.4.5 der vorliegenden Studie.

akzentfreiem, korrektem Englisch, das keine lexikalischen, syntaktischen oder phonologischen Markierungen aufweist, die ihn als Juden stigmatisieren würden.

Der Vergleich dieser Textstelle zeigt, dass bereits einer der ersten Übersetzer von *Oliver Twist*, Fagins Figurenrede markiert. H. Roberts gestaltet Fagins Figurenrede sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen Ebene mit Elementen des Literaturjiddischen aus. Er verwendet dabei Wörter aus dem Rotwelschen, die er mit einem Stern markiert und in der Fußnote seiner Übersetzung erläutert. Der in dieser Textstelle verwendete rotwelsche Begriff „verkappten“ erklärt Roberts in der Fußnote mit „verrathen“.⁹⁷⁸ Ebenso stellt er im Hauptsatz das Partizip Perfekt unmittelbar hinter das Hilfsverb: „Der Strick wäre doch *geblieben* fest – hätten *gebaumelt* keinen Augenblick später“.⁹⁷⁹ Die fehlerhafte Satzstellung, in diesem Fall eine Missachtung der Satzklammer, verwendet der Übersetzer im Gegensatz zum Rotwelschen ausschließlich in der Figurenrede von Fagin.⁹⁸⁰

Kolb verwendet in seiner Übersetzung (1841) noch häufiger rotwelsche Ausdrücke, um Fagins Figurenrede zu markieren. Wie auch schon Roberts kennzeichnet Kolb die rotwelschen Wörter mit nummerierten Fußnoten und erläutert diese in der Fußzeile seiner Übersetzung. Die Ausdrücke „Verhaßmenet“, „Dibberten“⁹⁸¹, „Gallach“⁹⁸², „verkappt“, „vermasserten“ und „Karbole“ übersetzt Kolb mit „verschwiegen“, „ausplaudern“, „Geistlichen“, „verborgen“, „verrathen“ und

⁹⁷⁸ Dies entspricht auch der Übersetzung im Rotwelsch-Glossar von Friedrich Kluge. Vgl. Kluge, Friedrich: *Rotwelsch: Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen*. Photomechanischer Nachdruck. Berlin/New York: De Gruyter 1987, S. 235; S. 190; S. 168.

⁹⁷⁹ Roberts, Bd. 1, S. 43. Im Literaturjiddisch wird die Syntax durch inkorrekte Satzstellung markiert. Hierfür wird das Partizip Perfekt im Hauptsatz unmittelbar hinter das Hilfsverb angefügt und im Nebensatz das finite Verb an zweiter Stelle zwischen Subjekt und Objekt positioniert. Beim Infinitivsatz wird wie im Nebensatz das Verb im Infinitiv mit ‚zu‘ dem Objekt vorangestellt. Siehe Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie. Vgl. auch Richter 1995, S. 8-10 und Gubser 1998, S. 140-143.

⁹⁸⁰ Dickens lässt die Mitglieder der Verbrecherbande im Verbrecherjargon des ‚Cant‘ sprechen. Das im deutschsprachigen Raum ebenfalls als Verbrechersprache verwendete Rotwelsche eignet sich daher hervorragend als deutsches Äquivalent für das ‚Cant‘. Auch in der Übersetzung von Roberts verwenden Sikes, Jack und Charley sporadisch rotwelsche Ausdrücke. Siehe Roberts, Bd. 1, S. 37-40.

⁹⁸¹ Dem *Wörterbuch des Rotwelschen* zufolge stammt „Dibberten“ von jiddisch ‚dabbern‘ oder ‚dibbern‘ ab, was so viel bedeutet wie „reden, sprechen, sagen“. *Wörterbuch des Rotwelschen* 1956, S. 79.

⁹⁸² ‚Gallach‘ steht im Jiddischen für „geschorener, christlicher Pfaffe, Pfarrer, Priester“. *Klepsch, Alfred. Westjiddisches Wörterbuch*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 596.

„Strick“.⁹⁸³ Neben der Markierung auf lexikalischer Ebene markiert Kolb Fagins Figurenrede ebenfalls auf der syntaktischen Ebene, indem er das Partizip Perfekt unmittelbar hinter das Hilfsverb stellt: „[...] – hätten *müssen* doch dem Wasser den Lauf lassen“.⁹⁸⁴

Die Verwendung des Rotwelschen für die Markierung der jüdischen Figurenrede ist, wie in Kapitel 2.4 ausgeführt wurde, für die frühen Übersetzungen bezeichnend, da bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Literatur oftmals nicht zwischen Rotwelsch und Jiddisch differenziert wurde.⁹⁸⁵ Obschon eine Gleichsetzung des Jiddischen mit dem Rotwelschen aus sprachwissenschaftlicher Sicht nicht korrekt ist, wird in der Analyse des Literaturjiddischen die Unterscheidung der beiden Sprachen oftmals vernachlässigt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Markierung der jüdischen Figurenrede in einem literarischen Werk selten Anspruch auf Authentizität hat und die beiden Sprachen im Vokabular teilweise fließend ineinander übergehen. Matthias Richter weist darauf hin, „daß die Verbindung zwischen Jiddisch und der Gaunersprache in antisemitischen Schriften jederzeit in unterschiedlichen Schattierungen wiederaufgenommen wird.“⁹⁸⁶

Die vorliegende Analyse widmet sich somit nicht der Ausdifferenzierung zwischen dem Jiddischen und Rotwelschen, sondern fokussiert auf die sprachliche Markierung der Figurenrede und deren Intensität. Neben den rotwelschen und jiddischen Ausdrücken auf der Wortebene zeichnet sich das Literaturjiddisch auf der syntaktischen Ebene durch die inkorrekte Satzstellung aus. Diese typische

⁹⁸³ Es fällt auf, dass Kolb das Verb „verkapt“ als „verborgen“ übersetzt und nicht wie Roberts als „verrathen“ erläutert. Wie dem Grimm Wörterbuch zu entnehmen ist, bedeutet ‚verkappen‘ seit dem 16. Jahrhundert im Deutschen auch „verdecken, unkenntlich machen“. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Verkappen. In: Dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=verkappen> (abgerufen 02.03.2020). Es ist üblich, dass die Bedeutung von deutschen Wörtern im Rotwelschen abgeändert wurde, um den Sinn einer Aussage für Außenstehende zu codieren. Wie dem Rotwelsch-Glossar von Friedrich Kluge zu entnehmen ist, stimmt auch die Übersetzung von Roberts. Es sind somit beide Erläuterungen von ‚verkappen‘ korrekt.

⁹⁸⁴ Kolb 1841, Bd. 1, S. 116. Die Textstelle der 1941er Fassung stimmt wortgetreu überein mit der Erstausgabe von Kolb. Siehe Kolb 1941, S. 63 f. Die Übersetzung von Schiller, die als gekennzeichnete Bearbeitung der Kolb’schen Übersetzung 1928 herausgegeben wurde, verzichtet allerdings vollständig auf eine Markierung von Fagins Figurenrede.

⁹⁸⁵ Zur Geschichte des Rotwelschen siehe Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

⁹⁸⁶ Richter verweist hierbei auf Heinrich von Treitschkes Essay *Noch einige Bemerkungen zur Judenfrage* von 1880, Vgl. Richter 1995, S. 64 f; Anm. 28.

Eigenschaft des Literaturjiddischen kommt im Rotwelschen nicht vor. Wie Christian Efing und Bruno Arich-Gerz in ihrer Studie zu Geheimsprachen ausführen, sind syntaktische Verfremdungen im Rotwelschen eher selten und wenn sie vorkommen, dann wird lediglich auf die Artikel und Präpositionen verzichtet.⁹⁸⁷

Der von Roberts und Kolb gesetzte Trend, Fagins Figurenrede mit Eigenschaften des Literaturjiddischen zu markieren, wird auch in den Übersetzungen von Scheibe (1883) und Heichen (1892–93) fortgesetzt.

Scheibe (1883)	Heichen (1892–93)
<p>‚Kluge Kerle, geschickte Kerle!‘ murmelte er, während sich jeder Zug seines Gesichts zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte. ‚Und nicht geplaudert bis zum letzten Augenblicke; Haben den alten Fagin nicht <i>bringen wollen</i> ins Unglück; haben sogar <i>nicht gestanden</i>, wer sie sind, dem alten Schwarzkittel. Aber was hätte ihnen auch geholfen <i>’s Schmußen</i>? Hätten damit doch <i>nicht gezogen</i> den Kopf aus der Schlinge! Nein, nein, nein! Brave Burschen - wackre Burschen!⁹⁸⁸</p>	<p>‚Aha!‘ sagte der Jude, indem er die Schultern in die Höhe zog und jegliche Muskeln seines Gesichtes zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte. ‚Schlaue Hunde! Schlaue Hunde! Fest bis zum letzten Atemzug! Sagten dem alten Pfaffen nie, wo sie waren! Gaben <i>nischt</i> an vom alten Fagin! Und warum sollten sie auch! <i>’S hätte den Knoten nicht gelockert und nicht verzögert</i> den Sturz; nicht um <i>’ne Minute!</i> Nein, nein, nein! Famose Kerls! Famose Kerls!⁹⁸⁹</p>

Der von Scheibe verwendete rotwelsche Ausdruck „Schmußen“ erläutert die Übersetzerin in einem späteren Abschnitt in der Fußzeile mit „auszuplaudern“.⁹⁹⁰ Neben der lexikalischen Markierung zeichnet sich Fagins Figurenrede bei Scheibe auch durch die inkorrekte Satzstellung aus: „Haben den alten Fagin nicht *bringen wollen* ins Unglück; haben sogar nicht *gestanden*, wer sie sind, dem alten Schwarzkittel.“⁹⁹¹ In dieser Äußerung stehen die Verben im Partizip Perfekt noch vor dem Objekt, was nicht der korrekten Satzstellung des Standarddeutschen entspricht.

⁹⁸⁷ Vgl. Efing, Christian und Bruno Arich-Gerz: Geheimsprachen. Geschichte und Gegenwart verschlüsselter Kommunikation. Wiesbaden: Marix 2017, S. 70-72.

⁹⁸⁸ Scheibe, S. 65.

⁹⁸⁹ Heichen, S. 113 f.

⁹⁹⁰ Das Wort „Schmußen“ kommt aus dem Jiddischen und wird vom Substantiv ‚schmuo‘ abgeleitet, das so viel bedeutet wie „Gehörtes, Erzählung, Gerücht“. Wörterbuch des Rotwelschen 1956, S. 292.

⁹⁹¹ Scheibe, S. 65.

Paul Heichen lobt im Vorwort seiner Übersetzung (1892–93) nicht nur „die wunderbaren Schönheiten des Originals“, sondern äußert sich auch explizit zur Figurenrede von Fagin: „Den Juden lasse ich, meines Wissens zum ersten male, in der Mauschelsprache reden“.⁹⁹² Es ist anzunehmen, dass er sich nicht auf die zuvor erschienenen Übersetzungen stützte, da er der Meinung ist, dass er der Erste sei, der Fagins Figurenrede „in der Mauschelsprache“ wiedergibt.⁹⁹³ Wie die Übersetzungen von Roberts (1838–39), Kolb (1841) und Scheibe (1883) allerdings zeigen, ist Heichen zwar nicht der Erste, der Fagins Sprache markiert, aber der erste Übersetzer, der im Vorwort die Markierung reflektiert.⁹⁹⁴

In der vorliegenden Textstelle markiert Heichen Fagins Figurenrede, indem er die Koronalisierung des Ich-Lauts [ç] durch die Schreibung von ‚sch‘ kennzeichnet: „Gaben *nischt* an vom alten Fagin!“⁹⁹⁵ Das Ersetzen von ‚ch‘ durch ‚sch‘ ist Richter zufolge eine im Literaturjiddisch häufige Abweichung im Konsonantismus und imitiere die für das Jiddisch angeblich typische zischende und lispelnde Aussprache.⁹⁹⁶ Neben dieser phonologischen Markierung stellt Heichen auf der syntaktischen Ebene das Partizip Perfekt vor das Objekt und lässt Fagin somit auch mit inkorrektur Satzstellung sprechen: „’S hätte den Knoten nicht gelockert und *nicht verzögert* den Sturz; nicht um ’ne Minute!“⁹⁹⁷ Zudem weist Fagins Sprache Elisionen aus, so wird ‚Es‘ zu ‚’S‘ und ‚eine‘ zu ‚’ne“.⁹⁹⁸

Auch die Übersetzungen von Wilding (1906) und Meyrink (1914) weisen Markierungen in Fagins Figurenrede auf.

⁹⁹² Heichen, S. IX f.

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Im Sinne der *Autoreflexivität* gibt diese Ausführung von Heichen im *Nebentext* Auskunft darüber, wie er mit dem Prätext umgegangen ist, was nach Broich und Pfisters Kriterien den intertextuellen Bezug zu Dickens’ *Oliver Twist* intensiviert.

⁹⁹⁵ Ebd., S. 114.

⁹⁹⁶ Vgl. Richter 1995, S. 167.

⁹⁹⁷ Heichen, S. 114.

⁹⁹⁸ Vgl. ebd.

Wilding (1906)	Meyrink (1914)
<p>„Das muß man lassen den Kerlen, schlau sind sie gewesen, überschlau. Es hat <i>gesagt</i> keiner von ihnen ein Wort, wo sie sie <i>haben getan hin</i>. Es hat keiner von ihnen <i>verraten</i> dem alten Pfaffen ein Sterbenswort, sondern sie sind <i>geblieben</i> fest, bis zum letzten Augenblick. Es hat keiner gepetzt, keiner hat was gesagt vom alten Fagin . . . aber was hätt's auch <i>gehabt</i> für Zweck! der Knoten wär doch nicht worden <i>geloockert</i>, und knapper geworden wär der Sturz auch nicht! aber immerhin, ganze Kerle sind's gewesen doch, das muß man sagen, und das sagt ihnen auch nach zum Ruhme der alte Fagin!“⁹⁹⁹</p>	<p>„Verdammt piffige Hunde,“ murmelte er vor sich hin, zog die Schultern in die Höhe und verzerrte die Muskeln seines Gesichts zu einem scheußlichen Grinsen. „Verdammt geschmierte Hunde und verbissen bis zum letzten Atemzug. <i>Nix</i> haben sie dem alten Pfaffen <i>verraten</i>, <i>nix</i> haben <i>se</i> versetzt den alten Fagin, <i>hihi</i>. <i>Worüm</i> hätten <i>se</i> auch sollen! Was hätt's ihnen auch geholfen? Das Malheur hätten <i>se</i> doch <i>nix</i> abgehalten; nicht um <i>ä</i> Minute. Famose Burschen, feine Burschen.“¹⁰⁰⁰</p>

An Wildings Übersetzung (1906) fällt insbesondere die fast ausschließlich inkorrekte Satzstellung in Fagins Rede auf. In der Äußerung „Es hat *gesagt* keiner von ihnen ein Wort, wo sie sie *haben getan hin*“ stehen die beiden Partizipien ‚gesagt‘ und ‚getan‘ direkt hinter dem Hilfsverb ‚hat‘ und ‚haben‘, was nicht korrekt ist.¹⁰⁰¹ Im darauffolgenden Nebensatz „[e]s hat keiner von ihnen *verraten* dem alten Pfaffen ein Sterbenswort, sondern sie sind *geblieben* fest, bis zum letzten Augenblick“ steht das finite Verb ‚verraten‘ zwischen Subjekt und Objekt anstatt hinter dem Objekt und das Partizip Perfekt ‚geblieben‘ steht direkt hinter dem Hilfsverb ‚sein‘. Gleich verhält es sich mit ‚gehabt‘ und ‚geloockert‘ in der Aussage „aber was hätt's auch *gehabt* für Zweck! der Knoten wär doch nicht worden *geloockert*, [...]“.¹⁰⁰²

In der Übersetzung von Meyrink (1914) zeichnet sich Fagins Figurenrede besonders durch die lautlichen Veränderungen aus. So wird in dieser Textstelle ‚nichts‘ zu ‚nix‘ und ‚sie‘ zu ‚se‘: „*Nix* haben sie dem alten Pfaffen *verraten*, *nix* haben *se* versetzt den alten Fagin, *hihi*. *Worüm* hätten *se* auch sollen!“¹⁰⁰³ In „*Worüm*“ werden zudem die Vokale ‚a‘ durch ‚o‘ und ‚u‘ durch ‚ü‘ ersetzt. Diese

⁹⁹⁹ Wilding, Bd. 1, S. 50 f.

¹⁰⁰⁰ Meyrink OT, S. 61.

¹⁰⁰¹ Wilding, Bd. 1, S. 50.

¹⁰⁰² Ebd., S. 51.

¹⁰⁰³ Meyrink OT, S. 61.

für das Literaturjiddisch typische Ersetzung von Vokalen, insbesondere auch durch Umlaute kommt bei Meyrink ebenfalls zum Einsatz, indem er ‚eine Minute‘ zu ‚ä Minute‘ macht.¹⁰⁰⁴ Meyrink kommentiert Fagins Sprache, indem er in einer anderen Textstelle, als Fagin Sikes zur Geldübergabe trifft, Sikes über Fagins Äußerungen despektierlich sagen lässt: „Hol Sie der Teufel mit Ihrem Gemauschel [...]“.¹⁰⁰⁵

Die Übersetzungen, die zur Jahrhundertwende erschienen sind, weisen vermehrt sprachliche Markierungen in der jüdischen Figurenrede auf. Dies könnte mit der Massenmigration erklärt werden, die ab den 1880er-Jahren von Russland her erfolgte und in den darauffolgenden Jahrzehnten dazu führte, dass zahlreiche Juden nach Deutschland und Österreich immigrierten. Die von Osteuropa eingewanderten Juden sprachen mehrheitlich Jiddisch, was das antisemitische Vorurteil, die Juden seien unfähig, korrektes Deutsch zu sprechen, zusätzlich schürte.¹⁰⁰⁶ Während die frühen Übersetzungen wie diejenigen von Roberts und Kolb die Figurenrede eher auf lexikalischer und syntaktischer Ebene markierten, knüpfen die Übersetzungen von Scheibe, Heichen, Wilding und Meyrink zur Jahrhundertwende an das Klischee des ‚Ostjuden‘ an und versuchen insbesondere mit Markierungen in der Phonologie, der jüdischen Figurenrede einen fremden Klang zu geben.

Mit der Übersetzung von Gustav Meyrink erreicht die Markierung von Fagins Figurenrede ihren Höhepunkt. Dieser Peak ist einerseits mit den zuvor erläuterten geschichtlichen Ereignissen und der Radikalisierung des Antisemitismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erklären, und andererseits mit den literarischen Werken des Übersetzers selbst. Meyrink ist ein bekannter Schriftsteller, der sich mit der jüdischen Religion und Kultur für seine fantastischen Romane wie *Der Golem* (1913) und *Das Grüne Gesicht* (1917) auseinandersetzte. Wie in Kapitel 6.1 bereits

¹⁰⁰⁴ Ebd. Neben der Verwendung des Umlautes ‚ä‘ für ‚eine‘ verwendet Meyrink in diesem Beispiel auch eine Auslassung im Sinne einer Klitisierung.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 107.

¹⁰⁰⁶ Richard Wagner äußert sich 1850 in seiner antisemitischen Schrift *Das Judentum in der Musik* über den angeblich ‚fremdartigen‘ Klang der jiddischen Sprache. Diese beschreibt er wie folgt: „Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohr zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf [...]“ Zitiert nach Malte 2000, S. 151.

erwähnt wurde, verwendet Meyrink für die Beschreibung des jüdischen Trödlers Wassertrum in *Der Golem* (1913) antisemitische Klischees. Dabei markiert Meyrink Wassertrums Figurenrede ebenfalls durch Veränderungen im Vokalismus und Konsonantismus.¹⁰⁰⁷ Es ist also anzunehmen, dass Meyrink dieselben Gestaltungselemente in seine Übersetzung von *Oliver Twist* (1914) einfließen liess, die nur ein Jahr nach *dem Golem* erschienen ist.

Neben den bereits erwähnten Übersetzungen von Roberts (1838–39), Kolb (1841), Scheibe (1883), Heichen (1892–93), Wilding (1906) und Meyrink (1914) markieren auch die 1928 und 1949 erschienenen Übersetzungen von Munkh und Fankhauser Fagins Figurenrede.

Munkh (1928)	Fankhauser (1949)
<p>„Aha! Jawohl!“ <i>zischelte</i> er und zuckte mit den Schultern. Ein abscheuliches Grinsen verzerrte seine Züge. „Kluge Jungens! Geschickte Schlingel! Dicht gehalten bis zum letzten <i>Japfer!</i> <i>Nix</i> dem alten Pfaffen <i>vorgeschmust</i>, wo das und dieses zu finden wär“. <i>Nix</i> den alten Fagin verpiffen! Und warum auch? Was hätt’s genutzt? Hätt’ die Schlinge <i>nix</i> aufgeknüpft, hätt’ das Zuziehen nicht aufgeschoben, auch nur <i>an</i> Minut’ lang. Nein, <i>nix</i> genützt! Gar <i>nix</i> genützt! Feine Burschen! Tüchtige Kerle!“¹⁰⁰⁸</p>	<p>Ein wildes Grinsen verzerrte seine Züge, und er <i>zischelte</i> für sich und schüttelte mit den Schultern. „Ahaa...Jaa...Kluge Burschen, fixe Schlingel! Dicht gehalten...<i>nix</i> dem alten Pfaffen vorgejammert, wo dies und das zu finden wär! <i>Nix</i> den alten Fagin verraten. Hätt auch <i>nix</i> genutzt, hätt die Schlinge <i>nix</i> wieder aufgeknötet, hätt <i>nix aufgeschoben</i> das Zuziehen, auch nicht <i>a</i> Minut lang. Nein, <i>nix genutzt</i> hätt’s! Gar <i>nix</i>. Feine Burschen! Tüchtige Kerle!“¹⁰⁰⁹</p>

Munkhs Übersetzung weist, ähnlich wie die zuvor erschienenen deutschen Ausgaben von *Oliver Twist*, zahlreiche lautliche Markierungen auf: So macht Munkh, wie zuvor Meyrink (1914) ‚nichts‘ zu ‚nix‘ und der unbestimmte Artikel

¹⁰⁰⁷ Meyrink beschreibt Wassertrums Sprache folgendermaßen: „In grauenerregender Weise zog er dann seine Lippen mit der Hasenscharte empor und sprudelte gereizt irgend etwas Unverständliches in einem gurgelnden, stolpernden Baß hervor, daß dem Käufer die Lust weiter zu fragen verging und er abgeschreckt seinen Weg fortsetzte.“ Meyrink 1992, S. 16. Oder auch: „Er stammelte ein paar Worte der Entschuldigung in seinem unmöglichen Jargon; dann bejahte er.“ Ebd., S. 162. Wassertrums Figurenrede weist ähnliche lautliche Markierungen wie diejenige von Fagin auf: „Hübsch ham Se’s hier“ oder „Geben Se mer meine Uhr zorück.“ Ebd., S. 168. Zudem kommentiert der Erzähler Wassertrums fehlerhafte Aussprache, indem er Folgendes vermerkt: „Man konnte ihm deutlich anhören, welche Mühe er sich gab, hochdeutsch zu reden.“ Ebd.

¹⁰⁰⁸ Munkh, S. 82.

¹⁰⁰⁹ Fankhauser, S. 72.

‚eine‘ wird in der Äußerung „auch nur an Minut’ lang“ zu ‚an‘ gekürzt. Darüber hinaus ist eine Schwa-Elision im Auslaut festzustellen, indem der Auslaut ‚e‘ in „hätt“ und „Minut“ wegfällt. Sporadisch verwendet Munkh Wörter, wie zum Beispiel „vorgeschmust“¹⁰¹⁰, die vom Rotwelschen entlehnt sind.

Während Fagins Figurenrede in den Übersetzungen bis 1920 vor dem Hintergrund der großen Migrationswelle der Juden aus Osteuropa gelesen werden kann, greift Munkh mit der Ausführung, Fagin habe eine zischelnde Aussprache, bereits Elemente aus der nationalsozialistischen Propaganda auf: „Aha! Jawohl!“ *zischelte* er und zuckte mit den Schultern.¹⁰¹¹ Mit dem Zischeln benutzt Munkh die seit der Gründung der NSDAP und ihrem antisemitischen Wochenblatt *Der Stürmer* häufig verwendete Schlangenmetaphorik. Der Vergleich von Juden mit Reptilien ist ein Motiv, das bereits in der Judenfeindschaft des 16. Jahrhunderts auftauchte. Dabei werden die Juden als Schlangen dargestellt, die die Welt im Würgegriff halten. Dieses Bild wird ab den 1920er-Jahren zum festen Bestandteil der nationalsozialistischen Rhetorik und zum Symbol ‚der jüdischen Weltverschwörung‘.¹⁰¹²

Erstaunlicherweise wird das ‚Zischeln‘ auch noch 1949 in der Übersetzung des Schweizer Schriftstellers Alfred Fankhauser übernommen: „Ein wildes Grinsen verzerrte seine Züge, und er *zischelte* für sich und schüttelte mit den Schultern.“¹⁰¹³ Fankhauser übernimmt ebenfalls die von Munkh verwendeten phonologischen Markierungen in Fagins Figurenrede. So wird auch bei ihm aus ‚nichts‘ „nix“ und

¹⁰¹⁰ Der aus dem Jiddischen abgeleitete Ausdruck ‚schmusen‘ wurde bereits in der Übersetzung von Scheibe (1883) verwendet. Siehe Fußnote 990. „Japfer“ in der Aussage „Dicht gehalten bis zum letzten Japfer!“ stammt allerdings nicht aus dem Rotwelschen, sondern vom niederdeutschen Verb ‚jappen‘ = „nach Luft schnappen“. Somit kann ‚der letzte Japfer‘ als ‚der letzte Atemzug‘ verstanden werden. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Jappen. In: Dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=jappen> (abgerufen 02.03.2020).

¹⁰¹¹ Munkh, S. 82. Fagins zischelnde Aussprache wiederholt Munkh auch als Fagin in der Todeszelle ist: „Bist ein braver Junge, Charley, – das hast du wieder gut gemacht!“, *zischelte* der Alte vor sich hin.“ Ebd., S. 506.

¹⁰¹² Im nationalsozialistischen Hetzblatt *Der Stürmer* werden die Juden immer wieder als Schlangen dargestellt, die das deutsche ‚Volk‘ im Würgegriff hält. Siehe beispielsweise *Der Stürmer* aus dem Jahr 1934, abgedruckt in Hartzitz 1995, S. 23.

¹⁰¹³ Fankhauser, S. 72.

aus ‚eine Minute‘ ‚a Minut‘.¹⁰¹⁴ Fankhauser markiert allerdings Fagins Sprache zusätzlich in der Syntax, indem er eine inkorrekte Satzstellung verwendet und das Partizip Perfekt ‚aufgeschoben‘ hinter das Hilfsverb setzt: ‚Hätt auch nix genutzt, hätt die Schling nix wieder aufgeknötet, hätt nix *aufgeschoben* das Zuziehen, auch nicht *a Minut lang*.‘¹⁰¹⁵

Ähnlich wie bei den problematischen Illustrationen von Klaus Ensikat in der Übersetzung von Hoepfener (1982)¹⁰¹⁶ ist es mit Fankhausers Übersetzung erneut eine Schweizer Publikation, die nach dem Holocaust unreflektiert mit Fagins Darstellung umgeht. Wie die Illustrationen ist auch die Markierungen der Figurenrede ein zusätzliches Gestaltungsmerkmal, das nicht vom Prätext übernommen, sondern durch den Übersetzer oder den Verlag proaktiv ergänzt wurde. Fagins Aussprache in ‚*Stürmer-Manier*‘ 1949 auszuschnücken, widerspiegelt die bis in die 1990er-Jahre unzureichende Auseinandersetzung der Schweizer Behörden mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust.¹⁰¹⁷

Im Hinblick auf Fagins Figurenrede zeigt der Vergleich, dass neun der 22 analysierten Übersetzungen das Literaturjiddisch als antisemitisches Gestaltungsmerkmal einsetzen. In diesen neun Übersetzungen – Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Scheibe (1883), Heichen (1892–93), Wilding (1906), Meyrink (1914), Munkh (1928) und Fankhauser (1949) – wird Fagins Sprache auf lexikalischer, syntaktischer und phonologischer Ebene markiert. Auf lexikalischer Ebene werden dafür rotwelsch-jiddische Ausdrücke¹⁰¹⁸ verwendet. Auf der Ebene der Syntax zeigt sich die Markierung vor allem in der Missachtung der Satzklammer.¹⁰¹⁹ Auf der lautlichen Ebene wird Fagins Figurenrede sowohl durch

¹⁰¹⁴ Ebd.

¹⁰¹⁵ Ebd.

¹⁰¹⁶ Siehe Kapitel 6.2.2 der vorliegenden Studie.

¹⁰¹⁷ Zur Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg respektive ihre kritische Auseinandersetzung damit, siehe Kapitel 2.2.4 der vorliegenden Studie.

¹⁰¹⁸ Siehe die Übersetzungen von Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Scheibe (1883) und Munkh (1928).

¹⁰¹⁹ Siehe die Übersetzungen von Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Scheibe (1883), Heichen (1892–93), Wilding (1906), Meyrink (1914) und Fankhauser (1949). Munkh ist die einzige, die Fagins Figurenrede mit Elementen des Literaturjiddischen ausschmückt und dabei auf eine syntaktische Markierung verzichtet. Vereinzelt sind auch fehlende Flexionen und falsche

Veränderungen im Vokalismus¹⁰²⁰ und Konsonantismus¹⁰²¹ als auch durch Elisionen¹⁰²² markiert.

Auf der Zeitachse betrachtet erschienen bis auf die Übersetzung von Fankhauser (1949) alle Übersetzungen, die Fagins Sprache mit einem Literaturjiddisch ausschmücken, vor 1945. Die restlichen Übersetzungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg publiziert wurden – Pfeiffer (1949), Kilbel (1963), Keim (1966), Hoepfener (1968 / 1982), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991), Haberl (2005) und Monte (2011) – weisen keine Markierung in Fagins Figurenrede auf.

Diese Tendenz ist ebenfalls der folgenden Grafik zu entnehmen (Abbildung 23). Diese visualisiert, welche Übersetzungen Fagins Sprache markieren und wie stark diese Markierung ausfällt. Hierfür wurden von den neun Textstellen sechs, in denen Fagins direkte Rede vorkommt, auf lexikalische, syntaktische und phonologische Markierungen untersucht und entsprechend bewertet (siehe Anhang 11.2.6). Pro zutreffendes Markierungselement wurde jeweils ein Punkt vergeben. Somit kann eine Textstelle eine Punktzahl von 0 bis maximal 3 Punkten erreichen (0 Punkte, wenn keine Markierung vorliegt und 3 Punkte, wenn lexikalische, syntaktische und phonologische Markierungen auszumachen sind). Schließlich werden für jede Übersetzung die erreichten Punkte pro Textstelle addiert, was in der Gesamtbeurteilung eine Summe von 0 bis maximal 18 Punkten ergeben kann.

Während Fagins Physiognomie, seine Verhaltensmuster sowie seine Dehumanisierung bereits bei Dickens für die antisemitische Figurenzeichnung eingesetzt wurden, ist die Markierung seiner Figurenrede ein weiteres

Reflexivpronomina festzustellen. So zum Beispiel bei Roberts (1838–39), wo in folgender Aussage von Fagin die Flexion des Adjektivs fehlt: „Todte bereuen nicht – bringen an’s Licht keine *dumme* Geschichten.“ Roberts, Bd. 1, S. 43. Auch Heichen markiert Fagins Figurenrede teilweise mit fehlender Flexion, wie dies beim Verb ‚sein‘ in folgender Aussage von Fagin der Fall ist: „Alles *sein* da und in gutem Stand!“ Heichen, S. 189. Die falschen Reflexivpronomen sind beispielsweise in der Übersetzung von Meyrink festzustellen, indem er bei der Anrede von Oliver ‚Ihnen‘ anstatt ‚Sie‘ in der Aussage von Fagin verwendet: „Mir freien *sich* außerordentlich, *Ihnen* zu sehen [...]“ Meyrink OT, S. 60.

¹⁰²⁰ Siehe beispielsweise „se“ statt ‚sie‘, „worüm“ statt ‚warum‘ und „ä“ statt ‚eine‘ (Meyrink OT, S. 60).

¹⁰²¹ Siehe beispielsweise „nisch“ anstelle von ‚nicht‘ (Heichen, S. 114) und „nix“ anstatt ‚nichts‘ (Meyrink OT, S. 61; Munkh, S. 82 und Fankhauser, S. 72).

¹⁰²² Siehe beispielsweise: „Aber was hätte ihnen auch geholfen ’s Schmußen?“ (Scheibe, S. 65), „[...] nicht um ’ne Minute!“ (Heichen, S. 114) und „Nein, nix genutzt hätt ’s!“ (Fankhauser, S. 72).

Gestaltungsmerkmal, mit dem die Übersetzungen die Figurenzeichnung noch zusätzlich negativ aufladen können. Wie der folgenden Abbildung 23 zu entnehmen ist, lässt sich die Markierungsstärke in den Übersetzungen mit der Radikalisierung des Antisemitismus zur Jahrhundertwende erklären. Ein weiterer Anstieg in der Markierung von Fagins Sprache wäre während der nationalsozialistischen Herrschaft zu erwarten gewesen, dies hat sich allerdings nicht bestätigt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass während der Kriegsjahre kaum Neuübersetzungen oder neue Auflagen der bestehenden Übersetzungen von *Oliver Twist* publiziert wurden. Dies hatte einerseits wirtschaftliche Gründe, da kriegsbedingt weniger Bücher gedruckt wurden, und andererseits ideologische Gründe, da generell eine ablehnende Haltung gegenüber ausländischen Autoren vorherrschte.¹⁰²³ Nach dem Höhepunkt der markierten jüdischen Figurenrede in der Übersetzung von Gustav Meyrink (1914) flacht die Markierungsstärke wieder ab, wobei – bis auf die Ausnahme von Fankhauser (1949) – nach dem Holocaust auf das Literaturjiddisch konsequent verzichtet wird.

¹⁰²³ Wie in Kapitel 4.3 der vorliegenden Studie erläutert wurde, zählten Dickens' Werke im ‚Dritten Reich‘ zur Feindkultur und wurden aus den Buchläden verbannt.

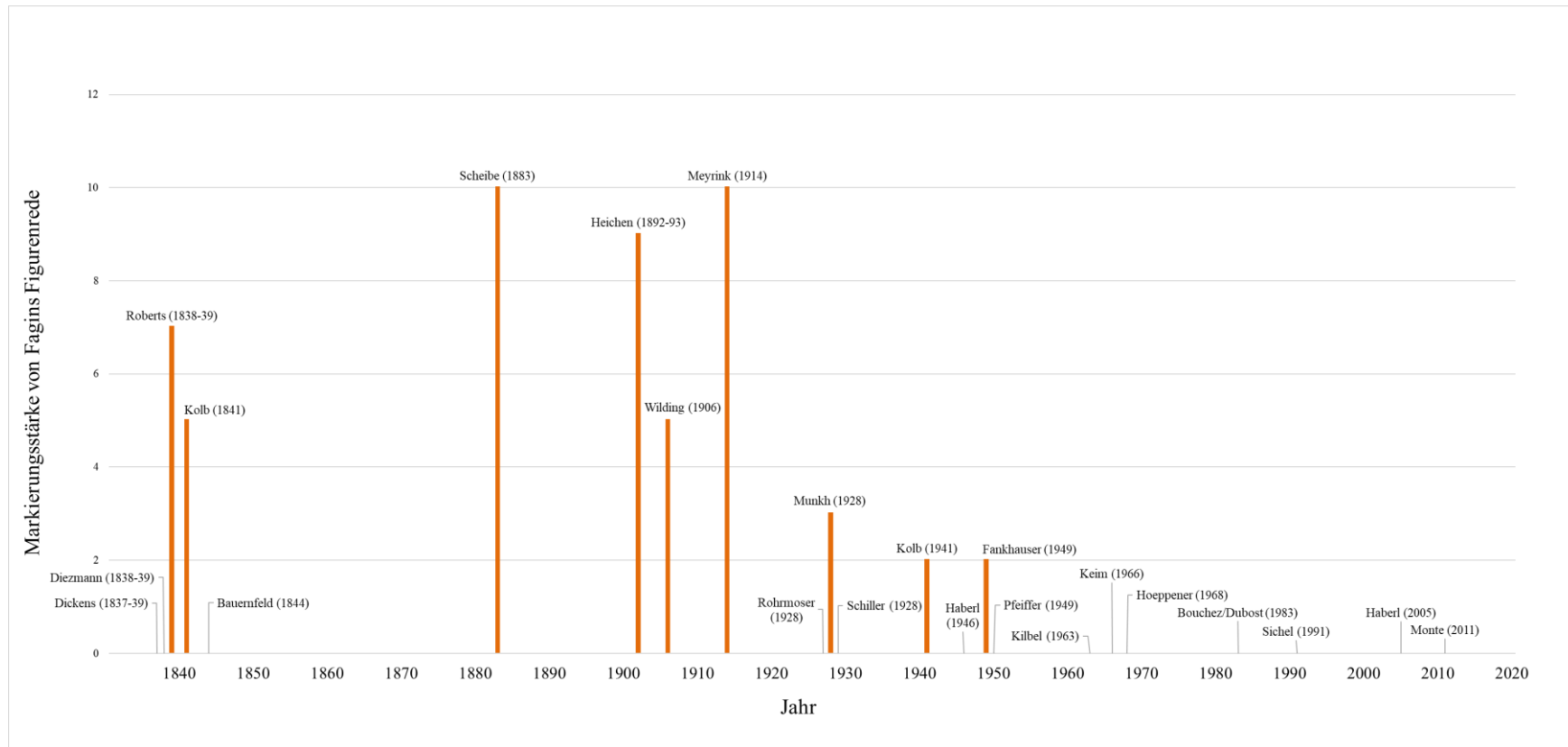


Abbildung 23: Markierungsstärke von Fagins Figurenrede im Prätexst und den Übersetzungen.

In der zweiten Hälfte des vorliegenden Kapitels wird auf die Figurenrede von Barney eingegangen. Barney, der jüdische Komplize von Fagin, ist zwar jünger, wird aber mit einem ähnlich widerwärtigen Aussehen wie Fagin vorgestellt: „another Jew: younger than Fagin, but nearly as vile and repulsive in appearance“.¹⁰²⁴ Im Gegensatz zu Fagin lässt Dickens Barney mit einem schon fast grotesk wirkenden Sprachfehler sprechen.

Im Folgenden wird nun anhand einer Textstelle untersucht, ob die Übersetzungen Barneys Figurenrede markieren und falls eine Markierung vorhanden ist, wie sehr diese vom Prätext abweicht.

¹⁰²⁴ Dickens OT, S. 94.

Dickens (1837–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)
<p>‚Is anybody here, Barney?‘ inquired Fagin; speaking: now that Sikes was looking on: without raising his eyes from the ground. ‚Dot a shoul,‘ replied Barney; whose words: whether they came from the heart or not: made their way <i>through the nose</i>. ‚Nobody?‘ inquired Fagin, in a tone of surprise: which perhaps might mean that Barney was at liberty to tell the truth. ‚Dobody but Biss Dadsy,‘ replied Barney. ‚Nancy!‘ exclaimed Sikes. ‚Where? Strike me blind, if I don’t honour that ’ere girl, for her talents.‘ ‚She’s bid havid a plate of boiled beef id the bar,‘ replied Barney. ‚Send her here,‘ said Sikes, pouring out a glass of liquor. ‚Send her here.‘¹⁰²⁵</p>	<p>‚Ist Jemand hier, Barney?‘ fragte Fagin, als Sikes wieder aufsaß, ohne jedoch die Augen von dem Boden zu verwenden. ‚Keine Seele,‘ versetzte Barney, dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, <i>ihren Weg durch die Nase</i> nahmen. ‚Niemand?‘ fragte Fagin im Tone der Ueberraschung, der vielleicht andeutete, Barney brauche sich nicht zu scheuen, die Wahrheit zu sagen. ‚Niemand als Jungfer Nancy,‘ erwiderte Barney. ‚Nancy?‘ rief Sikes. ‚Wo? Ich will erblinden, wenn ich vor dem Mädchen um ihrer angeborenen Talente willen nicht allen Respekt habe!‘ ‚Sie ist drinnen am Schenktisch und hat sich ein Tellervoll Rindfleisch geben lassen,‘ bemerkte Barney. ‚Schick sie her,‘ sagte Sikes, ein Glas Branntwein hinunter stürzend, ‚schick sie her.‘¹⁰²⁶</p>	<p>‚Ist jemand hier, Barney?‘ fragte Fagin, indem er jetzt wo Sikes wieder zusah, die Augen unter’m Sprechen nicht vom Boden erhob. ‚Keine Seel!‘ antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie vom Herzen kommen oder nicht, <i>ihren Weg jedenfalls durch die Nase</i> machten. *) ‚Niemand?‘ fragte Fagin mit einer Verwunderung, die vielleicht zu verstehen geben sollte, daß es Barney frei stehe, die Wahrheit zu sagen. ‚Diebad als Biß Dadcy,‘ erwiderte Barney. ‚Nancy!‘ rief Sikes aus. ‚Wo? Der Blitz schlag‘ mich blind, wenn ich das Mädcl da nicht wegen ihren angebornen Talenten hochachte!‘ ‚Sie hat g’rad’ ebe Portiod Ridfleisch id der Schedkestube ’gessen,‘ versetzte Barney. ‚Schick’ sie her,‘ sprach Sikes, indem er ein Gläschen Schnaps einschenkte. ‚Schick’ sie her.‘ *) Barney spricht im Original überall das m wie b, das n wie d aus, was der Uebersetzer beibehalten hat.¹⁰²⁷</p>

Wie dieser Dialog zwischen Barney, Fagin und Sikes zeigt, spricht Barney im Prätext von Dickens ‚n‘ wie ein ‚d‘ („Dot“ anstatt ‚Not‘), ‚s‘ wie ein ‚sh‘ („shoul“

¹⁰²⁵ Ebd.

¹⁰²⁶ Kolb 1841, Bd. 1, S. 204.

¹⁰²⁷ Bauernfeld, Bd. 1, S. 215 f.

anstatt ‚soul‘), ‚m‘ wie ein ‚b‘ („Biss“ anstatt ‚Miss‘) und ‚c‘ wie ein ‚s‘ („Dadsy“ anstatt ‚Nancy‘) aus.¹⁰²⁸

Beim Vergleich fällt auf, dass bis auf Bauernfeld, kein Übersetzer und keine Übersetzerin Barneys Figurenrede originalgetreu übernommen haben. So spricht Barney beispielsweise in der Übersetzung von Kolb (1841) ein akzentfreies Deutsch. Dies ist besonders bemerkenswert, da Kolb die Figurenrede von Fagin mit Eigenschaften des Literaturjiddischen markiert, wie zuvor gezeigt wurde. Lediglich der Erzählkommentar, dass Barney durch die Nase spreche, bleibt bestehen: „dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, ihren Weg *durch die Nase* nahmen.“¹⁰²⁹ Barneys Figurenrede wird durch die Ausführung des Erzählers somit indirekt markiert.

Bauernfeld, der sich gemäß Vorwort seiner Übersetzung besonders bemühte, dem Ausgangstext treu zu bleiben, übernimmt Barneys Sprachfehler fast vollständig. Er lässt Barney allerdings das ‚s‘ und ‚c‘ korrekt aussprechen, indem dieser „Keine Seel“ anstatt ‚Keine Scheel‘ und „Biß Dadcy“ anstatt ‚Biß Dadsy‘ sagt. In der Fußnote seiner Übersetzung erläutert Bauernfeld, dass „Barney [...] im Original überall das m wie b, das n wie d aus[spricht], was der Übersetzer beibehalten hat.“¹⁰³⁰

Neben Kolb (1841 und 1941) verzichten auch Diezmann (1838–39), Roberts (1838–39), Wilding (1906), Rohrmoser (1928), Schiller (1928), Haberl (1946 und 2005), Fankhauser (1949), Pfeiffer (1949), Kilbel (1963) und Keim (1966) auf eine Markierung von Barneys Figurenrede. Bei der Comic-Adaption von Bouchez/Dubost (1983) und dem Bilderbuch in der Übersetzung von Sichel (1991) kommt Barney nicht vor.

In den übrigen Übersetzungen, in denen Barney eine markierte Figurenrede aufweist, wird der von Dickens verwendete Sprachfehler entweder in abgeänderter

¹⁰²⁸ Dickens OT, S. 94.

¹⁰²⁹ Kolb 1841, Bd. 1, S. 203.

¹⁰³⁰ Bauernfeld, Bd. 1, S. 216.

oder reduzierter Form wiedergegeben. So auch in den Übersetzungen von Scheibe (1883) und Heichen (1892–93).

Scheibe (1883)	Heichen (1892–93)
<p>‚Ist Jemand da, Barney?‘ fragte Fagin jetzt, nachdem Sikes sich wieder aufgerichtet hatte, mit zu Boden gesenkten Augen. ‚Keide Katze,‘ entgegnete Barney, welcher stark <i>durch die Nase</i> sprach. ‚Niemand?‘ fragte Fagin in einem Tone des Erstaunens, welcher vielleicht andeutete, daß Barney die Erlaubniß hätte, die Wahrheit zu sagen. ‚Dieband als Biß Dancy,‘ entgegnete Barney. ‚Nancy!‘ rief Sikes. ‚Ich will ‚ne blinde Henne sein, wenn ich für das Mädchen nicht um ihrer Geschicklichkeit willen alle Achtung habe.‘ ‚Sie hat eben ‚ne Portion gekochtes Rindfleisch zu sich genobben,‘ sagte Barney. ‚Schickt sie her,‘ rief Sikes, indem er das Glas aus dem Krüge mit Branntwein füllte. ‚Schick sie her.‘¹⁰³¹</p>	<p>‚Ist jemand hier, Barney?‘ fragte Fagin; der jetzt, da Sikes wieder zusah, beim Sprechen die Augen nicht vom Zimmerboden fortnahm. ‚Nächt’ ‚ne schäle,‘ entgegnete Barney; dessen Worte – mochten sie ihm nun von Herzen kommen oder nicht – jedenfalls ihren Weg <i>durch die Nase</i> nahmen. ‚Niemand?‘ fragte Fagin, in einem Tone des Erstaunens, der für Barney wohl ein Wink sein sollte, daß es ihm frei stehe, die Wahrheit zu sagen. ‚Nämand als Freil’ n Nahntßäh,‘ antwortete Barney. ‚Nancy!‘ rief Sikes. ‚Wo? Schlag’ mich der Taifel, wenn ich nich’ vor diesem Mädäl Reschpekt habe von wegen die Talente, die sie mit uff’ n Weg bekommen hat!‘ ‚Sä hat äb’ n ä Portschon Rändflaisch gässen än der Gaststobe,‘ entgegnete Barney.¹⁰³²</p>

Scheibe (1883) beispielsweise reduziert Barneys Sprachfehler, indem sie ihn lediglich ‚n‘ wie ‚d‘ und ‚m‘ wie ‚b‘ aussprechen lässt: Barney antwortet auf Fagins Frage, ob sonst noch jemand in der Schenke sei, mit „Keide Katze“ und „Dieband als Biß Dancy“. ¹⁰³³ Weiter führt Barney aus: „Sie hat eben ‚ne Portion gekochtes Rindfleisch zu sich genobben“. ¹⁰³⁴

Im Gegensatz zu Scheibe, die Barneys Sprachfehler in reduzierter Form wiedergibt, markiert Heichen (1892–93) Barneys Rede zusätzlich mit lautlichen Veränderungen im Vokalismus und Konsonantismus: Heichen lässt Barney, im Gegensatz zu Dickens, ‚n‘ und ‚m‘ korrekt aussprechen ¹⁰³⁵, allerdings versucht Heichen, die nasale Aussprache mit phonologischen Markierungen möglichst

¹⁰³¹ Scheibe, S. 115 f.

¹⁰³² Heichen, S. 190 f.

¹⁰³³ Scheibe, S. 116.

¹⁰³⁴ Ebd.

¹⁰³⁵ Bei Dickens wird ‚n‘ zu ‚d‘ und ‚m‘ zu ‚b‘.

genau zu treffen: So wird in „Nächt“ das ‚i‘ zum ‚ä‘, in „schäle“ das ‚s‘ zum ‚sch‘, in „Nämand“ das ‚ie‘ zu ‚ä‘ und in „Freil’n“ das ‚eu‘ zu ‚ei‘.¹⁰³⁶ Der Name ‚Nancy‘ wird „Nahntßäh“ geschrieben, was einer phonetischen Schreibweise nahekommt.¹⁰³⁷

Bei Heichen fällt allerdings auf, dass Sikes in dieser Textstelle ebenfalls mit markierter Sprache spricht: „Wo? Schlag’ mich der *Taifel*, wenn ich *nich’* vor diesem Mädal *Reschpekt* habe von wegen die Talente, die sie mit *uff’n* Weg bekommen hat!“¹⁰³⁸ Trotz der Auslassungen und der lautlichen Anpassungen in der Sprache von Sikes, fällt die jüdische Figurenrede von Fagin und Barney bei Heichen dennoch besonders negativ auf. Keine der anderen Figuren spricht in der Übersetzung von Heichen mit einem so grotesken Sprachfehler wie Barney oder in so konsequenter Weise mit falscher Syntax wie Fagin.

In den Übersetzungen von Meyrink (1914) und Munkh (1928) wird Barneys Figurenrede ebenfalls in abgeänderter Form mit Sprachfehlern wiedergegeben.

¹⁰³⁶ Heichen, S. 190 f.

¹⁰³⁷ Ebd.

¹⁰³⁸ Ebd.

Meyrink (1914)	Munkh (1928)
<p>„Jemand hier, Barney?“ fragte Fagin und schlug die Augen nieder, da er bemerkte, daß Sikes ihn wieder ansah. <i>„Nischt ä Mänschenseele,“</i> entgegnete Barney, und die Worte schienen ihm, wenn nicht aus dem Herzen, so doch <i>aus der Nase</i> zu kommen. <i>„Keine Menschenseele?“</i> fragte Fagin erstaunt und in einem Ton, der offenbar Barney bedeuten sollte, er könne ruhig die Wahrheit sagen. <i>„Mei Ehrenwort, nicht ä Säle, bloß die Miß Nancy,“</i> antwortete Barney. <i>„Nancy! Zum Teufel, Respekt muß man haben vor dem Frauenzimmer,“</i> reif Sikes. <i>„Se hat sich ä bissele Rindfleisch lassen gäben drüben im Gastzimmer,“</i> sagte Barney. <i>„Herein mit ihr,“</i> befahl Sikes und schenkte sich ein Glas Schnaps ein.¹⁰³⁹</p>	<p>„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin, als Sikes sich wieder aufgerichtet hatte; und jetzt streifte Fagin den Gefragten auch nicht mit einem Blick. <i>„Keine Gmenschengseele,“</i> gab Barney Auskunft, dessen Worte, ob sie nun vom Herzen kamen oder nicht, doch stets ihren <i>Weg durch die Nase</i> nahmen. <i>„Niemand?“</i> erkundigte sich Fagin in überraschtem Ton, der vielleicht Barney zu verstehen geben sollte, daß er die Wahrheit sagen könne. <i>„Gniemand, gnur Fräuglein Gnancy,“</i> antwortete Barney. <i>„Nancy!“</i> rief Sikes aus. <i>„Wo ist sie? Auf der Stelle will ich blind werden, wenn ich vor dem Mädal und ihren angeborenen Talenten nicht alle Achtung hab‘!“</i> <i>„Gsie hat gsich drüben im Gastzimmer ein gekochtes Grindfleisch geben lassen,“</i> <i>näselte</i> Barney. <i>„Schick‘ sie her,“</i> sagte Sikes und stürzte ein Glas Brantwein hinunter. <i>„Schick‘ sie her!“</i>¹⁰⁴⁰</p>

Meyrink markiert Barneys Figurenrede mit Veränderungen im Vokalismus und Konsonantismus. So spricht Barney ‚ch‘ wie ‚sch‘, ‚eine‘ und ‚e‘ wie ‚ä‘ in „Nischt ä Mänschenseele“ aus.¹⁰⁴¹ Zudem lässt Meyrink Barney mit inkorrektur Satzstellung sprechen: „Se hat sich ä bissele Rindfleisch *lassen gäben drüben im Gastzimmer*“.¹⁰⁴² Auf der lexikalischen Ebene ersetzt Meyrink ‚bisschen‘ mit der im jiddisch häufig verwendeten Form ‚bissele‘.¹⁰⁴³

Munkh (1928) wiederum markiert Barneys Sprachfehler, indem sie den Buchstaben ‚g‘ den Wörtern voranstellt oder in die Komposita integriert. So spricht Barney ‚Menschenseele‘ als „Gmenschengseele“, und ‚Niemand, nur Fräulein Nancy‘ als

¹⁰³⁹ Meyrink OT, S. 107 f.

¹⁰⁴⁰ Munkh, S. 140.

¹⁰⁴¹ Meyrink OT, S. 107 f.

¹⁰⁴² Ebd., S. 108.

¹⁰⁴³ Vgl. Wolf, Siegmund A.: Bissel. In: Ders. (Hg.): Jiddisches Wörterbuch. Mannheim: Allgemeiner 1962, S. 97.

„Gniemand, gnur Fräuglein Gnancy“ aus.¹⁰⁴⁴ Zudem wiederholt Munkh am Ende der Textstelle mit „*näselte* Barney“, dass dieser eine nasale Aussprache hat.¹⁰⁴⁵

In den Übersetzungen von Hoepfener (1968 / 1982) und Monte (2011) wird Barneys Figurenrede ebenfalls in leicht abgeänderter Form vom Prätext markiert.

Hoepfener (1968 / 1982)	Monte (2011)
<p>‚Ist jemand da, Barney?‘ fragte Fagin, der nun, da Sikes zusah, sprach, ohne die Augen vom Boden zu heben.</p> <p>‚<i>Keide Benschenseene</i>‘, antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, ihren Weg <i>durch die Nase</i> nahmen.</p> <p>‚Niemand?‘ fragte Fagin in einem Ton der Überraschung, der möglicherweise bedeuten mochte, daß Barney ohne Scheu die Wahrheit sagen könne.</p> <p>‚<i>Dieband, bnoß Biss Dancy</i>‘, erwiderte Barney.</p> <p>‚Nancy!‘ rief Sikes aus. ‚Wo? Ich will blind werden, wenn ich nicht vor dem Mädchen wegen ihren angeborenen Talenten alle Hochachtung hab.‘</p> <p>‚<i>Sie hat sich im Schankkraub ’n Tenner gekochtes Rindfneisch geben nassen</i>‘, antwortete Barney.</p> <p>‚Schick sie her‘, sagte Sikes und goß Schnaps in ein Glas. ‚Schick sie her.‘¹⁰⁴⁶</p>	<p>‚Irgendjemand hier, Barney?‘, erkundigte sich Fagin, der jetzt, wo Sikes wieder aufschaute, sprach, ohne die Augen vom Boden zu heben.</p> <p>‚Keine Benschenseele‘, erwiderte Barney, dessen Worte, mochten sie auch aus dem Herzen kommen, den Weg <i>durch die Nase</i> nahmen.</p> <p>‚Niemand?‘, fragte Fagin in leicht erstauntem Ton, der vielleicht bedeuten sollte, dass sich Barney nicht zu scheuen brauchte, die Wahrheit zu sprechen.</p> <p>‚<i>Niemand außer Biss Nadsy</i>‘, antwortete Barney.</p> <p>‚Nancy!‘, rief Sikes aus. ‚Wo? Mich soll der Schlag treffen, wenn ich das Mädäl nich wegen ihrer besonderen Gaben schätze.‘</p> <p>‚Sie sitzt gerade mit einem Teller gesottenem Fleisch am Schanktisch‘, <i>näselte Barney</i>.</p> <p>‚Schick sie her‘, sagte Sikes und schenkte sich ein Glas Schnaps ein. ‚Schick sie her.‘¹⁰⁴⁷</p>

Neben der Aussprache von ‚d‘ statt ‚n‘ und ‚b‘ statt ‚m‘ ersetzt Hoepfener in Barneys Äußerungen „*Keide Benschenseene*“ und „*Dieband, bnoß Biss Dancy*“ ‚l‘ mit ‚n‘, was bei Dickens nicht der Fall ist.¹⁰⁴⁸

Auch in der neusten Übersetzung von Monte (2011) spricht Barney mit einem Sprachfehler. Ebenso wie Dickens erläutert der Erzähler bei Monte, dass Barneys Worte „den Weg durch die Nase nahmen“ und am Schluss der Textstelle wird wie bei Munkh nochmals auf Barneys nasale Aussprache hingewiesen: „‚Sie sitzt

¹⁰⁴⁴Munkh, S. 140.

¹⁰⁴⁵Ebd.

¹⁰⁴⁶Hoepfener, S. 119.

¹⁰⁴⁷Monte OT, S. 166 f.

¹⁰⁴⁸Hoepfener, S. 119.

gerade mit einem Teller gesottenem Fleisch am Schanktisch‘, *näselte* Barney.“¹⁰⁴⁹ Des Weiteren spricht Barney in der Übersetzung von Monte wie im Prätext in „Keine Benschenseele“ das ‚m‘ wie ‚b‘ und in „Niemand außer *Biss Nadsy*“ das ‚n‘ wie ‚d‘ und das ‚c‘ wie ‚s‘ aus.¹⁰⁵⁰ Barneys Sprachfehler beschränkt sich bei Monte auf diese drei Eigenschaften¹⁰⁵¹, wobei die Vertauschung der Konsonanten nicht konsequent umgesetzt wird.

Aus diesem Grund wirkt Barneys Aussprache bei Monte nicht ganz so grotesk wie bei Dickens. Dennoch ist es hochproblematisch, dass gerade in der Übersetzung von Monte, die mit dem Verzicht auf das Wort ‚Jude‘ die antisemitische Wirkung des Romans zu eliminieren versucht, Barneys Aussprache als nasal ausgewiesen und mit einem Sprachfehler markiert wird.¹⁰⁵² Beides sind Merkmale, die bei antisemitischen Judendarstellungen in der Literatur immer wieder eingesetzt werden. Auch wenn Barney nicht mehr als Jude bezeichnet wird, bedient sich Monte bei der Markierung der Figurenrede antisemitischer Klischees.

Wie die Analyse zeigt, wird Barneys fehlerhafte Aussprache in den Übersetzungen von Scheibe (1883), Heichen (1892–93), Meyrink (1914), Munkh (1928), Hoepfener (1968 / 1982) und Monte (2011) in abgeänderter oder reduzierter Form wiedergegeben. Es ist erstaunlich, dass gerade Roberts (1838–39), Kolb (1841 und 1941), Wilding (1906) und Fankhauser (1949) Barney ohne Sprachfehler sprechen lassen, obschon sie Fagins Figurenrede markieren. Ein Grund für das Abändern und Auslassen der Markierung von Barneys Sprache in den deutschsprachigen Übersetzungen könnte die von Dickens erfundene und grotesk überzeichnete Diktion sein. Diese passt nicht zu dem im deutschsprachigen Raum verbreiteten Literaturjiddisch. Es könnte also sein, dass die Übersetzer und Übersetzerinnen

¹⁰⁴⁹ Monte OT, S. 167.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ Bei Dickens wird zusätzlich das ‚sh‘ als ‚s‘ ausgesprochen.

¹⁰⁵² Die Übersetzung von Pfeiffer (1949) verzichtet wie Monte darauf, Fagin oder Barney als Juden zu bezeichnen. Im Gegensatz zu Monte übernimmt er aber auch nicht Barneys diskriminierenden Sprachfehler, den Dickens im Prätext verwendet. In den Übersetzungen von Bouchez/Dubost (1983) und Sichel (1991) kommt die Figur Barney gar nicht erst vor. In der Übersetzung von Haberl (2005) wird Barney zwar als Jude ausgewiesen, doch auch hier wird auf eine Markierung der jüdischen Figurenrede verzichtet.

befürchteten, dass der von Dickens ‚erfundene‘ Sprachfehler im deutschen Sprachraum zu unverständlich sei.

Zur Übersicht wird die Markierung von Barneys Sprache mit der Auswertung von Fagins Figurenrede in Abbildung 24 zusammengefasst. Bei der Bewertung von Barneys Sprache wurden dieselben Kriterien wie bei Fagin angewandt. Allerdings wurde ein weiterer Punkt vergeben, wenn die Übersetzer oder Übersetzerinnen auf Barneys nasale Aussprache hinwiesen. Somit erreichen zum Beispiel die Übersetzungen von Roberts (1838–39) und Haberl (1946 und 2005) bei der Beurteilung von Barneys Sprache 0 Punkte, und die Übersetzung von Meyrink (1914) erhält eine maximale Punktzahl von 4 Punkten, da er Barneys Figurenrede auf lexikalischer, syntaktischer und phonologischer Ebene markiert sowie zusätzlich auf seine nasale Aussprache hinweist.

Auf der Zeitachse betrachtet ist festzustellen, dass die Übersetzungen zwischen 1880 und 1920 Fagins und Barneys Figurenrede besonders stark markieren. Diese Tendenz korreliert mit der Entwicklung des Antisemitismus in dieser Zeit. Einerseits radikalisierte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Antisemitismus durch nationalistische und rassenideologische Tendenzen, und andererseits erfolgte aufgrund von Pogromen in Russland eine Massenmigration osteuropäischer Juden unter anderem auch nach Deutschland, Österreich und in die Schweiz. Der Flüchtlingsstrom wurde von den Antisemiten instrumentalisiert, um eine ‚jüdische Gefahr‘ zu konstruieren. Diese Begebenheiten begünstigten den Antisemitismus, weshalb dieser im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht nur ‚salonfähig‘ und Teil der politischen Agenda war, sondern in Deutschland und Österreich auch zum ‚kulturellen Code‘ wurde.¹⁰⁵³ Die aus dem Osten zugewanderten Juden stammten größtenteils aus armen Verhältnissen und waren häufig Kaufleute und Krämer, deren Niederlassung sich in Vororten größerer Städte verdichtete.¹⁰⁵⁴ Wegen ihrer religiösen Orthodoxie und der damit verbundenen traditionellen Erscheinung mit Kaftan, Kippa und Schläfenlocken sowie wegen ihrer jiddischen Sprache wurden sie als besonders ‚fremdartig‘ empfunden. Die

¹⁰⁵³ Siehe Kapitel 2.2.2 der vorliegenden Studie.

¹⁰⁵⁴ So zum Beispiel im Scheunenviertel in Berlin oder in der Leopoldstadt in Wien.

Zuwanderung aus Osteuropa evozierte das Bild des sogenannten ‚Ostjuden‘, das im ausgehenden 19. Jahrhundert in zahlreichen antisemitischen Romanen, Zeitschriften und Postkarten verbreitet wurde.¹⁰⁵⁵

Auch in den Übersetzungen von *Oliver Twist*, die zwischen 1880 und 1920 erschienen sind, wird das Bild eines ‚Ostjuden‘ auf Fagin projiziert. Dies zeigt sich insbesondere in den Übersetzungen von Heichen (1892–93), Wilding (1906) und Meyrink (1914), die Fagin mit Schläfenlocken und Kaftan ausstaffieren. Auch in Fagins Figurenrede zeichnet sich diese Tendenz ab. Während die frühen Übersetzungen Fagins Sprache vor allem auf lexikalischer und syntaktischer Ebene markierten, weisen die Übersetzungen zur Jahrhundertwende vermehrt auch lautliche Markierungen auf. Neben rotwelsch-jiddischen Begriffen und der inkorrekten Satzstellung verleihen die Veränderungen im Vokalismus und Konsonantismus der jüdischen Figurenrede einen ‚fremdartigen‘ Klang, der wohl das Jiddisch imitieren soll.

Wie die Bewertung in Abbildung 24 zeigt, wird Fagins Sprache in den Übersetzungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis auf Fankhauser (1949) nicht mehr markiert. Die Markierung von Barneys Figurenrede wird allerdings in den Übersetzungen von Kilbel (1963), Keim (1966), Hoepfner (1968 / 1982) und Monte (2011) weiterhin beibehalten. Während Barneys Sprachfehler bereits im Prätext eingeführt wurde, wird Fagins Figurenrede erst in den deutschsprachigen Übersetzungen markiert. Durch diese Markierung verwenden die Übersetzerinnen und Übersetzer ein weiteres Gestaltungselement, um Fagins Figurenzeichnung zusätzlich antisemitisch darzustellen.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Ludger, S. 244.

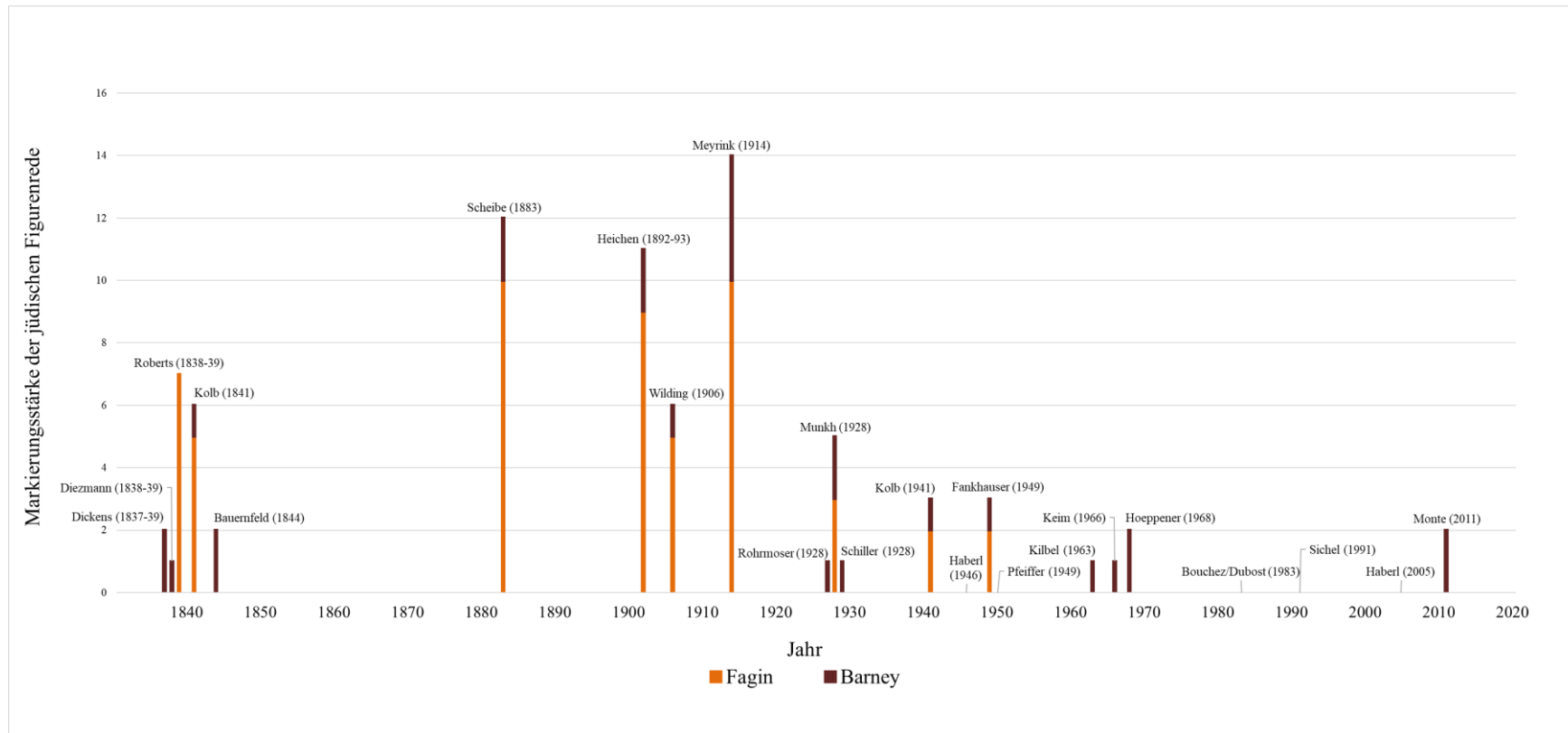


Abbildung 24: Markierungsstärke der jüdischen Figurenrede im Prätext und den Übersetzungen

6.2.6 Narrative Gegenstrategien

Dickens griff, wie die Analyse zeigt, auf zahlreiche Gestaltungselemente zurück, die Fagin als antisemitisches Stereotyp präsentieren. Neben den zahlreichen Klischees aus der Judendarstellung, die Dickens in Fagins Figurenzeichnung einfließen lässt, verwendet er auch narrative Gegenstrategien, um der Figur eine psychologische Tiefe zu geben. Dadurch kann die antisemitische Darstellung abgeschwächt werden.¹⁰⁵⁶ In Kapitel 3.4.6 wurden vier solche narrative Gegenstrategien identifiziert, die Fagins holzschnittartige Charakterisierung durchbrechen:

1. Die negativen Eigenschaften, die Fagin zum Bösewicht machen, sind auch bei nicht-jüdischen Figuren festzustellen.
2. Fagin ist nicht konstant eine negative Figur. Er hat ebenfalls positive Seiten, wie zum Beispiel, dass er Straßenkinder bei sich aufnimmt und sich zumindest besser als das Armenhaus um sie kümmert.
3. Die interne Fokalisierung, die der Erzähler insbesondere gegen Ende des Romans verwendet, gibt Einblick in Fagins Psyche und stellt ihn stärker als Individuum und weniger als Typus dar.
4. Fagin wird unrechtmäßig zur Beihilfe an Nancys Mord verurteilt und erhält die Todesstrafe. Das unverhältnismäßig strenge Urteil macht Fagin zum Justizopfer, was wiederum Sympathie und Mitleid für ihn hervorrufen kann.

Während die meisten dieser Aspekte durch die Handlung und Konzeption des Romans gegeben sind und in den Übersetzungen im Sinne von Broich und Pfisters *Strukturalität* unverändert übernommen werden, ist es besonders die Fokalisierung des Erzählers, die in Abhängigkeit des Übersetzungsstils variiert.

Im Vergleich der Gerichtsszene und der letzten Tage, die Fagin in der Todeszelle verbringt, ist festzustellen, dass neben den gekürzten Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Haberl (2005) auch die Übersetzungen

¹⁰⁵⁶ Vgl. Gelber 2016, S. 37 und Kapitel 3.4.6 der vorliegenden Arbeit.

von Meyrink (1914) und Rohrmoser (1928) mehrheitlich auf die interne Fokalisierung von Fagin verzichten.

Dickens (1837–39)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)
<p>The jailer touched him on the shoulder. He followed mechanically to the end of the dock, and sat down on a chair. [...].</p> <p><i>Not that, all this time, his mind was, for an instant, free from one oppressive overwhelming sense of the grave that opened at his feet; it was ever present to him, but in a vague and general way, and he could not fix his thoughts upon it. Thus, even while he trembled, and turned burning hot at the idea of speedy death, he fell to counting the iron spikes before him, and wondering how the head of one had been broken off, and whether they would mend it, or leave it as it was. Then, he thought of all the horrors of the gallows and the scaffold—and stopped to watch a man sprinkling the floor to cool it—and then went on to think again.</i></p> <p>At length there was a cry of silence, and a breathless look from all towards the door.¹⁰⁵⁷</p>	<p>Der Unterkiefer hing ihm herab, und er starrte vor sich hin, bis ihm der Schließer die Hand auf den Arm legte und ihm winkte, ihm zu folgen. Geistesabwesend gehorchte er.</p> <p>Man brachte ihn ins Gefängnis zurück.¹⁰⁵⁸</p>	<p>Der Schließer berührte ihn an der Schulter. Mechanisch folgte er ihm zum Ende der Anklagebank und setzte sich.</p> <p>Schließlich wurde Stille geboten, und atemlos richtete alles die Blicke auf die Tür.¹⁰⁵⁹</p>

Wie diese Textstelle zeigt, führt Dickens in der Gerichtsszene ausführlich aus, wie sich Fagin fühlt und welche Gedanken ihn während der Urteilsverkündung beschäftigen. Das Bewusstsein des baldigen Todes („one oppressive overwhelming sense of the grave that opened at his feet“) hindert Fagin daran, einen klaren

¹⁰⁵⁷ Dickens OT, S. 359.

¹⁰⁵⁸ Meyrink OT, S. 391.

¹⁰⁵⁹ Rohrmoser, S. 381.

Gedanken zu fassen („and he could not fix his thoughts upon it.“). Fagin will nicht an das baldige Ende denken und versucht sich abzulenken („he fell to counting the iron spikes before him, and wondering how the head of one had been broken off, and whether they would mend it, or leave it as it was.“).¹⁰⁶⁰

Diese Innensicht ist für die Ausstaffierung seiner Figurenzeichnung wichtig, da sie Aufschluss darüber gibt, wie sich Fagin fühlt. Gefühle wie Angst vor dem Tod oder seine Versuche, sich abzulenken, um nicht komplett die Fassung zu verlieren, sind ein nachvollziehbares und vor allem auch menschliches Verhalten. Durch die interne Fokalisierung können die Leserinnen und Leser an Fagins Gefühlen teilhaben.

Durch die Raffung des Textes fällt in den Übersetzungen von Meyrink (1914) und Rohrmoser (1928) dieser Einblick in Fagins Innenleben weg. Ohne diese Ausstaffierungen ist Fagin lediglich ein Bösewicht und Verbrecher, dessen Hinrichtung so hingenommen werden kann. Mitleid mit dem Justizopfer wird durch die schablonenhafte Darstellung in diesen Übersetzungen nicht evoziert.

Die Passage, die Fagins Gefühle und Gedanken preisgibt, fehlt ebenso in den Jugendbuchbearbeitungen von Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Haberl (2005).

¹⁰⁶⁰ Dickens OT, S. 359.

Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)
<p>„Der Prozeß läuft schon“, seufzte einer. „Wenn die Ermittlungen abgeschlossen sind und Noah Claypole aussagt, was er sicherlich tun wird, ist Fagin verloren!“</p> <p>„Ihr hättet sehen und hören sollen, wie das Volk tobte, als die Polizei ihn festnahm.“</p> <p>„Es war schrecklich!“</p> <p>„Scheußlich!“</p> <p>„Die Leute waren wie toll!“</p> <p>„Männer und Frauen stürzten sich auf ihn!“</p> <p>„Das mit Sikes ist eine üble Geschichte.“</p> <p>„Er ist verrückt!“</p> <p>„Wenn ich an die arme Nancy denke!“</p> <p>„Vor allem Fagin!“¹⁰⁶¹</p>	<p>Fagin war angeklagt und für seine vielen Verbrechen zum Tode durch den Strang verurteilt worden. Sein letztes Zuhause war die Todeszelle.¹⁰⁶²</p>	<p>Der Gefängniswärter berührte ihn an der Schulter. Er folgte ihm mechanisch in den Hintergrund der Angeklagtenloge. Dort setzte er sich nieder. Dann schaute er angsterfüllt nach der Galerie hinauf. Einige der Leute aßen, oder fächelten sich mit ihren Taschentüchern Kühlung zu. Da war ein junger Mann, der das Gesicht des Angeklagten auf einen kleinen Skizzenblock zeichnete. Fagin überlegte, ob die Zeichnung wohl ähnlich werden würde, und sah zu, als der Zeichner seinen Bleistift spitzte, wie es jeder unbeteiligte Zuschauer getan haben würde. Endlich wurde Schweigen geboten und alles blickte atemlos nach der Tür.¹⁰⁶³</p>

Anstelle der ausführlichen Gerichtsverhandlung wird in der Bearbeitung von Bouchez/Dubost (1983) Fagins Verurteilung durch Äußerungen von den Mitgliedern seiner Bande in direkter Rede wiedergegeben. Lediglich im Erzähltext des Comics wird erklärt, weshalb Fagin von der Polizei gesucht wird: „Aber der alte Gauner, der sein Leben damit verbracht hatte, Unschuldige in sein Netz zu locken, sass nun selbst in der Falle...“¹⁰⁶⁴ Eine Gerichtsverhandlung gibt es in der Übersetzung von Bouchez/Dubost nicht und auch die letzten Tage von Fagins Leben werden nicht dargestellt.

Sein Schicksal lässt sich lediglich durch die Äußerungen im Fließtext und im Comic errahnen. So sagt einer von Fagins Bande: „Wenn die Ermittlungen abgeschlossen

¹⁰⁶¹ Bouchez/Dubost, S. 106.

¹⁰⁶² Sichel, S. 106.

¹⁰⁶³ Haberl 2005, S. 323.

¹⁰⁶⁴ Bouchez/Dubost, S. 107.

sind und Noah Claypole aussagt, was er sicherlich tun wird, ist Fagin verloren!“¹⁰⁶⁵ Fagins Todesurteil wird lediglich durch die Äußerung eines Polizisten im Comic antizipiert: „Nehmt ihn fest, bevor die wütende Menge dem Henker die Arbeit abnimmt!“¹⁰⁶⁶ Im nächsten Panel wird Fagin verhaftet und hat somit auch seinen letzten Auftritt (siehe Abbildung 25).



Abbildung 25: Fagin wird verhaftet. Comic-Panel in der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983).¹⁰⁶⁷

In der gekürzten Kinderbuchbearbeitungen von Sichel (1991) wird die Gerichtsszene ebenfalls drastisch gekürzt und in einem Satz zusammengefasst: „Fagin war angeklagt und für seine vielen Verbrechen zum Tode durch den Strang verurteilt worden.“¹⁰⁶⁸ Wie bei Bouchez/Dubost bleibt auch bei Sichel die Vollstreckung von Fagins Todesurteil eine Leerstelle. In beiden stark gekürzten Comic- und Bilderbuchbearbeitungen fehlen die Aspekte, die Fagins Verurteilung infrage stellen würden. Fagin ist bei Bouchez/Dubost und Sichel kein Justizopfer, sondern ausschließlich ein Verbrecher, der seine gerechte Strafe erhält.

In der Übersetzung von Haberl (2005) nimmt der Erzähler zwar teilweise die Innenperspektive von Fagin ein: „Fagin überlegte, ob die Zeichnung wohl ähnlich werden würde, und sah zu, als der Zeichner seinen Bleistift spitzte, wie es jeder

¹⁰⁶⁵ Ebd.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 111.

¹⁰⁶⁷ Ebd.

¹⁰⁶⁸ Sichel, S. 106.

unbeteiligte Zuschauer getan haben würde.“¹⁰⁶⁹ Allerdings fehlen auch in dieser Übersetzung die längeren Ausführungen zu Fagins Innenwelt.

Das Ausbleiben der internen Fokalisierung in den Übersetzungen von Meyrink (1914), Rohrmoser (1928), Bouchez/Dubost (1983), Sichel (1991) und Haberl (2005) nimmt Fagin die Mehrdimensionalität, mit der Dickens die Figur ausgestaltet hat. In diesen Posttexten wirkt Fagin schablonenhafter und entspricht somit eher dem Typus des bösen Verbrechers oder eben des ‚gefährlichen Juden‘.

Mit den narrativen Gegenstrategien ist nun die Analyse der Gestaltungsmerkmale, die die antisemitische Gesamtwirkung von *Oliver Twist* beeinflussen, in den Übersetzungen abgeschlossen. Die Gesamtbeurteilung von Dickens Prätext (1837–39 und 1867) sowie der 22 deutschsprachigen Übersetzungen ist in der folgenden Abbildung 26 abgebildet.

¹⁰⁶⁹ Haberl 2005, S. 323.

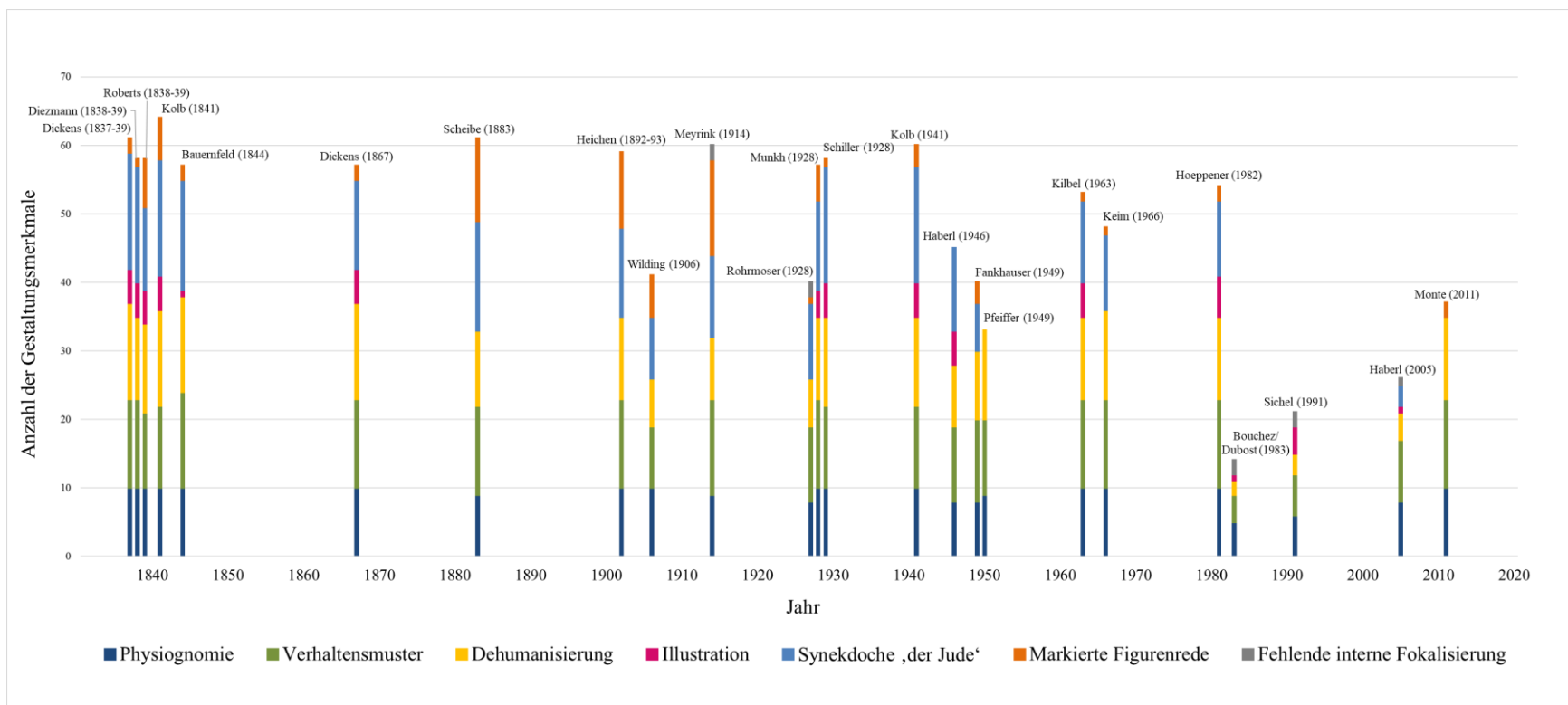


Abbildung 26: Gesamtbeurteilung der antisemitischen Wirkung von Dickens' *Oliver Twist* und den deutschsprachigen Übersetzungen.

6.3 Zwischenfazit

Hinsichtlich der zu Beginn des Kapitels 6.2 gestellten Leitfragen, wie in den Übersetzungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz mit der Darstellung Fagins umgegangen wird, ob künstlerische Freiheiten eine Auswirkung auf die antisemitische Gesamtwirkung des Romans haben und ob die Abweichungen vom Prätext durch den historischen Kontext des Übersetzungslandes begründet werden können, sind folgende Erkenntnisse aus der Analyse festzuhalten.

Die in Kapitel 6 untersuchten Posttexte von *Oliver Twist* weichen in ihrer Textstruktur sowie in den Beschreibungen von Fagin kaum vom Prätext ab.¹⁰⁷⁰ Die Übersetzungen übertragen das manichäische Grundmuster sowie Fagins Physiognomie, seine Verhaltensmuster sowie seine Dehumanisierung äquivalent ins Deutsche. Einzig in der Comic-Adaption von Bouchez/Dubost (1983) wird in der grafischen Umsetzung Fagins größtenteils auf eine stereotype Figurenzeichnung verzichtet. Die Illustrationen stehen allerdings im Widerspruch mit dem Fließtext, da Fagin mit blonden Haaren gezeichnet ist, aber im Text rothaarig beschrieben wird. Auch die narrativen Gegenstrategien, die Dickens im Prätext verwendet, um Fagins Figurenzeichnung auszudifferenzieren, bleiben in den meisten Übersetzungen bestehen. Einzig die interne Fokalisierung ist vor allem in den gekürzten Fassungen weniger stark ausgeprägt.

Neben kleineren Differenzen in der Beschreibung und Charakterisierung von Fagin sind in den deutschsprachigen Ausgaben von *Oliver Twist* besonders Abweichungen in der Verwendung der Synekdoche sowie in der jüdischen Figurenrede festzustellen. Nach 1945 zeigt sich der Trend, dass nicht nur die Synekdoche ‚der Jude‘ durch ‚Fagin‘ oder ‚er‘ ersetzt, sondern vollständig auf das Wort ‚Jude‘ verzichtet wird. Der Verzicht, Fagin explizit als Juden zu bezeichnen, ist darauf zurückzuführen, dass nach dem Holocaust im deutschen Sprachraum eine

¹⁰⁷⁰ Da das manichäische Grundmuster bei allen Übersetzungen gleichermaßen vorhanden ist, wurde darauf verzichtet, dieses Gestaltungsmerkmal in Abbildung 26 aufzuführen.

generelle Scheu besteht, das Wort ‚Jude‘ überhaupt zu verwenden.¹⁰⁷¹ Wie die Analyse zeigt, ist allerdings mit der alleinigen Tilgung des Wortes ‚Jude‘ der Antisemitismus des Romans noch nicht eliminiert, da die Synekdoche lediglich *ein* Gestaltungselement von vielen ist. Zudem gehen dadurch auch gesellschaftskritische Komponenten des Romans verloren, wie beispielsweise die antisemitische Einstellung der bürgerlichen Figuren, die Dickens dokumentiert.

Eine weitere Besonderheit der deutschsprachigen Übersetzung ist die Markierung von Fagins Figurenrede. Die Analyse zeigt, dass in neun der 22 Übersetzungen Fagins Sprache durch rotwelsch-jiddische Wörter, inkorrekte Satzstellung und lautliche Veränderungen markiert wird. Dies ist besonders bemerkenswert, da Dickens Fagins Figurenrede nicht markierte und die Übersetzerinnen und Übersetzer Fagin durch dieses Gestaltungselement zusätzlich stigmatisieren. Die Markierungsart und -stärke der jüdischen Figurenrede gehen mit der Entwicklung des Antisemitismus im deutschen Sprachraum einher. Während in früheren Übersetzungen, neben der inkorrekten Satzstellung, vor allem rotwelsch-jiddische Wörter zur Markierung der Figurenrede verwendet werden, zeichnen sich die Ausgaben zur Jahrhundertwende besonders durch lautliche Markierungen aus. Mit der Radikalisierung des Antisemitismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts nimmt somit auch die Markierung von Fagins Figurenrede zu, wobei sie nach den 1920er-Jahren kontinuierlich abflacht.

Hinsichtlich der eingangs gestellten Frage, ob sich Abweichungen in der Darstellung von Fagin anhand des historischen Kontextes des Übersetzungslandes erklären lassen, kann am Beispiel der Schweiz eine entsprechende Aussage gemacht werden: Im Gegensatz zu den Übersetzungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich (Haberl 1946), der DDR (Pfeiffer 1949, Kilbel 1963 und Hoepfener 1968¹⁰⁷²) und der BRD (Keim 1966, Sichel 1991, Haberl 2005 und

¹⁰⁷¹ Vgl. Rosbach, Jens: Darf man eigentlich Jude sagen? (11.12.2015). In: Duetschlandfunk Kultur. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/juedische-identitaet-darf-man-eigentlich-jude-sagen.1079.de.html?dram:article_id=339562 (abgerufen 10.06.2020). Siehe auch Geck, Sabine: Abwertende personengruppenbezogene Bezeichnungen (slurs): Semantische Verschiebungen im Deutschen als Zeichen sozialer und kultureller Veränderung. In: Irene Doval und Elsa Liste Lamas (Hg.): Germanistik im Umbruch – Linguistik, Übersetzung und DaF. Berlin: Frank & Timme 2019.

¹⁰⁷² Diese Publikation erschien ohne Illustrationen von Ensikat.

Monte 2011) erschienen sind, zeigt sich anhand zweier Beispiele, dass die Schweiz auch nach 1945 Übersetzungen publizierte, die Fagin zusätzlich antisemitisch darstellen. Dies geschieht einerseits durch die Markierung der Figurenrede in der Übersetzung von Fankhauser (1949) und andererseits in der Neuausgabe von Hoepfners Übersetzung (1982), in der Fagin in den Bildern von Klaus Ensikat als groteske Juden-Karikatur dargestellt wird. Dieser unreflektierte Umgang mit literarischem Antisemitismus kann mit der bis zu diesem Zeitpunkt mangelhaften kritischen Auseinandersetzung der Schweiz mit ihrer Rolle im Zweiten Weltkrieg gedeutet werden.¹⁰⁷³

Wie der Gesamtbeurteilung (siehe Abbildung 26) entnommen werden kann, sind über den Zeitraum von 1838 bis 2011 Schwankungen in der Anzahl der untersuchten Gestaltungsmerkmale festzustellen. Diese Unterschiede sind vor allem den Kürzungen des Romantextes in den Übersetzungen geschuldet und nicht der Strategie der Übersetzer und Übersetzerinnen, die antisemitischen Klischees gezielt auszumerzen. Wie die Analyse zeigt, sind die Elemente, die den Antisemitismus in *Oliver Twist* ausmachen, so zahlreich und so sehr in die Struktur und Semantik des Textes verwoben, dass ihre konsequente Vermeidung in den Übersetzungen nicht möglich ist. Folglich kann *Oliver Twist* als vollständige Romanübersetzung nicht ohne den darin enthaltenen Antisemitismus ins Deutsche übertragen werden. Zur Sensibilisierung der Leserschaft empfiehlt es sich daher, die Übersetzung als historisch-kritische Ausgabe zu publizieren, in der im Vorwort auf die Problematik der Figurenzeichnung des Fagin hingewiesen wird. Ein solcher Trend ist bereits in den zahlreichen kommentierten Ausgaben von *Oliver Twist* im englischsprachigen Raum zu beobachten.¹⁰⁷⁴ Auch Axel Monte weist im Nachwort der neuesten Übersetzung auf die Problematik des Antisemitismus hin. Wie die Analyse zeigt, schafft sein Ansatz, Fagin nicht mehr als Juden zu bezeichnen, keine Abhilfe, sondern macht das Problem lediglich weniger gut sichtbar.

¹⁰⁷³ Zum Antisemitismus in der Schweiz sowie der Schweizer Geschichte im Zweiten Weltkrieg siehe Kapitel 2.2.4 der vorliegenden Studie.

¹⁰⁷⁴ Siehe beispielsweise die Ausgaben von Kathleen Tillotson (1966 und 2008), Fred Kaplan (1993) sowie von Philip Horen (2003).

7 Adaptionen

Oliver Twist ist, wie Johann N. Schmidt festhält, seit seiner Publikation im *Bentley's Miscellany* (1837–39) „Gegenstand von Popularisierungen, Kontroversen und unterschiedlichen thematischen Schwerpunktsetzungen“.¹⁰⁷⁵ Folglich könne der Roman weder zu Dickens' Zeit noch im 20. und 21. Jahrhundert „als genau festgelegte[r], definitive[r] Text“ betrachtet werden.¹⁰⁷⁶ Dieses von Schmidt beschriebene Phänomen lässt sich in Broichs Terminologie als *Textkollektiv* bezeichnen.¹⁰⁷⁷ Dieses umfasst neben dem Prätext auch Adaptionen, die durch ihre massenmediale Verbreitung die heutige Lesart von *Oliver Twist* mitprägen. Der Prätext und die Posttexte befinden sich als Textkollektiv in einem intertextuellen Beziehungsnetz, in dem sie sich gegenseitig beeinflussen.

Dieses Beziehungsnetz wirkt sich ebenfalls auf die Darstellung Fagins aus, da sich die Posttexte aufeinander abstützen, aber sich auch voneinander abgrenzen. Zu den wirkmächtigsten Adaptionen gehören David Leans kontroverser Film von 1948, Lionel Barts Musical *Oliver!* (1960) und dessen Verfilmung durch Carol Reed (1968) sowie Roman Polanskis *Oliver Twist* aus dem Jahr 2005.¹⁰⁷⁸ Durch die enorme mediale Aufmerksamkeit und der damit verbundenen internationalen Rezeption verändern diese Adaptionen den Diskurs um Fagin und erweitern so auch die Lesart des Prätextes. Ob es diesen Posttexten gelingt, den Prätext im Sinne einer *Applikation* vollständig zu kontrollieren oder sich die Texte in einer *Kooperation* gegenseitig beeinflussen, wird – hinsichtlich der Fragestellung, wie mit Fagin umgegangen wird – im Folgenden untersucht.

¹⁰⁷⁵ Schmidt 2012, S. 117.

¹⁰⁷⁶ Ebd.

¹⁰⁷⁷ Siehe Kapitel 5.1 der vorliegenden Studie.

¹⁰⁷⁸ Die vorliegende Studie beschränkt sich bei den Theater- und Filmadaptionen auf die einflussreichsten Posttexte. Es gibt noch zahlreiche weitere Adaptionen von *Oliver Twist*, wie zum Beispiel die Verfilmungen von Frank Lloyd (1922) und Clive Donner (1982) sowie die BBC-Produktion als Fernsehserie (2007), um nur drei weitere prominente Beispiele zu nennen. Einen Überblick über die Verfilmungen von *Oliver Twist* mit Fokus auf die Darstellung Fagins gibt John 2010, S. 207-239.

Das Korpus der Adaptionen umfasst neben Hörspielen und Hörbüchern auch die zuvor erwähnten Dramatisierungen und Verfilmungen, die nicht im deutschen Sprachraum produziert wurden. Damit diese Posttexte dennoch in den Kontext des deutschsprachigen Raumes gestellt werden können, wird in der Analyse jeweils die Übersetzung oder Synchronisation mitberücksichtigt. Während in der Analyse der Übersetzungen die Abweichungen zu Dickens' *Oliver Twist* vor allem vor dem Hintergrund des Sprach- und Kulturwechsels betrachtet wurden, sind die Adaptionen zusätzlich vom Gattungs- und Medienwechsel beeinflusst. Folglich unterliegen sie bei der Untersuchung ihren gattungs- und medienspezifischen Kriterien, weshalb die folgende Analyse nach Theater-, Radio- und Kinoadaptionen gegliedert ist.¹⁰⁷⁹

Die im Folgenden untersuchten Adaptionen von Dickens' *Oliver Twist* sind in Tabelle 2 zur Übersicht chronologisch aufgelistet. Die Analyse der deutschen Übersetzung von Barts Musical beschränkt sich mehrheitlich auf den dramatischen Text, den Steiner 1985 für die Inszenierung am *Salzburger Landestheater* übersetzte. Die Inszenierungen von Steiners Übersetzung am *Stadttheater Bern* (1993) und am *Theater Lübeck* (2017) werden der Vollständigkeit halber ebenfalls aufgeführt.

¹⁰⁷⁹ Die Analyse nach Gestaltungsmerkmalen zu unterteilen, wie dies bei der Betrachtung des Prätextes und der Übersetzungen angewandt wurde, schien wegen der medienspezifischen Eigenschaften der Theater-, Radio- und Kinoadaptionen nicht sinnvoll. Auch der systematische Vergleich der neun repräsentativen Textstellen kann bei den Adaptionen nicht vorgenommen werden, da die meisten dieser Szenen weggekürzt wurden.

Uraufführung	Drehbuch / Skript	Regisseur/-in	Produktion	Darsteller / Sprecher von Fagin	Produktionsland	Medium
22.06.1948	David Lean Stanley Haynes	David Lean	Ronald Neame	Alec Guinness	UK	Film
30.06.1960	Lionel Bart	Peter Coe	Donald Albery	Ron Moody	UK	Musical/Theater
19.02.1961	Ruth Herrmann	Horst Beck	Norddeutscher Rundfunk (NDR)	Joseph Offenbach	BRD	Hörspiel
23.01.1962	Eva Schnabel	Dora König	Rundfunk der DDR	Robert Johannsen	DDR	Hörspiel
26.09.1968	Vernon Harris	Carol Reed	John Woolf	Ron Moody	UK	Film
18.09.1985	Lionel Bart in Übersetzung von Wilfried Steiner	Wilfried Steiner	Salzburger Landestheater	Eberhard Storz	Österreich	Musical/Theater
1988	Gustav Meyrink	–	Norddeutscher Rundfunk (NDR)	Hans Paetsch	BRD	Hörbuch
30.10.1993	Lionel Bart in Übersetzung von Wilfried Steiner	Jörg Fallheier	Stadttheater Bern	Uwe Schönbeck	Schweiz	Musical/Theater
2005	Sven Stricker	Sven Stricker	Hörverlag	Jörg Pleva	Deutschland	Hörspiel
11.09.2005	Ronald Harwood	Roman Polanski	Roman Polanski Robert Benmussa Alain Sarde	Ben Kinsley	UK, Tschechien, Frankreich und Italien	Film
17.11.2017	Lionel Bart in Übersetzung von Wilfried Steiner	Wolf Widder	Theater Lübeck	Chris Murray	Deutschland	Musical/Theater

Tabelle 2: Überblick der berücksichtigten Adaptionen von *Oliver Twist*.

7.1 Theateradaptionen

Mit der Dramatisierung wird der erzählende Text zum dramatischen Text umgearbeitet, wodurch ein Gattungswechsel erfolgt. Wie Bernd Lenz in seinem Beitrag *Intertextualität und Gattungswechsel* vorschlägt, wird auch in dieser Studie mit der klassischen Gattungsunterteilung in Lyrik, Dramatik und Epik gearbeitet.¹⁰⁸⁰ Diese Unterteilung ist zwar in der Literaturwissenschaft umstritten, diene aber in der Intertextualitätsforschung dazu, den Gattungswechsel auf überschaubare Weise beschreibbar zu machen.¹⁰⁸¹ Neben dem Gattungswechsel erfolgt mit der Inszenierung des dramatischen Textes auch ein Medienwechsel.¹⁰⁸² Lenz zufolge sei es besonders beim Drama, das mit dem literarischen Text und der Inszenierung „auf dem Schnittpunkt zweier Medien angesiedelt [ist]“, schwierig, die Trennlinie zwischen dem Gattungs- und Medienwechsel zu definieren.¹⁰⁸³ Als Dramatisierung wird folglich die Adaption eines epischen oder lyrischen Textes in ein Drama verstanden, wobei das Produkt daraus in intertextueller Beziehung zum Prätext steht.¹⁰⁸⁴

Dramatisierungen begleiten die Rezeption von *Oliver Twist* seit seinen Anfängen. Noch während der Erstpublikation der monatlichen Fortsetzungsfolgen wurde der Roman fürs Theater adaptiert.¹⁰⁸⁵ Auch Dickens selbst schrieb für seine Lesungen

¹⁰⁸⁰ Vgl. Lenz 1985, S. 159 f.

¹⁰⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁸² Der dramatische Text antizipiere, wie Franziska Schößler in ihrer *Einführung in die Dramenanalyse* ausführt, die Aufführungssituation und gestalte diese durch Hinweise im Nebentext (z. B. Regieanweisungen) mit. Dabei sei zu beachten, dass der dramatische Text „aufgrund der komplexen Übersetzungsprozesse zwischen Text und Bühne keine Inszenierung vorwegnehmen [kann].“ Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 190. Die Inszenierung definiert Schößler als „das ideelle Produkt der Regie, also das, was als Interpretation und szenische Umsetzung der Textvorlage erarbeitet wurde.“ Eine Aufführung sei dann „die konkrete Umsetzung der Inszenierung, die rückwirkend aus dieser erschlossen werden kann.“ Ebd., S. 196.

¹⁰⁸³ Ebd. und Anm. 3.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Werner, Birte: Dramatisierung. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 169. Streng genommen sind die Bühnenadaptionen von *Oliver Twist* eine Romandramatisierung. Da der Roman *Oliver Twist* die einzige Vorlage der zu untersuchenden Dramatisierungen ist, scheint eine Differenzierung für die vorliegende Studie nicht notwendig zu sein, weshalb im Folgenden lediglich von ‚Dramatisierung‘ gesprochen wird.

¹⁰⁸⁵ Siehe Kapitel 4.1 der vorliegenden Studie.

Teile des Romans zum dramatischen Text um.¹⁰⁸⁶ Die wohl bedeutendste Dramatisierung von *Oliver Twist* ist die Musical-Adaption *Oliver!* von Lionel Bart. Diese feierte am 30. Juni 1960 am *New Theatre* im Londoner *West End* Premiere und schlug mit 2618 Aufführungen in den darauffolgenden sechs Jahren den damaligen Aufführungsrekord.¹⁰⁸⁷ Die preisgekrönte gleichnamige Verfilmung durch Carol Reed knüpfte 1968 an den Erfolg des Musicals an.¹⁰⁸⁸ Seit der deutschsprachigen Erstaufführung von *Oliver!* am *Salzburger Landestheater* wurde Barts Musical und dessen Verfilmung zur Vorlage zahlreicher Inszenierungen im deutschen Sprachraum. Als mögliche Interpretation und szenische Umsetzung dieses dramatischen Textes wird im Folgenden auf die wirkmächtigsten Produktionen am *West End* und *Broadway* sowie auf drei Aufführungen aus Österreich, der Schweiz und Deutschland eingegangen.¹⁰⁸⁹

Als Grundlage, wie Fagin auf der Bühne dargestellt wird, sind neben dem dramatischen Text exemplarisch auch die Produktionen am *West End* und *Broadway* zu nennen. Wilfried Steiner, der Übersetzer und Regisseur der ersten deutschsprachigen Inszenierung von *Oliver!* sah beispielsweise das Stück „im sechsten erfolgreichen Jahr seiner Laufzeit im Londoner Albery-Theatre“, wie dem Programmheft des *Salzburger Landestheater* zu entnehmen ist.¹⁰⁹⁰ Die lange Laufzeit sowie die zahlreichen Wiederaufnahmen des Musicals am *West End* prägten die späteren Darstellungen von Fagin ebenfalls.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Collins 1975, S. 219-225.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Maack 1991, S. 220.

¹⁰⁸⁸ Der Film wurde mit sechs Oskars ausgezeichnet: Bester Film, beste Ausstattung, beste Choreografie, beste Musik, bester Ton und beste Regie. Ron Moody wurde als Fagin in der Kategorie ‚Bester Hauptdarsteller‘ nominiert. Vgl. O. V.: *Oliver!* (1968). In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0063385/> (abgerufen 31.05.2020).

¹⁰⁸⁹ Neben Barts Musical-Adaption wurde *Oliver Twist* auch für andere Bühnenfassungen adaptiert. Siehe beispielsweise Korten, Dietrich: *Oliver Twist*. Nach dem Roman von Charles Dickens. Bühnenfassung von Dietrich Korten. Norderstedt: Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten 2002 und Gruhn, Andreas und Bettina Zobel: *Charles Dickens Oliver Twist*. Bühnenfassung. München: Theaterstückverlag 2006. Barts Musical wurde auch ins Schweizerdeutsche übersetzt, siehe Abplanalp, Hans und Regula Scherrer: *Oliver Twist*. Mundartmusical. Nach dem gleichnamigen Roman vom Charles Dickens. Belp: Elgg 2014. Diese Theateradaptionen wurden vorwiegend im Laientheater inszeniert oder hatten nur eine sehr lokale Rezeption, weshalb sie in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden.

¹⁰⁹⁰ Fuchs, Christian: Programmheft *Oliver!* Salzburg: Salzburger Landestheater 1985, S. 12.

Mit dem Theaterautor und Komponisten Lionel Bart (1930–1999), der aus einer jüdischen Familie stammt und im *East End* von London aufwuchs, wird *Oliver Twist* erstmals von einem Juden adaptiert.¹⁰⁹¹ Der Anglist Marc Napolitano schreibt in seiner Studie *Oliver! A Dickensian Musical* (2014) von einer ironischen Fügung, dass gerade ein Jude, der im *East End* von London aufwuchs, ein Werk adaptiere, das im *East End* von London spiele und dessen berühmter Antagonist ein antisemitisches Stereotyp verkörpere.¹⁰⁹²

Es liegt auf der Hand, dass Lionel Bart einen anderen Ansatz als David Lean wählte, dessen Film zwei Jahrzehnte zuvor Proteste wegen Antisemitismus in der Darstellung Fagins ausgelöst hatte.¹⁰⁹³ Wie bereits der abgeänderte Titel *Oliver!* suggeriert, stützt sich Barts Musical zwar auf Dickens' Roman, doch zugleich wird eine neue Version der Geschichte angedeutet. Napolitano rekonstruiert in seiner Untersuchung die Entstehungsgeschichte von *Oliver!*. Dabei weist er darauf hin, wie wichtig Leans Verfilmung für Barts Konzeption des Musicals gewesen sei.¹⁰⁹⁴ Bart stützte sich in der Segmentierung der Handlung einerseits auf die Kürzungen von Leans *Oliver Twist*¹⁰⁹⁵ und nutzte andererseits Leans Interpretation von Fagin sowie dessen Darstellung durch Alec Guinness als Abgrenzungsmaßstab.

Kürzungen des Plots setzten sich seit Leans Verfilmung von 1948 in den meisten Adaptionen von *Oliver Twist* durch. In den Adaptionen liegt der Fokus auf dem Schicksal der Titelfigur und es wird oftmals auf Fagins Inhaftierung, Verurteilung und Hinrichtung am Ende verzichtet. Einige dieser Abweichungen im Plot

¹⁰⁹¹ Lionel Bart, eigentlich Lionel Begleiter (1930–1999), war ein britischer Musical-Komponist, der als Kind einer jüdischen Arbeiterfamilie im Londoner *East End* aufwuchs. Nachdem er ein Stipendium an der *St Martin's School* erhielt und in Kunst unterrichtet wurde, begann er mit 16 Jahren als Anstreicher von Bühnenkulissen zu arbeiten. Seine Karriere als Texter und Komponist begann er, als er sich auf ein Inserat als Songtexter bewarb. Mit dem Musical *Fings Ain't Wot They Used T'Be* (1960) feierte Bart seinen ersten Erfolg auf den Bühnen des Londoner *West End*. Der große Durchbruch gelang ihm schließlich mit dem Musical *Oliver!*, das im selben Jahr am *West End* Premiere feierte. Vgl. O. V.: Lionel Bart. In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0058369/bio> (abgerufen 25.05.2020).

¹⁰⁹² Napolitano, Marc: *Oliver! A Dickensian Musical*. Oxford: University Press 2014, S. 31.

¹⁰⁹³ Siehe Kapitel 7.3 der vorliegenden Studie.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Napolitano 2014, S. 15-35.

¹⁰⁹⁵ Dies zeigt sich in den Kürzungen der Handlung sowie in der Übernahme gleicher Nebenhandlungen wie den Episoden mit Mr. und Mrs. Bumble sowie der Sterbeszene der alten Sally etc. Einzig die Intrige von Monks und die damit verbundenen Nebenstränge streicht Bart zusätzlich, während diese Szenen in Leans Fassung enthalten sind. Vgl. ebd., S. 48.

begünstigen die positive Darstellung Fagins. So zum Beispiel das abgeänderte Ende in Barts Musical, das Fagin die Verurteilung erspart und ihm eine zweite Chance gibt. Im Gegensatz zum Prätext und den restlichen Posttexten entkommt Fagin in Barts Adaption der Polizei und wird am Ende des Musicals weder verurteilt noch gehängt. Fagin verliert zwar seine Bande und sein Ersparnes, kann aber dennoch einen Neuanfang beginnen. Dieses hoffnungsvolle Ende wird durch die von Fagin gesungene Reprise des Lieds *Reviewing The Situation* in der letzten Szene verdeutlicht:

Bart (1960)	Steiner (1985)
FAGIN: (Emerging from under the bridge recess – HE sings) CAN SOMEBODY CHANGE? IT’S POSSIBLE. MAYBE IT’S STRANGE BUT IT’S POSSIBLE. ALL MY DEAREST COMPANIONS AND TREASURES, I’VE LEFT ’EM BEHIND. I’LL TURN A LEAF OVER, AND WHO CAN TELL WHAT I MAY FIND? (Alone and friendless, FAGIN walks over the bridge off into the dawn, as a slow reprise of HIS refrain is played). ¹⁰⁹⁶	(Sie [Brownlow, Oliver und Polizist] gehen. FAGIN taucht auf.) FAGIN: VIELLEICHT WIRD’ ICH GUT? ICH WOLLTE ES. ’S FEHLT MIR AN MUT. DOCH ICH SOLLTE ES. MEINE FREUNDE UND WAS ICH BESITZE, DAS ALLES BLEIBT HIER. ICH FANGE NOCH EINMAL VON VORNE AN – DOCH STEHT ES DAFÜR? <i>FAGIN verschwindet in der Dämmerung.</i> ¹⁰⁹⁷

Anders als bei Dickens wird Fagin in der Musical-Adaption von Bart sowie in dessen Übersetzung von Steiner nicht stellvertretend für alle Verbrecher, die sich an Oliver bereichert haben, gehängt, sondern er wird verschont. Ob es Fagin tatsächlich schafft, ein ehrliches Leben zu führen, bleibt offen: „ICH FANGE NOCH EINMAL VON VORNE AN – DOCH STEHT ES DAFÜR?“ („I’LL

¹⁰⁹⁶ Bart, Lionel: Oliver. Book, Music and Lyrics. Based on Charles Dickens’ Oliver Twist (1960). London: Oliver Promotions Limited 1977, Act 2, Scene 6, S. 93.

¹⁰⁹⁷ Bart, Lionel: Oliver! Musical nach Charles Dickens’ Oliver Twist. Buch, Gesangtexte und Musik von Lionel Bart. Deutsch von Wilfried Steiner. Wiesbaden: Musik und Bühne Verlagsgesellschaft 2003, 2. Akt, Szene 6, S. 115.

TURN A LEAF OVER, AND WHO CAN TELL WHAT I MAY FIND?“). Mit diesen Worten geht Fagin allein Richtung Sonnenaufgang, was ein Neuanfang für ihn zumindest andeutet.

Durch den Gattungswechsel vom epischen zum dramatischen Text fallen in Barts Libretto zahlreiche Beschreibungen der Handlungsschauplätze weg. Die Verwendung von Antonymen, wie sie Dickens im Prätext einsetzt, um Fagins Behausung den Aufenthaltsorten der ‚guten‘ Figuren entgegenzusetzen¹⁰⁹⁸, sind im dramatischen Text nicht enthalten. Dies zeigen die beiden Textstellen aus Lionel Barts Libretto sowie dessen deutsche Übersetzung von Wilfried Steiner, die exemplarisch das manichäische Grundmuster aufzeigen und einerseits Olivers Weg zu Fagin und andererseits seinen Aufenthalt bei Mr. Brownlow beschreiben.

	Bart (1960)	Steiner (1985)
Oliver und Dodger auf dem Weg zu Fagin	(Towards the end of the second chorus, Paddington Green develops into a bustling street scene with COSTERS, PORTERS, CHILDREN, STREET VENDORS, TUMBLERS, etc. They all sing) [...] (The CHILDREN proceed towards the Thieves' Kitchen as the crowd gradually disperses off singing) ¹⁰⁹⁹	Das Ganze entwickelt sich zu einer turbulenten Marktszene. Alle singen. [...] Während die Buben in die Stadt marschieren, gesellen sich nach und nach alle möglichen Straßenhändler, Bettler, Ganoven etc. zu ihnen und singen mit. ¹¹⁰⁰
Oliver bei Mr. Brownlow	THE BROWNLOW'S – two weeks later. Brownlow's house – bedroom, stairs and morning room. In the bedroom MRS. BEDWIN sits by OLIVER's bed singing a lullaby. ¹¹⁰¹	Unten die Straße, die Haustüre, ein Vorraum, von dem eine Treppe in den 1. Stock führt und eine Tür in das angrenzende Wohnzimmer. Oben ein kleines Schlafzimmer. OLIVER liegt im Bett MRS. BEDWIN sitzt bei ihm und singt ihm ein Schlafliedchen. ¹¹⁰²

Anstelle von Antonymen oder Farbsymbolik ist der Regieanweisung zu entnehmen, dass sich der Weg zu Fagin zu einer turbulenten Marktszene entwickelt, in der

¹⁰⁹⁸ Siehe Kapitel 3.4.1 der vorliegenden Studie.

¹⁰⁹⁹ Bart Oliver!, Act 1, Scene 5, S. 35.

¹¹⁰⁰ Steiner Oliver!, 1. Akt, Szene 5, S. 40.

¹¹⁰¹ Bart Oliver!, Act 2, Scene 2, S. 66.

¹¹⁰² Steiner Oliver!, 2. Akt, Szene 2, S. 79.

Oliver und Dodger durch Gesang und Tanz von zahlreichen Marktleuten begleitet werden. Die fröhliche Stimmung, die sich durch das gemeinsam gesungene Lied *Komm', Fühle dich ganz Zuhause' (Consider Yourself)* aufkommt, setzt den Weg zu Fagin als beschwingten Spaziergang in Szene. Die Gegensätzlichkeit zwischen Fagins und Brownlows Welt wird im Musical vor allem über die Musikstile bestimmt. Das als Marsch komponierte Lied *Komm', Fühle dich ganz Zuhause'* steht mit den lauten Klängen der Trompeten und Posaunen sowie dem drängenden Rhythmus der Marschtrommel in klarem Gegensatz zum „Schlafliedchen“ – eine Reprise von Olivers Lied *Wer liebt mich? (Where Is Love?)* –, das Mrs. Bedwin Oliver bei Mr. Brownlow vorsingt. Auch wenn das manichäische Grundmuster bei Bart und Steiner nicht direkt in den Beschreibungen der Handlungsschauplätze im dramatischen Text festzumachen ist, unterstützen die Lieder des Musicals sowie die Figurenkonstellation die Dichotomie zwischen Gut und Böse.

In Fagins Figurenzeichnung weicht Bart am offensichtlichsten vom Prätext ab. Während sich Lean bei der Umsetzung von Fagin auf Dickens' Prätext und Cruikshanks Illustrationen stützte¹¹⁰³, orientierte sich Bart an Personen aus dem *East End*, die er aus seiner Kindheit kannte. In *The South Bank Show* erläuterte Bart 1994, dass er unter anderem von einem jüdischen Straßenmusikanten beeinflusst wurde, der sich als Clown verkleidete und dabei zum Fürchten aussah, wie sich Bart erinnert.¹¹⁰⁴ Dieses Bild eines *East End*-Juden, der als furchteinflößender Clown sein Publikum unterhält, floss ebenso in Barts Konzeption von Fagin ein, wie die Musikstile aus der *East End*-Straßenmusikszene.¹¹⁰⁵

Der Darsteller Fagins, Ron Moody (1924–2015), der wie Lionel Bart ebenfalls aus einer jüdischen Familie stammt, äußerte sich in einem Interview vom 14. Dezember 1983 in *The Times* zu seiner Rolle:

At first even I never wanted to do it. They told me there was this musical of Oliver Twist so I went to see the Alec Guinness film which I found so anti-Semitic as to be

¹¹⁰³ Siehe Geduld, Harry M.: *Film Makers on Film Making: Statements on Their Art by Thirty Directors*. Bloomington-London: Indiana University Press 1969, S. 285.

¹¹⁰⁴ Bart, Lionel: Interview in *The South Bank Show*. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 32 und Anm. 112.

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd. Fagin als Clown darzustellen, wurde später auch von Ron Moody für die Verfilmung durch Carol Reed angestrebt, wie der Schauspieler in einem Interview bezeugte.

unbearable. But Bart is as Jewish as I am and we both felt an obligation to get Fagin away from a viciously racial stereotype and instead make him what he really is – a crazy old Father Christmas gone wrong.¹¹⁰⁶

Fagin neu zu interpretieren, ohne dabei antisemitische Klischees fortzuschreiben, wurde sowohl für Lionel Bart als auch für Ron Moody zur Zerreißprobe. Dies zeigt sich einerseits in Barts Frustration über Moodys Umsetzung der Rolle und andererseits in seiner Zurückhaltung, die Aufführungsrechte an Israel und insbesondere an Deutschland zu vergeben. Barts Ablehnung von Moodys Darstellung geht auf die Tatsache zurück, dass Bart Fagins Jüdisch-Sein in seiner Musik nur andeutete, Moody Fagin aber in der Tradition des jiddischen Theaters darstellte. Bart verzichtete in seinem Libretto darauf, Fagin als Juden zu bezeichnen, seine Sprache zu markieren oder Hinweise auf seine jüdische Herkunft in den Regieanweisungen festzuhalten. Fagin wird lediglich als älterer Händler vorgestellt, der eine Trainingsakademie für junge Taschendiebe betreut: „FAGIN (An elderly receiver – runs training academy for young pickpockets)“.¹¹⁰⁷ Auch Steiner verzichtet in der Übersetzung darauf, Fagin explizit als Juden zu bezeichnen und nennt ihn „ein[en] alte[n] Hehler, der Kinder zu Taschendieben ausbildet“.¹¹⁰⁸

Im Nebentext des Librettos sind keine Hinweise festzumachen, die Fagin als Juden identifiziert hätten. Ausführungen in den Regieanweisungen zu Fagins Physiognomie, die ihn beispielsweise mit großer Nase, roten Haaren, Spitzbart, Schläfenlocken sowie mit traditionell jüdischer Kleidung wie ‚Judenhut‘, Kippa oder Kaftan dargestellt hätten, sind nicht vorhanden. Ebenso wenig werden Fagins Äußerungen in Barts und Steiners dramatischem Text mit Gesten wie Händereiben oder Schulterzucken ausgeschmückt. Obschon das Setting bei Fagins ersten Auftritt in der 6. Szene des 1. Akts sehr ähnlich zum Prätext beschrieben wird, bleiben Ausführungen zu seiner Physiognomie aus.

¹¹⁰⁶ Morley, Sheridan: Archetype of the genuine English musical classic. Interview with Ron Moody. In: The Times (14.12.1983), S. 9.

¹¹⁰⁷ Bart Oliver!, S. 2.

¹¹⁰⁸ Steiner Oliver!, S. 2.

Bart (1960)	Steiner (1985)
<p>THE THIEVES' KITCHEN – later. The walls and ceiling of this basement room are perfectly black with age and dirt. On one side is an old hob-fire, and in a frying pan on the fire secured to the mantelshelf by a string, some sausages are cooking. On the other side is a rickety stairway leading down from the street above. Several rough beds made of old sacks are huddled side-by-side on the floor.</p> <p>Standing with HIS back to the scene is a shapeless bundle in a dark greasy dressing gown; HE is prodding the sausages with a long toasting fork. HE is FAGIN.</p> <p>DODGER: Fagin this is my new friend – Oliver Twist!</p> <p>OLIVER: Sir.</p> <p>FAGIN: (Smiling, bowing low and shaking OLIVER's hand) I hope I shall have the honour of your intimate acquaintance.¹¹⁰⁹</p>	<p>Fagins Küche – Ein uralter, schmutziger Keller. Überall sind Schnüre gespannt, an denen eine große Anzahl Taschentücher zum Trocknen aufgehängt sind.</p> <p>DODGER: Fagin! Fagin!</p> <p>FAGIN: Was ist?</p> <p>DODGER: Ich habe einen neuen Freund mitgebracht, der dich kennen lernen möchte. – Oliver Twist ...</p> <p>OLIVER: Sir!</p> <p>(Er hält FAGIN die Hand hin, die dieser ergreift und sich lächelnd verbeugt.)</p> <p>FAGIN: Es ist mir eine ganz besondere Ehre, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen. Wir alle sind ganz besonders glücklich, dich hier begrüßen zu dürfen, Oliver, wirklich.</p> <p>(Zu den Knaben) Ist es nicht so, meine Lieben?¹¹¹⁰</p>

Durch die fast wörtliche Übernahme des Romantextes in den Regieanweisungen weist Barts Libretto an dieser Stelle im Sinne der *Selektivität* einen hohen Grad an Intertextualität auf.¹¹¹¹ Das Feuer und die lange Gabel machen die Assoziation mit dem Teufel ebenfalls in dieser Adaption immanent. Auch sein Verhalten gegenüber Oliver bleibt bei Bart gleich: Fagin verbeugt sich vor Oliver und spielt dabei Unterwürfigkeit vor, die kurz darauf in Gewalt umkippt, als Fagin mit der Röstgabel auf die Jungen einschlägt.¹¹¹² In der deutschen Übersetzung verzichtet Steiner auf die detaillierten Ausführungen des Bühnenbildes. Fagin empfängt Oliver in einem Keller, der mit Taschentüchern vollgehängt ist. Ob Fagin vor dem

¹¹⁰⁹ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 39.

¹¹¹⁰ Steiner Oliver!, 1. Akt, Szene 6, S. 44.

¹¹¹¹ Bei Dickens wird Fagins Behausung wie folgt beschrieben: „The walls and ceiling of the room were perfectly black, with age and dirt. [...] In a frying-pan which was on the fire, and which was secured on the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew [...]“. Dickens OT, S. 50.

¹¹¹² „One BOY seems very anxious to hang up OLIVER's cap; very obligingly takes OLIVER's bundle. At which FAGIN steps in, laying about the BOYS with HIS toasting fork.“ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 39.

Feuer steht und dazu eine Röstgabel in der Hand hält, bleibt bei Steiner unerwähnt. So ist auch der Vergleich von Fagin mit dem Teufel in Steiners Übersetzung nicht vorhanden.

Ein weiterer Unterschied zum Prätext zeigt sich in Fagins Verhaltensmuster. Im Gegensatz zu Dickens' Roman, in dem Fagin neben seiner subversiven Art auch aggressiv und gewalttätig in Erscheinung tritt, wird in Barts Musical die Rolle des rohen Verbrechers fast ausschließlich auf Sikes übertragen. Dies zeigt sich beispielsweise, als Oliver fliehen will.

Bart (1960)	Steiner (1985)
OLIVER: (as HE tries to escape) Help! Help! (SIKES makes to follow OLIVER. NANCY throws herself at HIM) [...] SYKES [sic]: ¹¹¹³ Try and run away, would you? (Takes off belt to beat OLIVER). [...] FAGIN: All right, all right, we've got him, what's the matter? [...] FAGIN: All this violence. ¹¹¹⁴	(OLIVER versucht zu fliehen) OLIVER: Hilfe! Hilfe! (BILL hat OLIVER erwischt. OLIVER schlägt BILL ins Gesicht.) BILL: Du wirst mich doch nicht schlagen? (Er will OLIVER schlagen. NANCY wirft sich dazwischen und hält BILLS Arm fest.) [...] FAGIN: Schon gut, Kinder. Schon gut. Wir haben ihn, was wollt ihr noch? [...] FAGIN: Gebt Ruhe jetzt! Immer diese rohe Gewalt! ¹¹¹⁵

Im Gegensatz zum Prätext, in dem Fagin mit einem Stock auf Oliver einschlägt, ist es in Barts Adaption und Steiners Übersetzung Sikes, der Oliver mit Gewalt an der Flucht hindert. Fagin versucht in dieser Szene sogar die Gemüter zu beschwichtigen, indem er zu Sikes und Nancy sagt: „Schon gut, Kinder. Schon gut. Wir haben ihn, was wollt ihr noch?“ („All right, all right, we've got him, what's the matter?“) und kurz darauf hinzufügt: „Immer diese rohe Gewalt!“ („All this violence.“)¹¹¹⁶ Die Gestaltungsmerkmale, wie die Bezeichnung ‚der Jude‘, sowie

¹¹¹³ Bart verwendet für den Namen ‚Sikes‘ die gleiche Schreibweise mit ‚y‘ wie David Lean in seinem Film-Script. In späteren Fassungen von *Oliver!* wurde wieder die von Dickens verwendete Schreibweise mit einem ‚i‘ verwendet. Vgl. Napolitano 2014, Anm. 92.

¹¹¹⁴ Bart *Oliver!*, Act 2, Scene 3, S. 75 f.

¹¹¹⁵ Steiner *Oliver!*, 2. Akt, Szene 3, S. 92.

¹¹¹⁶ Ebd. und Bart *Oliver!*, Act 2, Scene 3, S. 76.

die Physiognomie und Verhaltensmuster, die Fagin im Prätexst zum jüdischen Stereotyp stigmatisieren, werden in Barts und Steiners Adaption reduziert.

Analog zur internen Fokalisierung im Prätexst, geben in Barts Musical die Soli Einblick in die Gefühlswelt der Figuren und unterstützen eine mehrdimensionale Figurenzeichnung. Insbesondere das Solo *Reviewing The Situation* zeigt Fagin als ambivalenten Charakter. In alternierenden Strophen wägt Fagin die Vor- und Nachteile seines Lebens als Krimineller ab. Bart selbst vermerkte in einer Notiz, dass dieses Solo als Soliloquium zu verstehen sei und Fagins Gedanken wiedergibt, weshalb er dieses Lied nicht verändern will.¹¹¹⁷

Bart (1960)	Steiner (1985)
FAGIN: A MAN'S GOT A HEART, HASN'T HE? JOKING APART – HASN'T HE? AND THO' I'D BE THE FIRST ONE TO SAY THAT I WASN'T A SAINT – I'M FINDING IT HARD TO BE REALLY AS BLACK AS THEY PAINT. ¹¹¹⁸	FAGIN: EIN MANN HAT EIN HERZ – ODER NICHT? GANZ OHNE SCHERZ – ODER NICHT? UND DRUM GEB' ICH AUCH ZU, DASS ICH NICHT GRAD' EIN HEILIGER BIN. SO SCHLECHT ZU SEIN, WIE MAN GEMACHT WIRD IST SCHWER OHNEHIN. ¹¹¹⁹

Bereits in der ersten Strophe wird darauf hingewiesen, dass Fagin eine mehrdimensionale Figur und nicht bloß so schwarz sei wie er oft dargestellt werde. Alternierend geht Fagin seine Optionen durch, ob er nun ein Verbrecher bleiben will oder einen ehrlichen Beruf suchen soll. Entsprechend wechselt die musikalische Begleitung zwischen melancholischen Klängen einer Violine und dem schnellen Rhythmus des Tamburins und Klarinette mit Orchesterbegleitung

¹¹¹⁷ Bart notierte in einem der Manuskripte auf Peter Coes Vorschlag, Fagin könnte den Song *Reviewing The Situation* mit Chorbegleitung singen, folgendes: „Will NOT have Fagin singing his song called ‚Reviewing the Situation‘ to a stagefull [sic] of people. The scene is obviously a soliloquy which are his thoughts [sic].“ Bart, Lionel: Notes on paste-up by Peter Coe, S. 2. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 75.

¹¹¹⁸ Bart Oliver!, Act 2, Scene 3, S. 79.

¹¹¹⁹ Steiner Oliver!, 2. Akt, Szene 3, S. 95 f.

ab. Sowohl der Text wie auch die Musik von *Reviewing The Situation* durchbrechen Fagins schablonenhafte Figurenzeichnung.

Dass Fagin jüdisch ist, erschließe sich im Musical, wie Bart in einem Interview vom 23. Januar 1967 ausführt, lediglich durch die Musik: „The melodies of his songs are quite sufficient to tell us the background of his heritage, without the use of any accompanying Jewish gesture, attitude or verbal inflection.“¹¹²⁰ Weiter führt Bart aus, dass Fagin zwar jüdische Wurzeln habe, aber in London aufwuchs und daher auch als Cockney darzustellen sei:

FAGIN [...] should not be portrayed with anything approaching Dickens’s ghetto-like image of a Jew. [...] He has lived in London all his life. He is therefore a Londoner. His dialect, accent and argot and language should be that of a London cockney (i.e. Stanley Holloway, Frankie Howard).¹¹²¹

Während Bart nur subtil in den Musikstücken auf Fagins jüdische Herkunft hinweist, stellt Moody Fagins Jüdisch-Sein durch sein Schauspiel aus. Obschon Moody in seinem Interview von 1983 von einer Verpflichtung spricht¹¹²², Fagin als jüdische Figur zu rehabilitieren, griff er bei der Darstellung auf stereotype Eigenschaften aus der Tradition der Judendarstellung zurück. Wie der Rezension des *Jewish Chronicle* vom 8. Juli 1960 zu entnehmen ist, trug Moody als Fagin einen Kaftan und eine zerzauste rote Perücke und mimte einen spezifischen Gang, der an den jüdischen Komiker Groucho Marx erinnerte.¹¹²³

Abgesehen von diesen visuellen Elementen bediente sich Moody auch in der Diktion antisemitischer Klischees. Wie der Audioaufnahme der *West End*-Produktion von 1960 zu entnehmen ist, spricht Moody mit einem jiddischen Akzent und singt die Lieder zum Teil mit nasaler und lispelnder Intonation. Diese sprachlichen Markierungen sind in den beiden Liedern *You’ve Got To Pick A*

¹¹²⁰ Bart, Lionel: Thoughts on Fagin. In: Interview on 23 January 1967. Lionel Bart Foundation Archives. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 176.

¹¹²¹ Ebd.

¹¹²² Vgl. Sheridan, S. 9.

¹¹²³ Vgl. F. G.: This Fagin Is Unique. In: *The Jewish Chronicle* (08.07.1960), S. 26. Groucho Marx (1890–1977) war ein jüdischer US-amerikanischer Schauspieler, Musiker und Komiker, der mit seinen Brüdern als The Marx Brothers in den 1940er-Jahren bekannt wurde und bis kurz vor seinem Tod im Showgeschäft tätig war. Siehe Tyson, Peter: *Groucho Marx*. New York: Chelsea House 1995.

Pocket Or Two und *Reviewing the Situation* besonders deutlich zu hören.¹¹²⁴ So wird zum Beispiel die letzte Phrase des Refrains von *You've Got To Pick A Pocket Or Two* durch eine von Moody gesungene Kadenz eingeleitet, die an jüdische Gebetslieder erinnert.¹¹²⁵ Danach singt Moody die letzte Wiederholung der Phrase „You've Got To Pick A Pocket Or Two“ mit übertrieben verstellter, hoher, krächzender und nasaler Stimme, wobei er „pick“ wie „peek“ und „two“ wie „tuoy“ ausspricht.¹¹²⁶

Bart empfand Moodys Darstellung von Fagin als antisemitisch, wie er in einem Brief vom 6. Dezember 1960 an den Produzenten Donald Albery schreibt: „Since we first opened and received all those fabulous notices, Moody's performance has become increasingly more aggressive and anti-semitic.“¹¹²⁷ Auch wenn Moody eine stereotype Darstellung eines Juden auf der Bühne darstellte, schien sich die britische Presse an seiner Performance nicht zu stören. Im Gegenteil, das Musical wurde gerade wegen Moodys Darbietung gelobt, wie die Rezension im *Jewish Chronicle* zeigt:

Yet, outshining even the brilliance of the composer is the interpreter, Ron Moody, as ‚Fagin.‘ This is a Fagin Dickens never knew, no despoiler of young boys, no evil chef concocting knavery in the thieves' kitchen, no avaricious Jew. This is Ron Moody, with Groucho Marx's loping walk, enveloped in a voluminous caftan and wearing a mad, red wig. This is the most lovable scamp of them all: not *the* Fagin, but *a* Fagin direct from the pages of Israel Zangwill or the boards of the Yiddish Theatre. [...] This is the Fagin of Ron Moody and deservedly, it stopped the show.¹¹²⁸

Die Tatsache, dass Fagin von einem Juden gespielt wurde, schien den Vorwurf, Moodys Darstellung sei antisemitisch, zumindest in der britischen Presse zu diskreditieren oder erst gar nicht aufkommen zu lassen. Vor dem Hintergrund dieser

¹¹²⁴ Vgl. Moody, Ron: *You've Got To Pick A Pocket Or Two*. In: Donald Albery (Produzent): *Lionel Bart's Musical Oliver! An Original Cast Recordings*. London: Decca 1960.

¹¹²⁵ Auf die Ähnlichkeit von Barts Musik zur Tradition jüdischer Gebete wurde auch im *Jewish Chronicle* hingewiesen: „Introduced by Lionel Bart's heartbreaking violins in a Chassidic nigun of his own inspiration, Moody tells the audience that he has to make a living, and as he is a thief what more reasonable than ‚You Gotta Pick a Pocket or Two‘? But it is in his other song, ‚Reviewing the Situation,‘ also strongly reminiscent of the shtiebl, that the audience wildly demanded ‚more.‘ ‚Reviewing the Situation,‘ is a long *megillah* [...]“. *The Jewish Chronicle* (08.07.1960).

¹¹²⁶ Vgl. Napolitano, Marc: *Can a Fellow Be a Villain All His Life?: Fagin, Jewishness, and Musical Performance*. In: *Ecumenica*. Ausgabe 6, Nr. 1 (2013), S. 7-22, hier S. 13.

¹¹²⁷ Bart, Lionel: Brief an Donald Albery vom 06.12.1960. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 176.

¹¹²⁸ *The Jewish Chronicle* (08.07.1960).

unkritischen Auseinandersetzung mit Moodys Fagin bleibt seine Interpretation, wie der *Jewish Chronicle* vom 19. Dezember 2008 schreibt, als „Ron Moody’s famously gentle version“ in Erinnerung.¹¹²⁹

Doch Barts Befürchtungen waren nicht unbegründet. Bereits für die *Broadway*-Produktion, die am 6. Januar 1963 Premiere feierte, wurde Ron Moody durch Clive Revill ersetzt.¹¹³⁰ Noch bevor die Show in New York anlaufen konnte, äußerten sich britische wie auch amerikanische Zeitungen skeptisch, ob *Oliver!* in der *Broadway*-Produktion von David Merrick an den Erfolg am *West End* anschließen könne. Insbesondere die Rezeption von Fagin könnte den Erfolg des Musicals beeinträchtigen, befürchtete die britische Journalistin Patricia Lewis im *Daily Express*: „Americans are more race-conscious than the British, and where the broad, heavily accented Jewish playing of Fagin here receives laughs, it may well be misconstrued as anti-Semitic on Broadway.“¹¹³¹ Auch die US-amerikanische Journalistin Dorothy Kilgallen weist in ihrer bekannten Kolumne *Voice of Broadway* darauf hin, dass viele Amerikaner nicht verstehen würden, weshalb David Merrick eine ‚antisemitische Show‘ überhaupt importiert habe.¹¹³²

Trotz solch skeptischer Stimmen vor der Premiere wurde das Musical in New York mehrheitlich positiv aufgenommen, wie der *Jewish Chronicle* berichtete: „[...] Lionel Bart’s musical ‚Oliver!‘ is settling down well and looks like having a long and successful run here. Most of the New York critics loved it.“¹¹³³ Einige kritische Rezensionen richteten sich allgemein gegen britische Musicals, die am *Broadway* die einheimischen Produktionen verdrängen würden, wie ein Korrespondent in der

¹¹²⁹ Nathan, John: This is how you play Fagin, Rowan (19.12.2008). In: The Jewish Chronicle, S. 32 f.

¹¹³⁰ In der Wiederaufnahme am *Broadway* 1984 war Moody allerdings wieder als Fagin zu sehen und wurde mit dem Tony Award für die beste Hauptrolle in einem Musical nominiert.

¹¹³¹ Lewis, Patricia: I Forecast: Trouble on Broadway for Oliver! (28.09.1961). In: Daily Express, S. 6.

¹¹³² „Quite a few Americans won’t understand why Mr. Merrick decided to import an anti-Semitic show in the first place.“ Kilgallen, Dorothy: The Voice of Broadway (14.09.1962). In: New York Journal American, S. 15. Ähnlich äußert sich Joseph Wershba in seinem Artikel im *New York Post Magazine* vom 5. Mai 1963: „It seems unlikely that New York audience would rush to see a show in which a Jew is depicted as such reprehensible character.“ Wershba, Joseph: Sweet Georgia Brown (05.05.1963). In: New York Post Magazine, S. 2.

¹¹³³ O. V.: New York Critics Love ‚Oliver!‘. In: The Jewish Chronicle (25.01.1963), S. 31.

Times berichtet.¹¹³⁴ Die befürchtete Kontroverse um Fagin blieb also aus. Dies lag vor allem an der Darstellung Fagins durch Clive Revill, der, wie der Korrespondent in *The Jewish Chronicle* vermerkt, auf Elemente verzichtete, die Fagins Jüdisch-Sein hätten offenlegen können: „It has changed since I saw it in London, where the character of Fagin was recognizably Jewish in appearance and accent. Now, in the person of Clive Revill, he has become a lovable cockney without a trace of a Jewish accent.“¹¹³⁵ Revills Verzicht, Fagin als Juden darzustellen, wird in der *Times* sogar bedauert:

It seemed much more fun in London; the most tangible change is the taming of Fagin, but surly that cannot make all the difference. As played by Ron Moody in London, Fagin was livelier, more sinister, and slightly Jewish if mainly Cockney; in New York, Clive Revill's Fagin is milder and all Cockney, and he does not sing the song in which he rhapsodizes over his treasures.¹¹³⁶

Die Befürchtung, Fagin würde im Ausland als antisemitisches Stereotyp dargestellt oder als solches rezipiert werden, schien Bart davon abzuhalten, das Stück in Israel, Japan oder Deutschland zur Aufführung zu bringen. Dies geht aus einem Antwortbrief von Albery hervor, in dem der Produzent Bart gegenüber begründet, weshalb die Vermarktung des Musicals im Ausland nur schleppend vorangehe: „As far as I know, the only enquiries we have had of what I would call a substantive nature are Israel, Japan and Germany, where you refused to allow the play to be performed under any circumstances.“¹¹³⁷

1966 kam es dennoch zu einer Produktion in Israel, die Bart als eine Art Testlauf für die geplante Verfilmung des Musicals verstand. In einem Brief an Albery schreibt er: „I would like to confirm that the Israel opening gets as much worldwide publicity as possible [...]. If, however, the Israeli public decide to picket the play, we will just have to make FAGIN a Scotsman for the film.“¹¹³⁸ Auch wenn es absurd scheint, Fagin als Schotten darzustellen, zeigen diese Zeilen, wie stark Bart befürchtete, Fagin würde als antisemitisches Stereotyp wahrgenommen werden.

¹¹³⁴ O. V.: British Encirclement of Broadway. In: *The Times* (26.06.1963), S. 15.

¹¹³⁵ *The Jewish Chronicle* (25.01.1963), S. 31.

¹¹³⁶ *The Times* (26.06.1963), S. 15.

¹¹³⁷ Albery, Donald: Brief an Lionel Bart vom 12.02.1965. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 163.

¹¹³⁸ Bart, Lionel: Brief an Donald Albery vom 20.08.1965. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 164.

Das Musical wurde von der israelischen Presse nicht verrissen, doch die Darstellung Fagins wurde, wie ein Israel-Korrespondent in der *Times* schreibt, dennoch kritisiert:

The benign portrayal of Fagin the Jew in Lionel Bart's musical *Oliver!* [...] has been sharply attacked here by critics representative of the generation of Israelis reared in a free and normal Jewish society. They conceded that enlightened European societies with guilt feelings about Christian cruelties to Jews might balk at portraying Fagin as fiendishly as Dickens had created him. But if the crook could not be portrayed faithfully, they wrote, perhaps he should not be portrayed at all.¹¹³⁹

Die Kritik in der israelischen Presse verdeutlicht das Problem, Fagin als glaubwürdigen Verbrecher darzustellen, ohne dass dabei sein Jüdisch-Sein als antisemitisch aufgefasst wird.

Es folgten weitere Produktionen am *West End*. So zum Beispiel die Inszenierung von Sam Mendes am *London Palladium* 1994 mit Jonathan Pryce in der Rolle des Fagin. Wie dem Interview mit Pryce im *Jewish Chronicle* vom 18. Dezember 2008 zu entnehmen ist, versuchte der Schauspieler Fagins Jüdisch-Sein nicht zusätzlich auszustellen: „I looked at the [Guinness] film and I thought it was horrible. Absolutely horrible [...] I didn't need to go there. I didn't play him as a Jew, but I didn't not play him as a Jew. He's a villain. Villains can be any nationality.“¹¹⁴⁰ Auf Anfrage eines Reporters, ob er Fagin als Juden dargestellt habe, antwortete Pryce: „Yes, I was playing a Jewish character, but what do you need to see to tell he's Jewish?“¹¹⁴¹ Abgesehen von Pryces nobler Absicht, Fagin nicht als Stereotyp darzustellen, schien die Produktion von Cameron Mackintosh nicht in allen Bereichen auf antisemitische Klischees zu verzichten. Davon zeugt das von Anthony Ward entworfene Signet (Abbildung 27).

¹¹³⁹ O. V.: Sympathetic Fagin Shocks Jews. In: *The Times* (04.03.1966), S. 15.

¹¹⁴⁰ Nathan 2008.

¹¹⁴¹ Ebd.

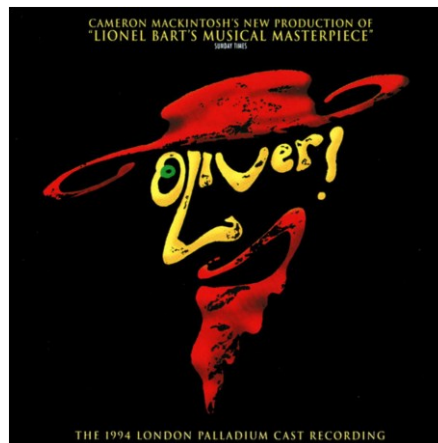


Abbildung 27: CD Cover des Musicals *Oliver!* der *London Palladium*-Produktion von 1994.¹¹⁴²

Das Logo, das neben dem Programmheft auch als CD Cover vertrieben wird, ist seit der *Palladium*-Produktion von 1994 immer wieder für Inszenierungen verwendet worden.¹¹⁴³ So zum Beispiel für die Wiederaufnahme am Londoner *West End* am *Theatre Royal, Drury Lane* 2009.¹¹⁴⁴

Das Signet zeigt den Schriftzug ‚Oliver!‘, der als Teil von Fagins Gesicht zu lesen ist. Dabei fungiert der Buchstabe ‚O‘ als Fagins Auge und das übergroße ‚L‘ als dessen markante Nase. Das leicht geschwungene Ausrufezeichen kann als Schläfenlocke gedeutet werden. Zusätzlich ist der Schriftzug mit einem Schlapphut und einem Bart gerahmt, die beide rot eingefärbt sind. Das Schriftbild ergibt in Kombination mit den Merkmalen der großen Nase, der Schläfenlocke und dem roten Bart eine deutlich erkennbare Judenkarikatur. Besonders kritisiert wurde das

¹¹⁴² Bart, Lionel: *Oliver!*: The 1994 London Palladium Cast Recording. Angel Records 1994.

¹¹⁴³ Das Plakat der ersten Produktion im *New Theatre London* zeigt lediglich einen Jungen und die Überschrift ‚Oliver!‘. Siehe O. V.: The ‚Oliver!‘ Online Souvenir Book. From Stage to Screen. URL: http://www.oliver1968.co.uk/Stage_Screen.html (abgerufen 04.05.2020). Das Signet aus dem Schriftzug ‚Oliver!‘ und Fagins Gesicht wird zum Beispiel für die *Theatre Royal, TR2* und *Drum Theatre* (Plymouth Theatres) im Sommer 2012 wieder aufgegriffen. Siehe Brandt, Nathalie: Das Musical ‚OLIVER!‘ von Lionel Bart, nach Charles Dickens’ ‚Oliver Twist‘. In: *Bühnenlichter.de*. URL: <http://buehnenlichter.de/oliver-musical-von-lionel-bart/inhalt-musical-oliver-von-lionel-bart/> (abgerufen 05.05.2020). Das Signet ist ebenfalls im deutschen Textbuch von *Oliver!* abgedruckt. Vgl. Steiner, Titelseite.

¹¹⁴⁴ Vgl. O. V.: Oliver Theatre Royal Bill Board. Personal photograph of the Theatre Royal in London's billboard showing Oliver!. Aufnahme vom 28.03.2009. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal,_Drury_Lane#/media/File:Oliver_Theatre_Royal_Bill_Board.jpg (abgerufen 04.05.2020).

Logo 2009, als es erneut auf Plakaten in der Londoner U-Bahn zu sehen war.¹¹⁴⁵ Neben dem Plakat sorgte auch Fagins Darstellung durch den als Mr. Bean bekannten Schauspieler Rowan Atkinsons für Kritik. Die jüdische Theaterautorin und Regisseurin Julia Pascal kritisierte im *Guardian* nicht nur den Schriftzug des Werbeplakats, sondern die Produktion insgesamt: „Fagin was written in the 19th century but his character is rooted in the middle ages and it is regressive to revive this musical. I have no problems with presenting ‚bad Jews‘, but let them be fleshed-out characters, not stereotypes.“¹¹⁴⁶

Auch Atkinsons Darstellung, der Fagin mit einer nasalen und lispelnden Aussprache porträtiert, wird kontrovers besprochen.¹¹⁴⁷ Neben Pascals Kritik, „Atkinson gives Fagin a predictable nasal whine, which has for centuries stereotyped the stage Jew – be it Dickens’s Fagin or Shakespeare’s Shylock“¹¹⁴⁸, äußert sich auch John Nathan im *Jewish Chronicle* kritisch über Atkinsons Fagin:

As the show’s most charismatic character, Rowan Atkinson’s Fagin is more Jewish than Jonathan Pryce’s 1994 ethnically neutral version. It is a performance for which Atkinson deploys a lilting accent and some semitic shrugging. And while singing *Reviewing the Situation*, his body quivers to the strains of a klezmer violin. All of which is fair enough for a character who is specifically old-school Jewish in Dickens’s original version, and implicitly Jewish in *Bart*’s.

But with his boggle-eyed mugging and double takes, it turns out Atkinson cannot do without his Mr Bean shtick, which he is not afraid to beat you with.¹¹⁴⁹

Neben den zahlreichen Wiederaufnahmen in Großbritannien (1977, 1983, 1991, 1994 und 2009) wurde das Musical auch in anderen Ländern aufgeführt. Wie Napolitano in seiner Studie aufzeigt, vergab Bart für sein Musical die Aufführungsrechte im Ausland nur sehr restriktiv und ließ jede Produktion überwachen.¹¹⁵⁰ Obschon immer wieder Anfragen aus Deutschland kamen, blieb

¹¹⁴⁵ Vgl. Quinn, Ben: On the London Stage, New Depiction of Fagin Revives an Old Stereotype (28.01.2009). In: Forward. URL: <https://forward.com/news/15060/on-the-london-stage-new-depiction-of-fagin-revive-03266/> (abgerufen 07.05.2020).

¹¹⁴⁶ Vgl. Pascal, Julia: Time to bury Fagin (17.01.2009). In: The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jan/17/jewish-stereotypes-fagin-shylock> (abgerufen 07.05.2020).

¹¹⁴⁷ Zur Kontroverse über Fagins Darstellung in der 2008 Produktion am *West End* siehe Quinn 2009.

¹¹⁴⁸ Pascal 2009.

¹¹⁴⁹ Nathan 2008.

¹¹⁵⁰ Vgl. Napolitano 2014, S. 162.

Bart resolut. Davon zeugen Napolitano zufolge zahlreiche Briefe im Nachlass des Produzenten Donald Albery.¹¹⁵¹ So auch der Brief von Jules Buck vom 4. Mai 1964: „Lionel is still adamant about not presenting the show in Germany and you might tell the gentleman in question that ‚no‘ is the answer.“¹¹⁵² Napolitano zufolge nennen die Briefe keinen Grund, weshalb Bart versuchte eine Aufführung in Deutschland zu verhindern.¹¹⁵³ Ob Bart befürchtete, sein Musical würde in Deutschland zu ähnlichen Reaktionen führen wie Leans Verfilmung oder ob er aufgrund seiner jüdischen Herkunft nicht wollte, dass die Deutschen sein Musical spielten, kann nicht abschließend geklärt werden.¹¹⁵⁴

Erst 25 Jahre nach der Premiere von Barts *Oliver!* kam es am 18. September 1985 zur ersten deutschsprachigen Aufführung des Musicals. Allerdings nicht in Deutschland, sondern in Österreich am *Salzburger Landestheater*. Das Libretto von Bart war dafür vom österreichischen Schauspieler und Regisseur Wilfried Steiner ins Deutsche übersetzt worden. Steiners Übersetzung wird seither in zahlreichen Produktionen von Berufs- sowie Laientheatern in Deutschland, Österreich und der Schweiz inszeniert.¹¹⁵⁵

Der Theatertext lässt, wie die zuvor zitierten Textstellen zeigen, prinzipiell viel Interpretationsspielraum offen. Wie Fagin auf der Bühne ausgestaltet und wahrgenommen wird, hängt folglich von der Inszenierung und der Umsetzung des Schauspielers sowie von der Rezeption des Publikums ab.¹¹⁵⁶ Wie die Interviews

¹¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹¹⁵² Buck, Jules: Brief an Donald Albery vom 04.05.1964. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 162.

¹¹⁵³ Vgl. Napolitano 2014, S. 162.

¹¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁵ Siehe beispielsweise die Inszenierungen von Jörg Fallheier am Stadttheater Bern (Premiere: 30.10.1993), Udo Schürmer am *Tiroler Landestheater* (Premiere: 19.03.2016), Rolf Widder am *Theater Lübeck* (Premiere: 16.11.2017), Ulf Dietrich am *Theater Trier* (Premiere: 15.02.2020), Caterina Cianfarini am *Luzerner Theater* (Premiere: 01.03.2020) sowie das Schweizer Mundartmusical von Hans Abplanalp (Regie) und Regula Scherer (Musik), das 2008 an der Volksschule Münsingen Premiere feierte.

¹¹⁵⁶ In der Theaterwissenschaft wird jede Aufführung als ein einmaliges und transitorisches Ereignis betrachtet. Diesem Ansatz liegt der von Max Herrmann zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte Begriff der Aufführung zugrunde, indem er die Aufführung vom literarischen Text loslöst und als eigenständige Kunstform betrachtet. Wie Erika Fischer-Lichte in *Metzlers Lexikon Theatertheorie* (2005) darlegt, werde bei jeder Durchführung einer Inszenierung der ihr zugrunde liegende literarische Text durch die Schauspieler jedes Mal aufs Neue interpretiert und somit durch das Publikum jeweils anders aufgenommen. Somit sei keine einheitliche und allgemeingültige

mit den Darstellern sowie die Rezensionen der Aufführungen in England, den USA und in Israel zeigen, sind die Schauspieler unterschiedlich mit Fagins Jüdisch-Sein umgegangen. Während Ron Moody und Rowan Atkinson auf Klischees des jiddischen Theaters zurückgriffen, versuchten Darsteller wie Clive Revill, Shraga Friedman oder Jonathan Pryce Fagins jüdische Herkunft nicht zusätzlich hervorzuheben. Wie Fagins Darstellung im deutschsprachigen Raum auf der Bühne umgesetzt wurde, kann an drei Inszenierungen aus Österreich (1985), der Schweiz (1993) und Deutschland (2017) aufgezeigt werden.

Bevor auf die Rezensionen dieser deutschsprachigen Produktionen eingegangen wird, wird zuerst auf eine bemerkenswerte Abweichung zwischen Barts Libretto und Steiners Übersetzung hingewiesen: Wie an den bisherigen zitierten Textstellen abzulesen ist, tendiert Steiner eher dazu, Ausführungen im Nebentext zu kürzen, sodass beispielsweise die Assoziation zwischen Fagin und dem Teufel wegfällt. Doch die Szene, in der Fagin seine Kostbarkeiten betrachtet, erweitert Steiner mit einem von Fagin inszenierten Rollenspiel.

Interpretation einer Inszenierung möglich. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: dies. et al. (Hg.) Metzlers Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005, S. 16-26, hier S. 17-19.

Bart (1960)

NEXT MORNING – (FAGIN is boiling some coffee in a saucepan. HE is whistling ‚PICK A POCKET OR TWO‘ softly to himself as HE stirs the coffee round an round with a wooden spoon.

[...] When FAGIN is satisfied that the boy is fast asleep HE tiptoes up the steps to see if the door is bolted; HE takes a small box from a trap-door in the floor, and carefully places the box on the table near the saucepan. HIS eyes glisten as HE raises the lid and looks in. HE takes from the box a magnificent gold watch. Swinging the watch to and fro, HE looks out front, and speaks to the bird in the stand-cage.

FAGIN: I'm a real miser, y' know. But can I help it? I just like to look at it! This is my little pleasure – a cup of coffee – and a quick count-up.

(HE takes a sip of coffee from the saucepan, and has a quick count-up.)

I mean ... who's gonner look after me in me old age?

(to the bird)

Will you, birdie?

(HIS eyes wander over to where OLIVER is:)

Will ... YOU!! ... You!

(To find OLIVER sitting up in bed watching HIS every move. HE closes the lid of the box with a loud crash, and, lying HIS hand on the toasting-fork which was on the table, HE jumps towards OLIVER)

FAGIN: (Continued)

Why are you awake? What have you seen? Quick – quick! Speak! Want to hear every detail you saw!¹¹⁵⁷

Steiner (1985)

([...] FAGIN geht mit dem Sack die Treppe hinunter, nimmt sich einen Stuhl vom Feuer und setzt sich damit in die Nähe seines Juwelenverstecks.) [...]

FAGIN: (holt eine Juwelen-Schatulle aus einem Versteck.) [...] (Er öffnet die Schatulle)
Maharadscha ... das ist deine neue Familie. Schau, wie sie alle funkeln und glitzern vor Freude, dich kennenzulernen. Wen haben wir den hier, ha? Ah! Darf ich dich mit der Herzogin bekanntmachen!?

(Er nimmt ein Diadem heraus und setzt es sich auf den Kopf. Hoheitsvoll näselnd.)

‚Oh, Hoheit! Es ist mir eine ganz besondere Ehre. Wie geht es Ihnen?‘

‚Es geht mir ganz ausgezeichnet, vielen Dank. Ich bin der Maharadscha und ich werde mithelfen, Fagin zu versorgen.

Wir werden gut miteinander auskommen, nicht wahr?‘

[...] (Er drückt die Schatulle liebevoll an sich und vor sich hin murmelnd sinkt er langsam in einen glückseligen Schlaf. [...])

Die Sonne ist aufgegangen und FAGIN schläft noch immer. Zärtlich die Schatulle festhaltend. Er hat einen Albtraum, schwitzend und voll Angst) Nein, Euer Ehren, ich war es nicht. Ich hab niemals nichts getan. [...] Ich wollte das alles verschenken an die Waisen Kinder dieser Welt.

(Er öffnet die Augen und sieht Oliver vor sich stehen.) So wie der da.

(Es kommt ihm zu Bewußtsein, daß er geträumt hat und daß OLIVER möglicherweise einiges gesehen haben könnte. Er gerät in Panik, schlägt den Deckel der Schatulle mit einem lauten Krach zu und springt auf.) Ahh! – Warum bist du wach? Was hast du gesehen? Schnell, schnell – sag! Ich möchte ganz genau wissen, was du gesehen hast!¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁷ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 45 f.

¹¹⁵⁸ Steiner Oliver!, 1. Akt, Szene 6, S. 54-57.

Bart weicht in dieser Textstelle kaum vom Prätext ab. So bleibt auch die Beschreibung von Fagins Ausdruck, als er in die Schatulle sieht, mit dem Romantext identisch: „HIS eyes glisten as HE raises the lid and looks in.“¹¹⁵⁹ Genauso wie im Prätext wird Fagin in dieser Textstelle als geizig und geldfixiert dargestellt. Entsprechend kommentiert Fagin sein Verhalten, indem er sich selbst als geizig bezeichnet: „I’m a real miser, y’ know. But can I help it? I just like to look at it! This is my little pleasure – a cup of coffee – and a quick count-up.“¹¹⁶⁰ Auch Fagins Reaktion, als er bemerkt, dass er von Oliver beobachtet wurde, bleibt gleich wie im Prätext. Erschrocken und aggressiv geht er – zwar nicht mit dem Brotmesser, aber mit der Röstgabel – auf Oliver los.

In Steiners Übersetzung weicht diese Szene vom Prätext und Barts Libretto ab. Bevor Fagin sich seinen Schätzen widmet, kommt Sikes vorbei und übergibt ihm gestohlene Gegenstände, wie einen Silberteller, eine Teekanne und einen Ring.¹¹⁶¹ Um den von Sikes gestohlenen Ring zu verstauen, holt Fagin die Schatulle mit seinen Kostbarkeiten heraus. Dabei spielt Fagin ein Rollenspiel, indem er den Ring als Maharadscha den anderen Kostbarkeiten, wie einem Diadem namens Herzogin oder einer Perlenkette, die er „Pearl“ nennt, vorstellt: „Maharadscha ... das ist deine neue Familie. Schau, wie sie alle funkeln und glitzern vor Freude, dich kennenzulernen.“¹¹⁶² Im fingierten Gespräch zwischen dem Maharadscha, der Herzogin und Pearl macht Fagin die Absicht klar, dass diese Gegenstände als seine Altersvorsorge vorgesehen sind: „Es geht mir ganz ausgezeichnet, vielen Dank. Ich bin der Maharadscha und ich werde mithelfen, Fagin zu versorgen. Wir werden gut miteinander auskommen, nicht wahr?“¹¹⁶³ Auch Fagins Reaktion, als ihn Oliver am nächsten Morgen mit dem offenen Kästchen schlafend überrascht, wird in den

¹¹⁵⁹ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 45. Bei Dickens heißt es: „His eyes glistened as he raised the lid, and looked in.“ Dickens OT, S. 51.

¹¹⁶⁰ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 45.

¹¹⁶¹ Die Übergabe der gestohlenen Gegenstände ist wahrscheinlich von Reeds Verfilmung übernommen. Dort findet die Übergabe allerdings vor dem Gasthaus *The Three Cripples* statt. Siehe Reed Oliver!, 52:20-54:16.

¹¹⁶² Steiner Oliver!, 1. Akt, Szene 6, S. 55.

¹¹⁶³ Ebd.

Regieanweisungen leicht abgeändert beschrieben. Fagin gerät zwar in Panik, doch er geht weder mit einem Messer noch mit einer Röstgabel auf Oliver los.

Mit dem Dialog zwischen den Schmuckstücken führt Fagin ein Theater im Theater auf und schlüpft in die Rolle des Unterhalters, der nicht nur sich selbst, sondern ebenfalls das Publikum mit seiner Vorstellung vergnügt. Mit der dabei erzeugten Komik – sowohl Figurenkomik als auch Sprachwitz – gelingt es Fagin, mit dem Publikum ein Bündnis einzugehen. Das Resultat ist ein gemeinsames Lachen oder in Hans Robert Jauß' Terminologie eine Art ‚Lachgemeinde‘.¹¹⁶⁴ Durch das gemeinsame Lachen über Fagins Rollenspiel entsteht eine „lustvolle Identifikation“ und eine „Solidarisierung“ mit ihm.¹¹⁶⁵ Folglich steht in Steiners Übersetzung Fagins Geldgier und sein geiziges Verhalten weniger im Fokus, sondern vielmehr die Unterhaltung.

Sowohl in Barts als auch in Steiners Libretto wird Fagins stereotype Darstellung durch das Ausbleiben seiner expliziten Bezeichnung als Jude und der Beschreibung seiner Physiognomie sowie durch weniger aggressives Verhalten abgeschwächt. Diese Tendenz wird in Steiners Übersetzung durch Fagins Rollenspiel mit seinen Kostbarkeiten und der damit verbundenen positiven Sympathie lenkung des Publikums sogar noch intensiviert.

Barts Musical-Adaption wurde im deutschsprachigen Raum unterschiedlich aufgenommen, wie die drei Inszenierungen von 1985, 1993 und 2017 zeigen. Bis auf die Rezension in der *Kronen Zeitung* wurde die deutschsprachige Erstaufführung von Steiners Übersetzung und Inszenierung am *Salzburger Landestheater* kaum positiv von der Presse besprochen. Die *Krone* bilanziert beispielsweise, „Wilfried Steiners lockere, unpräzise Regie ist klug mit der Choreografie Anna Vaughans verflochten.“¹¹⁶⁶ Auch Eberhard Storz wurde „als köstlicher Fagin“ gelobt.¹¹⁶⁷ Kritischer fällt die Rezension in der *Arbeiter Zeitung*

¹¹⁶⁴ Jauß, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink 1976, S. 103-132, hier S. 107.

¹¹⁶⁵ Ebd.

¹¹⁶⁶ Roschitz, Karlheinz: *Salzburger Landestheater: Barts ‚Oliver‘. Biedermeiermärchen* (20.09.1985). In: *Kronen Zeitung*, S. 17.

¹¹⁶⁷ Ebd.

aus, in der der Rezensent Reischenböck „das Ganze zusehr eine Schnulze à la ‚Sound of Music‘, also eher eine matte Sache!“ bezeichnet.¹¹⁶⁸ Über die Darstellung von Fagin schreibt Reischenböck lediglich: „Eberhard Storz war als Hehler Fagin die dankbarste Rolle zuerkannt, die er auch entsprechend zu nützen verstand [...]“.¹¹⁶⁹

Auch in den *Salzburger Nachrichten* vom 20. September 1985 erhält das Musical, das „in einer (leider sehr schwachen) deutschen Fassung“ aufgeführt wurde, wenig positive Resonanz.¹¹⁷⁰ Abgesehen von „den Salzburger Chorknaben (und -mädchen), die durch unverstellte Frische [retten], was zu retten ist“, zerreißt der Rezensent Karl Harb Steiners Inszenierung.¹¹⁷¹ Über die Leistung von Eberhard Storz als Fagin merkt Harb lediglich an: „wir haben ihn in Erinnerung behalten aus früheren Jahren, als man am Landestheater auch noch zu singen wußte.“¹¹⁷² Ähnlich fällt die Rezension in der *Salzburger Volkszeitung* aus, die vor allem bedauert, dass Dickens’ Sozialkritik kaum Beachtung fand, dafür aber Kitsch und Rührseligkeit nicht zu kurz gekommen seien.¹¹⁷³ Die Figuren „aus dem Elends-London des 19. Jahrhunderts [sind] zu liebenswürdig und verspielt gezeichnet“, konstatiert die *Volkszeitung*.¹¹⁷⁴ Wie in den anderen Rezensionen wird auch Eberhard Storz’ schauspielerische Leistung hervorgehoben, der „als Bettlerkönig Fagin als eigentlicher Held des Abends“ gefeiert wurde.¹¹⁷⁵ Die Besprechung zeigt zudem ein Foto, auf dem Eberhard Storz „als diebischer Bettlerkönig“, flankiert von Roman Nedwek in der Rolle des Oliver und Bernard Rüfenacht als Dodger, zu sehen ist.¹¹⁷⁶ Wie dem Schwarz-Weiß-Bild zu entnehmen ist, trägt Storz, wie auch

¹¹⁶⁸ Reischenböck: ‚Oliver‘-Premiere im Salzburger Landestheater: Auch das ist eben Musical ... (20.09.1985). In: Arbeiter Zeitung: Tagblatt für Wien, S. 15.

¹¹⁶⁹ Ebd.

¹¹⁷⁰ Harb, Karl: Sozusagen etwas fürs Gemüt. Deutschsprachige Erstaufführung des Musicals ‚Oliver‘ von Lionel Bart im Landestheater. In: Salzburger Nachrichten (20.09.1985), S. 3.

¹¹⁷¹ Ebd.

¹¹⁷² Ebd.

¹¹⁷³ G.: Rührendes viktorianisches Märchen. Deutsche Erstaufführung des Musicals ‚Oliver‘ am Salzburger Landestheater. In: Salzburger Volkszeitung (20.09.1985), S. 11.

¹¹⁷⁴ Ebd.

¹¹⁷⁵ Ebd.

¹¹⁷⁶ Ebd.

Ron Moody, einen langen Mantel mit schwarzem Schlapphut sowie einen Spitzbart.¹¹⁷⁷

Wie die österreichischen Rezensionen zeigen, war die deutschsprachige Erstaufführung von Barts Musical kein Erfolg. Hinsichtlich der Fragestellung, wie mit Fagin umgegangen wurde, kann lediglich festgehalten werden, dass mit Eberhard Storz ein fähiger und renommierter Schauspieler diese Rolle übernommen hatte. Abgesehen vom Kostüm, das mit Kaftan-ähnlichem Mantel, ‚Judenhut‘ und Spitzbart Klischees aus der Judendarstellung aufgreift, konnten anhand der Rezensionen keine weiteren Gestaltungselemente festgestellt werden, die Fagin als Juden stigmatisiert hätten. Bemerkenswert ist allerdings, dass Fagins Jüdisch-Sein oder die Wirkungsgeschichte dieser Figur in keiner der Rezensionen besprochen oder erwähnt wurde. Die Auslassung dieser Thematik könnte also ebenfalls darauf hindeuten, dass sich die Rezensenten der inszenierungsgeschichtlichen Problematik wenig bewusst waren oder dem inszenatorischen Umgang mit dieser kontroversen Geschichte zumindest keine besondere Beachtung geschenkt haben.

Acht Jahre später, am 30. Oktober 1993 fand die erste Aufführung der Schweizer Inszenierung unter der Leitung von Jörg Fallheier am *Stadttheater Bern* statt.¹¹⁷⁸ Die Produktion wurde vor allem für ihr sozialkritisches Engagement, dem sich auch das Aufführungsheft von Bettina Auer widmet, von der Presse gelobt.¹¹⁷⁹ Unter diesem Aspekt wurde ebenfalls Uwe Schönbecks Darstellung von Fagin hervorgehoben, dem es gelungen sei, so die Rezension in *Der Bund*, den „ewige[n] Jude[n]‘ Fagin“ sowohl als „Täter der übelsten Sorte“, als auch als „Opfer jahrtausendelanger Benachteiligung“ überzeugend darzustellen.¹¹⁸⁰

Ebenfalls gelobt wird Schönbecks Darstellung in der *Berner Zeitung (BZ)*, die besonders die gelungene Balance aus „Klischee vom Juden“ und „innerer Wahrheit

¹¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁷⁸ Vgl. Auer, Bettina: *Oliver! Musical nach Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘*. Buch, Gesangstexte und Musik von Lionel Bart. Deutsch von Wilfried Steiner. Stadttheater Bern, Heft 26, Spielzeit 1993/94. Bern: Lobsiger und Sohn AG 1993.

¹¹⁷⁹ Vgl. Etter, Martin: *Musical mit sozialkritischem Engagement*. In: *Der Bund* (01.11.1993). Bern.

¹¹⁸⁰ Ebd.

der Figur“ akzentuiert.¹¹⁸¹ Dies gelinge Schönbeck dem Rezensenten zufolge durch das Mischen von „jüdische[r] Diktion und Gestik [sic!] mit der phantastischen Erscheinung eines Zauberers im Reich der diebischen Bettelkinder.“¹¹⁸² Diesen Rezensionen zufolge scheint es Schönbeck gelungen zu sein, Fagin als ambivalenten Charakter darzustellen. Was genau mit „jüdische[r] Diktion und Gestik“ gemeint ist, wie die *BZ* unkritisch schreibt, lässt sich über die vom *Stadttheater Bern* zur Verfügung gestellten Tonaufnahme nicht nachvollziehen. Schönbeck benutzt zwar den aus dem Jiddisch entlehnten Ausdruck ‚bissele‘, doch ansonsten ist seine Sprache unmarkiert. Der Tonaufnahme ist allerdings nicht zu entnehmen, ob Schönbeck sein Schauspiel mit Gesten wie Händereiben oder Schulterzucken ausschmückt. Abgesehen von der Feststellung, dass Fagin Jude ist, fehlt auch in den Schweizer Rezensionen eine kritische Auseinandersetzung mit der Figur sowie deren Darstellungs- und Inszenierungsgeschichte.

Eine der neuesten Produktionen von Barts *Oliver!* in der Übersetzung von Wilfried Steiner ist die Inszenierung von Wolf Widder am *Theater Lübeck*, die am 17. November 2017 Premiere feierte. Die Tatsache berücksichtigend, dass das Theater neben professionellen Schauspielerinnen und Sängern auch 70 Schülerinnen und Schüler als Laienschauspieler auf der Bühne vereinte, wurde die Inszenierung von der Presse mehrheitlich positiv aufgenommen. Insbesondere Chris Murrays Darstellung von Fagin wurde hervorgehoben, denn er habe das Publikum „mit einer ungewöhnlich kräftigen, weit gefächerten Stimme und großer Spiellust“ begeistert.¹¹⁸³ Auch wenn Wolf Widder, wie Arndt Voß in seiner Rezension

¹¹⁸¹ Dürmüller, Urs: Heintje-Kitsch und Moritatenschreck. In: Berner Zeitung *BZ* (01.11.1993). Bern.

¹¹⁸² Ebd. Erneut in der Rolle des Fagin trat Uwe Schönbeck in der Inszenierung von Anette Leistschneider am Stadttheater Gießen in der Spielzeit 2007/08 auf. Siehe O. V.: *Oliver!* In: Stadttheater Giessen. Archiv 2007/08. URL: <https://archiv.stadttheater-giessen.de/2007-2008/index.html?id=2377.html> (abgerufen 06.05.2020).

¹¹⁸³ Voß, Arndt: Lübeck zeigt ‚Oliver!‘ – ein Musical zwischen Kindertheater und professionellem Anspruch (21.11.2017). In: Neue Musikzeitung *nmz* online. URL: <https://www.nmz.de/online/luebeck-zeigt-oliver-ein-musical-zwischen-kindertheater-und-professionellem-anspruch> (abgerufen 06.05.2020). Auch die Rezension in *Unser Lübeck* ist von Murrays Auftritt begeistert: „Chris Murray singt und spielt, dass es eine Freude ist.“ Rottmann, Helga: Auf der Suche nach Wärme und Anerkennung. *Oliver!* (20.11.2017). In: *Unser Lübeck: gemeinnütziges Kultur-Magazin*. URL: <https://www.unser-luebeck.de/magazin/theater/rueckblicke/6330-auf-der-suche-nach-waerme-und-erkennung-oliver> (abgerufen 06.05.2020).

einräumt, den Auftritten von Murray an manchen Stellen zu viel Platz gegeben habe, seien gerade seine Soli, wie zum Beispiel das Lied „Überdenke ich meine Lage“ im Klezmer-Stil, Höhepunkte des Abends [gewesen].“¹¹⁸⁴ Murrays Darstellung von Fagin, dies ist den Fotos sowie den Aufzeichnungen im Internet zu entnehmen¹¹⁸⁵, verzichtet mehrheitlich auf Gestaltungsmerkmale, die Fagin als Juden stigmatisiert hätten. Murray hat als Fagin graue lange Haare anstatt rote und verzichtet auf einen Bart, Schläfenlocken oder auf eine Kopfbedeckung durch einen ‚Judenhut‘. Einzig der mit orientalischen Mustern verzierte Mantel lässt erahnen, dass Fagin kein gebürtiger Londoner ist. Auf Fagins jüdische Herkunft sowie auf die kontroverse Rezeptionsgeschichte dieser Figur wird auch in den Rezensionen von Widders Inszenierung nicht eingegangen.

Bereits durch das konventionelle Format des Musicals, das die Handlung von *Oliver Twist* kürzt und mit unterhaltsamen Gesangs- und Tanzeinlagen auflockert, kontrollieren diese Musicaladaptionen den Prätext als *Applikation*. Mit der Verwendung von jüdischen Klischees greifen einige Inszenierungen auf Gestaltungsmerkmale der jüdischen Darstellungstradition zurück. Durch die intertextuelle Bezugnahme besteht bei jeder Inszenierung das Risiko, durch den Prätext und dessen Textkollektiv *kontaminiert* zu werden. Dies befürchtete Lionel Bart so sehr, dass er bis zu seinem Tod die Aufführungsrechte nur restriktiv vergab und die ausländischen Produktionen überwachen ließ. Wie die Rezensionen zeigen, tauchten zwar immer wieder kritische Stimmen zu Fagins Darstellung in Barts Musical-Adaption auf, doch eine Kontroverse blieb aus. Dies ist wohl nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass, wie bereits erwähnt, Barts Musical durch die Auslassungen, Anpassungen und medienspezifischen Eigenschaften eine neue Interpretation von Dickens' *Oliver Twist* präsentiert, die im Sinne einer *Applikation* den Prätext überlagert.

¹¹⁸⁴ Ebd.

¹¹⁸⁵ Vgl. ebd. Es sind auch zahlreiche filmische Mitschnitte der Aufführung auf *YouTube* zugänglich. Siehe beispielsweise Musicalgourmet: Oliver! 2017: ‚Überdenke ich meine Lage‘ (Chris Murray – Fagin) (20.03.2018). In: YouTube. URL: https://youtu.be/8AEsX74k_SQ (abgerufen 06.05.2020).

7.2 Radioadaptionen

Im Gegensatz zu Barts Musical-Adaptionen, die am *West End* und *Broadway* ein internationales Massenpublikum erreichten, beschränken sich die Hörspiel- und Hörbuchadaptionen sprachlich bedingt ausschließlich auf den deutschen Sprachraum und können als genuin deutsche Adaptionen betrachtet werden.

Obschon sich sowohl das Hörspiel als auch das Hörbuch dadurch auszeichnen, dass sie literarische Texte in Form von akustischen Aufzeichnungen wiedergeben, wird in der Forschung zwischen den beiden Begriffen unterschieden.¹¹⁸⁶ Auf diese Unterscheidung wird im Folgenden kurz eingegangen, weil neben den drei Hörspielen auch ein Hörbuch in der Untersuchung berücksichtigt wird. Während beim Hörspiel wie der Dramatisierung ein Skript in Form eines dramatischen Textes zugrunde liegt, handelt es sich beim Hörbuch um die Lesung eines epischen Textes. Entsprechend findet beim Hörbuch nur ein Medienwechsel statt, während beim Hörspiel zudem ein Gattungswechsel vorliegt.

Neben dem gattungsspezifischen Unterschied weisen das Hörspiel und Hörbuch, wie Natalie Binczek und Vera Mütherig im *Handbuch Medien der Literatur* (2013) ausführen, auch „unterschiedliche medienhistorische und poetologische Zusammenhänge sowie ihre jeweils eigenen Traditionen auf.“¹¹⁸⁷ Der Begriff ‚Hörspiel‘ kam bereits in den 1920er-Jahren auf und bezeichnete zuerst die für den Rundfunk aufbereiteten Theateraufführungen.¹¹⁸⁸ Erst allmählich setzte sich der Begriff ‚Hörspiel‘ zur Bezeichnung einer fürs Radio aufgezeichneten, spezifischen und eigenständigen Kunstform durch. Allgemein gilt das Hörspiel als „elektroakustisch bedingte u[nd] an das Medium Hörfunk gebundene Gattung, die

¹¹⁸⁶ Binczek, Natalie und Vera Mütherig: Hörspiel/Hörbuch. In: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 677-474, hier S. 467.

¹¹⁸⁷ Ebd.

¹¹⁸⁸ Der Begriff ‚Hörspiel‘ geht auf Hans Siebert von Heister zurück, der diesen Begriff 1924 in der von ihm herausgegebenen Programmzeitschrift *Der deutsche Rundfunk* benutzte. Vgl. ebd.

in einer Mischung aus dramatis[ischen], epischen und lyrischen Elementen aus Sprache, Ton, Geräusch u[nd] Musik ihre Wirkung erzielt.“¹¹⁸⁹

Der Begriff ‚Hörbuch‘ geht auf die 1954 in Marburg gegründete Blindenhörbücherei zurück und bezieht sich ursprünglich auf Buchtexte, die für Sehbehinderte auf Tonträger aufgenommen wurden.¹¹⁹⁰ Wie Binczek/Mütherig in ihrem Beitrag weiter ausführen, etablierte sich das Hörbuch mit eigenständiger Vorlese-Poetik erst in den 1990er-Jahren.¹¹⁹¹ Das Hörbuch, oder auch Audiobuch respektive Audiobook genannt, wird seither, ähnlich wie die Lesung, als mediale Erweiterung der Buchkultur gesehen. Die steigende Beliebtheit der Hörbücher zeigt sich in den zahlreichen Hörbuchveröffentlichungen sowohl von Klassikern als auch von Neuerscheinungen der Gegenwartsliteratur.

Die Unterscheidung zwischen Hörspiel und Hörbuch erfolgte ursprünglich über das Publikationsmedium. Während das Hörspiel grundsätzlich eine radiofone Kunstform ist und sich daher über das Medium Radio definiert, wird das Hörbuch als Vertonung einer schriftlich publizierten Vorlage auf einem variablen Tonträger verstanden.¹¹⁹² Diese rein medientechnisch grundierte Differenzierung zwischen Hörspielen und Hörbüchern lässt sich heute nicht mehr so streng aufrechterhalten, da Hörspiele auch auf Tonträgern wie Audio-CDs publiziert und Hörbücher im Radio, wie zum Beispiel in einer Podcast-Sendung, ausgestrahlt werden.

Die Differenzierung zwischen Hörbuch und Hörspiel lässt sich daher einfacher über die Form und Dauer bestimmen. Während im Hörbuch normalerweise eine bereits publizierte schriftliche Vorlage durch eine Person vorgelesen wird, liegt dem Hörspiel ein dramatischer Text in Dialogform zugrunde, der von mehreren Sprechern wiedergegeben wird. Auf der akustischen Ebene werden die Szenen des Hörspiels fast immer mit Geräuschen und Musik erweitert, während im Hörbuch nur sporadisch Musiksequenzen eingesetzt werden. Die Dauer des Hörspiels hat

¹¹⁸⁹ Würffel, Stefan Bodo: Hörspiel. In: Walther Killy (Hg.): Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. 13. Gütersloh: Bertelsmann 1992, S. 413-415, hier S. 413.

¹¹⁹⁰ Vgl. Binczek/Mütherig 2013, S. 468.

¹¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹¹⁹² Vgl. ebd.

sich, bedingt durch die radiofone Kunstform, auf 60 bis 90 Minuten eingespielt, wobei die Lesung eines Hörbuchs diese Dauer um ein Vielfaches übersteigen kann.

Die hier untersuchten und ausgewählten Hörspiel- und Hörbuchadaptionen von *Oliver Twist* wurden neben der Ausstrahlung im Radio auch von Verlagen auf Tonträgern publiziert. Zu den berücksichtigten Vertonungen von *Oliver Twist* gehören die Hörspiele unter der Regie von Horst Beck und Dora König, die im Norddeutschen Rundfunk (NDR) am 19. Februar 1961 sowie im Rundfunk der DDR am 23. Januar 1962 ausgestrahlt wurden.¹¹⁹³ Ebenfalls untersucht wird das von Hans Paetsch gelesene Hörbuch in der Übersetzung von Gustav Meyrink, das 1988 vom NDR produziert wurde.¹¹⁹⁴ Das Hörspiel unter der Regie von Sven Stricker, das 2005 im Hörverlag in München erschien und 2011 als Teil der *große[n] Hörspieledition* erneut herausgegeben wurde, wird in der Analyse mitberücksichtigt.¹¹⁹⁵

Ähnlich wie Barts Musical-Adaption zeichnen sich die Hörspiele vor allem durch Kürzungen und kleine Änderungen in der Handlung aus. So endet beispielsweise das Hörbuch von Herrmann/Beck (1961) mit dem Einbruch bei den Maylies. Das Ende der Geschichte, wie Oliver gesund gepflegt und schließlich an Mr. Brownlow als Pflegesohn übergeben wird sowie die Verhaftung von Fagin und der Diebesbande, wird in Form eines Epilogs vom Erzähler vorgelesen. Das Hörspiel

¹¹⁹³ Dickens, Charles: *Oliver Twist* (1961). Hörspiel in der Bearbeitung von Ruth Herrmann (Text) und Horst Beck (Regie). Mit Richard Münch, Sascha von Sallwitz, Joseph Offenbach et al. Norddeutscher Rundfunk. Berlin: Argon 2015 und ders.: *Oliver Twist*. Hörspiel in der Bearbeitung von Eva Schnabel (Text) und Dora König (Regie). Mit Uwe Petersen, Robert Johannsen, Fred Ludwig et al. Ostberlin: Rundfunk der DDR 1962.

¹¹⁹⁴ Dickens, Charles: *Oliver Twist* (1988). In der Übersetzung von Gustav Meyrink, gelesen von Hans Paetsch. Norddeutscher Rundfunk. Hannover: Deutsche Grammophon 2008. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf dieses Hörbuch, da es wegen der Verwendung der Gustav Meyrink-Übersetzung für die vorliegende Untersuchung besonders interessant ist. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass es wegen des berühmten Hörbuch-Sprechers Hans Paetsch bekannt ist. Weitere Hörbücher sind beispielsweise die gekürzten Lesungen von Lutz Riedel und Werner Wawruschka, siehe Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Gekürztes Hörbuch, gelesen von Lutz Riedel. Bielefeld: Micx-Media 2009 und ders.: *Oliver Twist*. Gekürztes Hörbuch, gelesen von Werner Wawruschka. Wien: Ueberreuter 2010.

¹¹⁹⁵ Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Hörspielbearbeitung von Sven Stricker (Regie). Nach der Übersetzung von Carl Kolb. Mit Hannes Hellmann, Anton Sprick, Jörg Pleva et al. München: Der Hörverlag 2005. Siehe auch Ders.: *Die Grosse Hörspieledition: Grosse Erwartungen, David Copperfield und Oliver Twist*. In der Bearbeitung von Sven Stricker et al. Mit Musik von Jan-Peter Pflug. Gesprochen von Hannes Hellmann et al. München: Der Hörverlag 2011.

von Schnabel/König (1962) endet ebenfalls in einem Monolog, aber dieses Mal ist es Mr. Brownlow, der am Ende das Rätsel um Olivers Herkunft wie ein Detektiv im enthüllenden Gespräch mit Monks auflöst. Besonders bemerkenswert bei dieser Hörspielfassung ist die Reduktion der Figuren. So wird beispielsweise auf die Rolle des Dodgers verzichtet und Sikes wird als tüchtigster Lehrling von Fagin ausgewiesen. Nancy wiederum wird als junge Diebin dargestellt, die sich mutig und aufmüpfig gegenüber den anderen behaupten kann. In beiden Hörspielen wird Fagin am Ende verhaftet, doch eine Gerichtsverhandlung und Hinrichtung findet nicht statt. Das Hörspiel von Stricker ist in der Struktur und Sprache wieder näher am Prätext und beinhaltet sogar die Szene, wie Oliver Fagin im Gefängnis besucht. Das manichäische Grundmuster bleibt in den Hörspielen von Herrmann/Beck (1961) und Stricker (2005) trotz vieler Kürzungen und einigen Änderungen im Figurenarsenal bestehen.

	Herrmann/Beck (1961)	Stricker (2005)
Oliver und Dodger auf dem Weg zu Fagin	<p>ERZÄHLER: Dort trafen die beiden bei Einbruch der Nacht ein. Aber dann hatten sie noch einen langen Weg durch ein Gewirr enger Gassen und schmutziger Straßen zurückzulegen, bis sie in eine Gegend kamen, die Safranhügel hieß. Dieser Stadtteil war der elendste, schmutzigste und verkommenste von allen in der riesigen Stadt.¹¹⁹⁶</p>	<p>ERZÄHLER: Eine armseligere und schmutzigere Gegend hatte er noch nie gesehen.</p> <p>OLIVER: Und jetzt?</p> <p>DAWKINS: Nein.</p> <p>ERZÄHLER: Die Gassen waren eng und voller Kot. Die Luft mit ekelhaften Gerüchen erfüllt.¹¹⁹⁷</p>
Oliver bei Mr. Brownlow	<p>ERZÄHLER: Zum Entsetzen des gütigen, feinen Herrn wurde Oliver in der Kutsche ohnmächtig. Als er nach vielen Stunden wieder zu sich kam, glaubte er zu träumen oder im Paradies zu sein. Er lag nämlich in einem sauberen Bett, in einem gemütlichen Zimmer. Und neben seinem Bett stand eine rundliche Frau, die ihm zulächelte.</p> <p>[Vogelgezwitscher].¹¹⁹⁸</p>	<p>ERZÄHLER: Die Tage der Genesung waren für Oliver Tage des Glückes. Alles war so ruhig, hübsch und ordentlich. Jedermann so freundlich und wohlwollend gegen ihn, dass er nach dem unruhigen, aufregenden Leben, das er bisher geführt hatte, im Himmel zu sein glaubte.¹¹⁹⁹</p>

In den beiden Hörspielproduktionen von Herrmann/Beck (1961) und Stricker (2005) stützen sich die Beschreibungen der Londoner Straßen und Olivers Aufenthalt bei Mr. Brownlow stark auf den Prätext. So wird der Stadtteil, in dem Fagin lebt, als „der elendste, schmutzigste und verkommenste von allen in der riesigen Stadt“ (Herrmann/Beck 1961) sowie mit „Gassen eng und voller Kot“

¹¹⁹⁶ Herrmann/Beck OT, Kapitel 2, 3:51-4.31.

¹¹⁹⁷ Stricker OT, Kapitel 8, 3:39- 3:52.

¹¹⁹⁸ Herrmann/Beck OT, Kapitel 7, 0:07-0.31.

¹¹⁹⁹ Stricker OT, Kapitel 15, 0:30-0:47.

(Stricker 2005) beschrieben.¹²⁰⁰ Auch die Tage von Olivers Genesung bei Mr. Brownlow werden dem Prätext entsprechend als „Paradies“ (Herrmann/Beck) und „Tage des Glückes“ (Stricker 2005) bezeichnet.¹²⁰¹

Im Hörspiel in der Bearbeitung von Eva Schnabel und unter der Regie von Dora König, das 1962 im Rundfunk der DDR erstmals ausgestrahlt wurde, wird weder Olivers Weg zu Fagin noch sein Aufenthalt bei Mr. Brownlow durch Antonyme oder entsprechende Farbsymbolik beschrieben. Eine Geräuschkulisse, die die Gegensätzlichkeit dieser beiden Handlungsschauplätze verdeutlicht hätte (wie zum Beispiel Vogelgezwitscher wie bei Herrmann/Beck), ist ebenfalls nicht vorhanden. Einzig die Stimmfarbe von Mr. Brownlow, der ruhig und sachlich mit Oliver spricht, unterscheidet sich von den aufgeregten Stimmen der Diebesbande und der belegt rauhen Stimme von Fagin.¹²⁰²

Ähnlich wie in der Dramatisierung von Bart und Steiner entfällt auch in einigen Hörspielen die Beschreibung von Fagins Physiognomie.

¹²⁰⁰ Bei Dickens heißt es: „The street was very narrow and muddy; and the air was impregnated with filthy odours.“ Dickens OT, S. 49.

¹²⁰¹ Analog zu Dickens: „They were happy days, those of Oliver’s recovery. Everything was so quiet, and neat, and orderly“. Ebd., S. 83.

¹²⁰² Vgl. Schnabel/König OT, Teil 1, 3:35 und 14:49.

Herrmann/Beck (1961)	Schnabel/König (1962)
FAGIN: [hustet im Hintergrund].	FAGIN: Er macht mich arm, Monks. Der Junge muss erst angelernt werden. Was das alles noch kostet...
SCHLAUBERGER: Und da, siehst du? Da sitzt auch der alte Herr. Fagin heißt er. Nun komm, sei höflich und benimm dich.	MONKS: Hehe, wie ich euch kenne, Fagin, holt ihr das alles sehr schnell wieder rein. Also 50 Pfund und alles geht nach Wunsch. Oder soll der Junge wieder mit?
FAGIN: Na Schlauberger, komm rein.	FAGIN: Nein! Nein! Ich brauch' ja neues Blut.
[...]	MONKS: Gut, dann bring' ich ihn also noch heute Abend. ¹²⁰⁴
FAGIN: Na, was hast du beschafft?	
SCHLAUBERGER: Nur das ausbaldowert, worüber wir gesprochen haben, Fagin. Dies hier ist Oliver Twist, mein neuer Freund.	
FAGIN: Aha, sehr erfreut. Willkommen in meinem Heim, Oliver. Schlauberger, nimm die Würste vom Feuer und rück ein Fass an den Tisch zum Sitzen für Oliver.	
[...]	
FAGIN: Ah, hübsches Bübchen, hahaha. ¹²⁰³	

Sowohl bei Herrmann/Beck (1961) als auch bei Schnabel/König (1962) wird Fagin lediglich über den Dialog vorgestellt. Anhand der krächzenden und rauen Stimme wird Fagin indirekt als negative Figur charakterisiert. Zudem erschließt sich der Hörschaft aus der Stimmfarbe, dass es sich bei Fagin um einen älteren Mann handeln muss. Bei Herrmann/Beck (1961) wird Fagin in der Äußerung von Schlauberger entsprechend vorgestellt: „Da sitzt auch der alte Herr“.¹²⁰⁵ Fagins Schlussbemerkung, „Ah, hübsches Bübchen, hahaha“ gibt zwar den Zuhörern eine Beschreibung von Oliver, allerdings ist eine solche Aussage von Fagin auch ein Hinweis auf dessen Päderastie. Mit dieser Äußerung greift das Hörspiel von Herrmann/Beck (1961) auf ein Motiv zurück, das im Prätext durch Fagins spärliche

¹²⁰³ Herrmann/Beck OT, Kapitel 3, 1:18-2.18.

¹²⁰⁴ Ebd., Teil 1, 3:41-4:06.

¹²⁰⁵ Ebd., Kapitel 3, 1:21.

Bekleidung und die Atmosphäre, in der Fagin Oliver empfängt, bereits vorkommt.¹²⁰⁶

Etwas näher am Prätext wird Fagin im Hörspiel von Stricker (2005) vorgestellt. Hier geht der Erzähler sich auf die Übersetzung von Carl Kolb stützend auf Fagins Physiognomie ein: „Der Mann, der die Tür geöffnet hatte, war uralt und verschrumpft. Sein spitzbübisches und abschreckendes Gesicht wurde von einer Menge verfilzten, roten Haars beschattet.“¹²⁰⁷ Die Röstgabel wird in keinem der Hörspiele erwähnt, weshalb Fagins diabolischer Auftritt entschärft wird. Auch in den deutschen Hörspielen kommt das Wort ‚Jude‘ nicht vor und Fagin wird zum Beispiel in den Adaptionen von Herrmann/Beck (1961) und Stricker (2005) als „alte[r] Herr“ oder als „Mann, der [...] uralt und verschrumpft [war]“, vorgestellt.¹²⁰⁸ Während Barts Musical über die Musik auf Fagins jüdische Herkunft anspielt, wird in den Hörspieladaptionen auf solche musikalische Motive verzichtet.

Wie anhand von Rezensionen und Audioaufnahmen gezeigt wurde, markierten einige Schauspieler in Barts Musical-Adaption Fagins Sprache mit einem jiddischen Akzent. In den Hörspieladaptionen wird Fagin zwar oftmals mit rauer und etwas krächzender Stimme dargestellt, doch eine Markierung seiner Sprache mit Elementen aus dem Literaturjiddischen ist nicht festzustellen.

Anders verhält es sich bei der Hörbuchproduktion des Norddeutschen Rundfunks von 1988 in der Übersetzung von Gustav Meyrink. Diese wurde vom berühmten Hörspiel- und Synchronsprecher Hans Paetsch (1909–2002) aufgenommen.¹²⁰⁹ Wie die Analyse in Kapitel 6.2.5 gezeigt hat, bedient sich Meyrink in seiner Übersetzung besonders vielen Gestaltungselementen, die Fagins Erscheinungsbild noch

¹²⁰⁶ Siehe Kapitel 3.4.2 und 6.2.2 der vorliegenden Studie.

¹²⁰⁷ Stricker OT, Kapitel 9, 0:00-0:11.

¹²⁰⁸ Herrmann/Beck OT, Kapitel 3, 1:21 und Stricker OT, Kapitel 9, 0:00-0:11. Im Hörspiel von Schnabel/König (1962) wird nicht auf Fagins Erscheinungsbild eingegangen.

¹²⁰⁹ Hans Paetsch, der in zahlreichen Hörspiel- und Hörbuchproduktionen als Sprecher und Erzähler mitwirkte, ist seit den 1960er-Jahren eine der bekanntesten Stimmen in Deutschland und ging als „Märchenonkel der Nation“ in die deutsche Geschichte des Hörfunks ein. Vgl. Gartzke, Martin: Hans Paetsch, der „Mann der Märchen“, im Alter von 92 Jahren in Hamburg gestorben (13.02.2002). In: Presseportal NDR Norddeutscher Rundfunk. URL: <https://www.presseportal.de/pm/6561/323848> (abgerufen 22.04.2020).

zusätzlich antisemitisch aufladen. Neben Ausgestaltungen von Fagins Erscheinungsbild, beispielsweise durch Schläfenlocken, verstärkt Meyrink Fagins antisemitische Darstellung durch die Markierung seiner Figurenrede noch zusätzlich. Wie der Vergleich der Übersetzungen zeigte, weist Meyrinks Übersetzung die meisten Gestaltungselemente auf, die die jüdische Figurenrede stigmatisiert (siehe Abbildung 24). Neben Missachtungen der Satzklammer verwendet Meyrink in Fagins Figurenrede auch jiddische Ausdrücke und markiert die Aussprache mit lautlichen Veränderungen im Vokalismus und Konsonantismus.

Angesichts dieser zahlreichen Elemente, die Meyrinks Übersetzung zusätzlich zum Prätext antisemitisch aufladen, ist es erstaunlich, dass gerade diese Übersetzung immer wieder für Hörbuchproduktionen verwendet wird.¹²¹⁰ Dies ist wohl damit zu begründen, dass Meyrinks Übersetzung zum einen durch ihre sprachliche Qualität besticht und zum anderen der Übersetzer zugleich ein bekannter Romanautor ist. Es ist anzunehmen, dass solche Hinweise im Paratext, wie „Originalfassung der legendären Gustav Meyrink Übersetzung“, die Vermarktung des Hörbuchs steigern.¹²¹¹ Ein weiterer Grund, weshalb Meyrinks Übersetzung eine beliebte Vorlage für Hörbuchproduktionen ist, könnte auch in der markierten Figurenrede liegen. Dadurch liefert Meyrinks Übersetzung eine wichtige Komponente für die Ausgestaltung der Figuren im auditiven Medium des Hörbuchs. Denn bei der Lesung werden über die individuelle Klangfarbe der Stimme zusätzlich Informationen über die Figuren vermittelt. Durch Timbre, Stimmlage, Artikulation, Betonung, Tempo, Sprachmelodie und -rhythmus wird sowohl im Film und Theater als auch im Hörbuch die Sympathie lenkung der Zuhörerinnen und Zuhörer beeinflusst.¹²¹²

¹²¹⁰ Siehe beispielsweise auch Dickens, Charles: *Oliver Twist*. Originalfassung der legendären Gustav Meyrink Übersetzung. Gesprochen von Frank Stöckle. Eggolsheim: Dörfler 2008.

¹²¹¹ Ebd.

¹²¹² Ich stütze mich hier auf die gleichen Gestaltungsmöglichkeiten in der Sprache und Stimme wie im Film. Vgl. Keutzer, Oliver et al.: *Filmanalyse*. In: Oksana Bulgakowa und Roman Mauer (Hg.): *Film, Fernsehen, Neue Medien*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 134-136.

Mit der auditiven Wiedergabe von Fagins Figurenrede kann durch die Stimmcharakteristik die Stigmatisierung dieser Figur noch zusätzlich verstärkt werden. In der Lesung von Hans Paetsch (1988) muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass der erfahrene und hervorragende Hörbuchsprecher allen Figuren in *Oliver Twist* eine eigene Klangfarbe verleiht.¹²¹³ Die etwas nasale, krächzende Wiedergabe von Fagins Stimme unterstützt entsprechend Meyrinks Markierung der Figurenrede. Wenn Paetsch also als Sprecher seine Stimme verstellt und dazu „Gott, is das ne gescheite Schickse; die gescheiteste Schickse, wo ich jemals hab gesehen in meinem ganzen Leben [...]. Natürlich denk ich an Oliver hi hi hi“ liest, so wird Fagins Figurenzeichnung noch zusätzlich negativ aufgeladen.¹²¹⁴ Bei der auditiven Wiedergabe von Meyrinks Übersetzung scheint es unmöglich, Fagins Figurenrede in einer prosaischen, nüchternen und ungekünstelten Sprechweise wiederzugeben.¹²¹⁵ Um zu verhindern, dass die antisemitische Darstellung von Fagin in dieser Hörbuchadaptionen fortgeschrieben wird, müsste primär die Wahl der Übersetzung überdacht werden.

Wie die Analyse zeigt, verzichten die deutschen Hörspiele darauf, Fagin als Juden zu bezeichnen oder ihn in der Personenbeschreibung mit jüdisch konnotierten Attributen auszugestalten. Im Gegensatz zu Barts Musical-Adaption, die in der Musik auf jüdische Elemente zurückgreift, um auf diese Weise subtil auf Fagins Jüdisch-Sein hinzuweisen, verzichten die Hörspiele auf solche Markierungen. Fagin wird zwar tendenziell weniger sympathisch dargestellt, da seine Figur weniger ausgestaltet wird, doch der Bezug auf eine jüdische Herkunft fehlt insgesamt. Indem die deutschen Hörspiel-Adaptionen von Herrmann/Beck (1961), Schnabel/König (1962) und Stricker (2005) auf das Wort ‚Jude‘ verzichten und auch sonst keine Hinweise auf Fagins Jüdisch-Sein verwenden, führen sie die Tendenz der deutschsprachigen Übersetzungen fort, Fagins jüdische Herkunft komplett auszuklammern. Im Gegensatz zu den Übersetzungen, die sich einer möglichst vollständigen Übernahme des Prätextes in die deutsche Sprache

¹²¹³ Meyrink verwendet auch dialektale Markierungen bei anderen Figuren im Roman. Doch Fagin ist der Einzige, der in inkorrektter Satzstellung spricht. Siehe Kapitel 6.2.5 der vorliegenden Studie.

¹²¹⁴ Meyrink OT, S. 142 und Paetsch OT, Teil 5, Kapitel 5, 2:56-3:03.

¹²¹⁵ Siehe beispielsweise die Hörbuchfassung, gelesen von Frank Stöckle (2008).

verpflichten oder zu den Inszenierungen und Verfilmungen, die Fagin visuell darstellen müssen, laufen die Hörspiele durch ihre medienbedingten Voraussetzungen auch nicht Gefahr, Beschreibungen und Visualisierungen zu übernehmen, die Fagin als Juden identifizierbar machen und entsprechend stigmatisieren.

7.3 Kinoadaptionen

Charles Dickens' Romane zählen neben anderen bekannten Werken des 19. Jahrhunderts¹²¹⁶ zu den ersten Literaturverfilmungen.¹²¹⁷ Dabei gehören Szenen aus *Oliver Twist* zu den ersten in Großbritannien produzierten Filmsequenzen überhaupt.¹²¹⁸ Bis 1910 erschienen sechs *Oliver Twist*-Kurzfilme.¹²¹⁹ Wie Sergei Eisenstein in seinem 1944 erschienenen Essay *Dickens, Griffith and the Film Today* aufzeigt, haben Dickens' Romane großen Einfluss auf die frühe Filmindustrie.¹²²⁰ Dieser Einfluss ist beispielsweise in der Montagetechnik von David Wark Griffiths Filmen sowie im Handlungsverlauf von Charlie Chaplins *The Kid* (1921) zu erkennen.¹²²¹ In der Nachkriegszeit der späten 1940er-Jahre florierten Literaturverfilmungen. Dabei revolutionierte David Lean mit seinen beiden

¹²¹⁶ Vgl. Troost, Linda V.: The Nineteenth-Century Novel on Film: Jane Austen. In: Deborah Cartmell und Imelda Whelehan (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2007, S. 75-89. Weitere Vorlagen waren zum Beispiel Romane von Emily und Charlotte Brontë, Jane Austen, Wilkie Collins, George Eliot, William Makepeace Thackeray, Anthony Trollope und Henry James.

¹²¹⁷ Der Begriff ‚Verfilmung‘ wird im *Reallexikon* als „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“ definiert. Zitiert nach Bohnenkamp, Anne: Vorwort: Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung. In: dies. (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 9-40, hier S. 13 f.

¹²¹⁸ Vgl. Marsh, Joss: Dickens and Film. In: John O. Jordan (Hg.): *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 204-223, hier S. 205.

¹²¹⁹ Vgl. ebd.

¹²²⁰ Eisenstein, Sergei: Dickens, Griffith and the Film Today. In: Jay Leyda (Hg.): *Film Form: Essays in Film Theory*. San Diego/New York/London: Harcourt 1949, S. 195-256.

¹²²¹ Charlie Chaplin deklarierte *Oliver Twist* zu einem seiner Lieblingsromane, dessen Lektüre in der 1921 ausgestrahlten Tragikomödie *The Kid* (1921) wiederzuerkennen ist. Der junge Jackie Coogan, der in Chaplins Film sein Filmdebüt in der Rolle des kleinen Jungen gab, wurde ein Jahr später auch für Frank Lloyds Verfilmung von *Oliver Twist* für die Titelrolle verpflichtet. Vgl. Schmidt 2012, S. 112.

Dickens-Adaptionen *Great Expectations* (1946) und *Oliver Twist* (1948) dieses Genre.¹²²²

Der Einfluss von Leans Verfilmung reiche, wie Juliet John in ihrer Studie zu *Dickens and Mass Culture* schreibt, über Dickens' *Oliver Twist* hinaus. John argumentiert, dass Leans Verfilmung die Rezeption von *Oliver Twist* so sehr mitprägte, dass die Adaption sogar den Prätext von Dickens verdrängt habe:

It works because Lean's classic post-war adaptation has almost come to occupy the position of 'original text', its political impact and aesthetic brilliance at a particular historical moment creating an 'anxiety of influence' among subsequent screen directors.¹²²³

Trotz oder gerade wegen der kontroversen Rezeption hat Leans *Oliver Twist* die weiteren Adaptionen dieses Romanklassikers stark geprägt. Dieser Einfluss zeigt sich nicht nur bei Schauspielern wie Ron Moody oder Jonathan Pryce, die sich in Vorbereitung auf ihre Rolle als Fagin mit Guinness' Darstellung auseinandersetzten, sondern auch bei Journalistinnen, Kritikern und Wissenschaftlerinnen, die im Kontext von *Oliver Twist*-Adaptionen fast ausnahmslos Bezug auf Leans Verfilmung nehmen.¹²²⁴

Wie sehr sich das Bild von Fagin über Guinness' Darstellung in Leans Verfilmung (1948) definiert, zeigt beispielsweise der einleitende Paragraf von Steven Marcus' Essay *Who Is Fagin?* (1962):

Fagin is back in the news. The English musical play, *Oliver!*, which is scheduled to open in New York next season, will almost certainly stir up the same kind of protest from various Jewish groups that the film of *Oliver Twist* did a decade ago. Alec Guinness's lisp, asthmatic, and vaguely homosexual Fagin of the film has in the newest version apparently been displaced by an out-and-out East End type.¹²²⁵

Die Tatsache, dass Marcus Barts Musical in Beziehung zu Leans Verfilmung setzt und nicht zuerst auf Fagins Darstellung in Dickens' Roman Bezug nimmt, zeigt exemplarisch, welchen Einfluss Guinness' Fagin auf die Rezeption nachgelagerter Adaptionen hat. Leans Verfilmung kann somit als Dreh- und Angelpunkt in der Entwicklung der modernen *Oliver Twist*-Adaptionen betrachtet werden. Aus

¹²²² Vgl. ebd., S. 211.

¹²²³ John 2010, S. 213.

¹²²⁴ Siehe beispielsweise Nathan 2008; Pascal 2009; Quinn 2009; Napolitano 2014.

¹²²⁵ Marcus 1962, S. 48.

diesem Grund wird im Folgenden auf die Kontroverse eingegangen, die der Film im Februar 1949 in Berlin auslöste.¹²²⁶

In einem Interview mit Harry M. Geduld erläuterte David Lean, welche Absicht er und Alec Guinness mit ihrer Darstellung von Fagin verfolgten: „We had made Fagin an outsize and, we hoped, an amusing Jewish villain. We copied the Cruikshank drawings in the make-up and gave him an accent. The whole film was outsize.“¹²²⁷ In der durch den Holocaust geprägten Nachkriegszeit einen Film zu präsentieren, indem eine Figur wie Fagin werkgetreu nach dem Vorbild von Cruikshanks Illustrationen als ‚a very old shrivelled Jew‘ dargestellt wird, sei, wie der Filmkritiker Al McKee feststellt, ein erstaunliches Beispiel für einen künstlerischen Tunnelblick.¹²²⁸

Als Konsequenz dieser Darstellung von Fagin kam es zu tagelangen Unruhen in Westberlin. Wie die *Berliner Zeitung* am Dienstag, dem 22. Februar 1949, berichtete, kam es wegen Leans *Oliver Twist* „bereits am Sonntagnachmittag vor dem in der Giesebrechtstraße am Kurfürstendamm gelegenen Filmtheater ‚die Kurbel‘ zu heftigen Protesten“.¹²²⁹ Am Montagvormittag hätten Vertreter der jüdischen Gemeinde Berlin, so schreibt die *Berliner Zeitung* weiter, ein „Protestschreiben an den britischen Stadtkommandanten, General Robertson eingereicht.“¹²³⁰ In diesem Schreiben brachten die Verfasser zum Ausdruck, „daß dieser Film bei seiner ausgesprochen antisemitischen Tendenz geeignet sei, dem neuaufliebenden Antisemitismus in Deutschland Auftrieb zu geben.“¹²³¹ Der

¹²²⁶ Pointer, Michael: Charles Dickens On The Screen. Lanham et al.: The Scarecrow Press 1996; Stern, Frank: Lessings Nathan, Dickens' Fagin und Harlans Jud Süß: Zwischen Theater und Straßenschlacht. In: Jakob Hessing (Hg.): Jüdischer Almanach. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1995, S. 150-159, McKee, Al: Art or Outrage? Oliver Twist and the Flap over Fagin. In: Film Society of Lincoln Center (Hg.): Film Comment. Bd. 36, Nr. 1 (2000), S. 40-45; Schmidt 2012, S. 114 f.; John 2010, S. 219-226 und Paganoni, Maria Christina: From Book to Film: The Semiotics of Jewishness in Oliver Twist. In: Dickens Quarterly. Bd. 27, Nr. 4 (2010), S. 307-335, hier S. 311-313.

¹²²⁷ Lean, David: Interview mit Harry M. Geduld. Zitiert nach Geduld 1969, S. 285.

¹²²⁸ Vgl. McKee 2000, S. 44.

¹²²⁹ O. V.: Absetzung des ‚Oliver Twist‘-Films erzwungen. In: Berliner Zeitung Jg. 5, Nr. 44 (22.02.1949), S. 6. Eine ähnliche Berichterstattung ist der Zeitung *Neues Deutschland* zu entnehmen. Siehe O. V.: Provokation gegen das fortschrittliche Berlin. In: Neues Deutschland Jg. 4, Nr. 44 (22.02.1949), S. 4.

¹²³⁰ Berliner Zeitung (22.02.1949), S. 6.

¹²³¹ Ebd.

Vorsitzende der jüdischen Gemeinde, Heinz Galinski, wies ebenfalls „auf die bedenkliche Tatsache hin, daß deutsche Besucher den antisemitischen Film nicht abgelehnt hätten und daß vielmehr die Vorstellungen fast ausverkauft waren.“¹²³²

Doch weder die britischen noch die westberliner Verwaltungsstellen waren bereit, die Verantwortung für „die Vorführung des Hetzfilms“ zu übernehmen.¹²³³ Augenzeugen zufolge kam es an der Kundgebung zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen den Demonstrierenden und der Polizei, wobei rund 20 Personen schwer verletzt wurden.¹²³⁴ Es sei bezeichnend, so schließt die *Berliner Zeitung* ihren Bericht ab, „dass während der Kundgebung [...] antisemitische Schmährufe gegen die Demonstranten laut wurden. Die Nazianhänger brüllten ‚Juden raus!‘ und ‚Raus mit den Banditen aus Deutschland!‘“¹²³⁵

In der ostdeutschen Tageszeitung *Neues Deutschland* nahm die *Berliner Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes* (Berliner VVN) Stellung zu den Ausschreitungen im Zusammenhang mit Leans *Oliver Twist*. Die *Berliner VVN* betitelt in diesem Bericht die „rücksichtslose Niederknüppelung von antifaschistischen Demonstranten durch die Westberliner Polizei unter den Augen britischer Offiziere“ als „Schande für das demokratische Berlin“.¹²³⁶ Wie der Artikel weiter ausführt, kam es in der Folge auch zu einer Kontroverse in der Berichterstattung der westdeutschen Presse:¹²³⁷ Die „faschistische Berichterstattung“ einiger westberliner Zeitungen ginge Hand in Hand mit der „rücksichtslosen Niederknüppelung von antifaschistischen Demonstranten durch die Westberliner Polizei“, schreibt *Neues Deutschland* weiter:¹²³⁸

Während der ‚Telegraf‘ die Protestaktionen demokratischer Bürger als eine Maßnahme ‚von jüdischen Kreisen, die sonst am Kurfürstendamm zu sehen sind‘, zu diffamieren versucht, bezeichnet der ‚Sozialdemokrat‘ im Pöbelton der früheren

¹²³² Ebd.

¹²³³ Ebd.

¹²³⁴ Vgl. ebd.

¹²³⁵ Ebd.

¹²³⁶ O. V.: Eine Schande für das demokratische Berlin. In: *Neues Deutschland* Jg. 4, Nr. 45 (23.02.1949), S. 8.

¹²³⁷ Zur kontroversen Berichterstattung der Lean Verfilmung von *Oliver Twist* in den westberliner Medien siehe auch Pertsch 1992, S. 119-124.

¹²³⁸ *Neues Deutschland* (23.02.1949), S. 4.

Nazipresse die Demonstranten offen als ‚bezahlte Schwarzhändler‘ und betont den Beifall der Nazis und deren Beteiligung beim Vorgehen der Polizei gegen die Demonstranten.¹²³⁹

Die „Erklärung der Berliner VVN zu ‚Oliver Twist‘“ schließt mit der Resolution Angehöriger der Polizei-Inspektion Weißensee, die ihre Kollegen der Westpolizei dazu anhalten, sich „nicht zur Knüppelgarde degradieren“ zu lassen und Maßnahmen gegen weitere Vorführungen des Films zu ergreifen.¹²⁴⁰

Leans Verfilmung wurde auch mit dem nationalsozialistischen Propagandafilm *Jud Süß* (1940) in Verbindung gebracht. Dessen Regisseur, Veit Harlan, musste sich zurzeit von Leans deutscher Premiere wegen ‚Verbrechen gegen die Menschlichkeit‘ vor Gericht verantworten. *Die Zeit* berichtete am 3. März 1949, Harlans Verteidigung habe zu Beginn des Prozesses verlangt, dass Leans Verfilmung von *Oliver Twist* gezeigt werde. Dies mit der Begründung, dass am Beispiel von Leans Film zu eruieren sei, ob Kunstwerke antisemitisch sein können, und ob in einem solchen Fall der Bezug zum Schöpfer überhaupt relevant sei.¹²⁴¹

Doch auch umgekehrt wurde die Verbindung zwischen Leans *Oliver Twist* und Harlans *Jud Süß* hergestellt. So berichtete *Der Spiegel* am 26. Februar 1949: „Im Schreiben der jüdischen Gemeinde wurde gesagt, der Film stehe auf einer Stufe mit Veit Harlans ‚Jud Süß‘.“¹²⁴² Der im Sinne der *Kommunikativität* intensiviertere intertextuelle Bezug zu Harlans *Jud Süß* vergleicht Leans *Oliver Twist* nicht nur mit einem der berüchtigtsten Propagandafilme des ‚Dritten Reiches‘ und erweitert somit das Textkollektiv um einen weiteren brisanten Posttext¹²⁴³, sondern stellte wohl auch die Anklage gegen Harlan vor ein Dilemma: Würde Harlan für schuldig befunden, so müsste womöglich auch gegen Lean Anklage erhoben werden. Eine Konsequenz, die im britisch besetzten Westdeutschland kaum vorstellbar gewesen wäre.

¹²³⁹ Ebd.

¹²⁴⁰ Ebd.

¹²⁴¹ Vgl. K. W.: Antisemitismus und DP's. In: *Die Zeit* Nr. 9 (03.03.1949).

¹²⁴² O. V.: Erschießt uns doch: Twist – Zwißt. In: *Der Spiegel* (26.02.1949), S. 26.

¹²⁴³ Die Erweiterung des Textkollektivs um Harlans *Jud Süß* wird anhand intertextueller Bezüge zwischen dem Film und Dickens' Prätext sowie Leans Verfilmung in Kapitel 8.1 untersucht.

In den Zeitungsberichten wurde ebenfalls die britische Militärregierung in Berlin kritisiert, deren Zustimmung zur Aufführung von *Oliver Twist* als „eine bewußte Provokation [...] gegen die israelische Bevölkerung in Palästina“ angesehen wurde.¹²⁴⁴ Auch Dietmar Pertsch nennt in seiner Studie *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen* (1992) die zerrüttete Beziehung zwischen Großbritannien und der jüdischen Bevölkerung in Palästina als Grund dafür, dass Leans Film von der britischen Zensurbehörde zuerst verboten, dann aber doch zugelassen wurde.¹²⁴⁵ Der in der *Berliner Zeitung* als Faschist bezeichnete Kurbel-Besitzer Walter Jonigkeit musste schließlich auf Druck der *Eagle-Lion-Filmgesellschaft* und der anhaltenden Demonstrationen vor seinem Kino die Vorführungen nach drei Tagen einstellen.¹²⁴⁶

Leans *Oliver Twist* sorgte nicht nur in dem vom Holocaust geprägten Nachkriegsdeutschland für Proteste. In den USA verzögerte sich die Premiere um drei Jahre und der Film kam erst im Juli 1951 in einer um 12 Minuten gekürzten Version in die amerikanischen Kinos.¹²⁴⁷ In einer um insgesamt 20 Minuten gekürzten Fassung wurde der Film 1950/51 auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz gezeigt.¹²⁴⁸ Dabei wurden, wie das Begleitheft zur restaurierten DVD-

¹²⁴⁴ F. R.: ‚Oliver Twist‘. In: Neues Deutschland Jg. 4, Nr. 45 (23.02.1949), S. 1. Mit der Unabhängigkeitserklärung und Gründung des Staates Israel 1948 endete das Völkerbundmandat für Palästina, das Großbritannien 1920 zugesprochen wurde. Nach andauernden Konflikten zwischen Arabern, Juden und der britischen Mandatsregierung übertrug Großbritannien 1947 die Teilung Palästinas an die Vereinten Nationen. Mit dem Ende des Völkerbundmandats und dem Abzug der britischen Mandatsregierung verlor Großbritannien einen wirtschaftlich interessanten Außenposten. Siehe Krämer, Gudrun: Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel. München: Beck 2006.

¹²⁴⁵ Vgl. Pertsch 1992, S. 121.

¹²⁴⁶ Der von der *Berliner Zeitung* als „eingefleischter Antisemit“ und „Gauner“ bezeichnete Walter Jonigkeit übernahm während der NS-Zeit mehrere jüdische Kinos, die er auch nach 1945 trotz Lizenzentzug weiterführte. Durch die Zusammenarbeit mit der englischen *Eagle-Lion-Filmgesellschaft* kam es zur Aufführung von *Oliver Twist* in der *Kurbel*. Zu einem ähnlichen Eklat kam es bei der deutschen Premiere des Films *Rommel, der Wüstenfuchs* (Regie Henry Hathaway 1951), dessen Absetzung die *Berliner Zeitung* am 31.02.1952 forderte. Vgl. O. V.: Weisse Mäuse im Delphi-Palast. In: Berliner Zeitung Jg. 8, Nr. 255 (31.02.1952), S. 6.

¹²⁴⁷ Schmidt 2012, S. 114.

¹²⁴⁸ Vgl. Helbig, Jörg: Zuckerbrot und Peitsche: Die kritische Rezeption von David Leans Dickens-Adaptionen *Great Expectations* und *Oliver Twist*. In: Matthias Bauer (Hg.): Film-Konzepte 10: David Lean. München: Edition Text + Kritik 2008, S. 15-22, hier S. 20. Während Leans *Oliver Twist*-Verfilmung in den USA und Europa wegen der diskriminierenden und negativen Darstellung Fagins verboten und zensiert wurde, wurde der Film in Ägypten verboten, weil der Jude Fagin zu positiv dargestellt sei. Vgl. ebd.

Fassung von 2003 ausführt, „[w]o immer es ging, [...] Alec Guinness' Szenen entfernt, buchstäblich jede Großaufnahme von ihm fiel der Schere zum Opfer“.¹²⁴⁹ Die Wiederaufführung des Films löste in den westdeutschen Medien eine zweite Welle von Berichten über Leans *Oliver Twist* aus.

Während 1949 die Darstellung Fagins und der damit verbundene Antisemitismus im Mittelpunkt der Kontroverse stand, äußerten sich die westdeutschen Zeitungen nach der Vorführung im September 1951 zurückhaltend. Fagins Darstellung wurde in dieser stark gekürzten Fassung von vielen Rezensenten verharmlost oder wurde, wie Pertsch ausführt, als „völlig unpolitische Adaption“, in der die „jüdische Figur nicht wahrgenommen wurde“, besprochen.¹²⁵⁰ Diese Verdrängungstechnik sei „symptomatisch für die Rezensionen des nun ‚judenfreien‘ OLIVER TWIST in der Ära Adenauer“.¹²⁵¹

Auch in der Schweiz wurde der Film rezensiert. Zur Vorführung im Züricher *Studio 4* schreibt die *Neue Zürcher Zeitung* am 20. Juli 1950, dass Leans künstlerische Umsetzung trotz der „nicht ganz unberechtigten Kritik“ über die „etwas unfeine Klischierung des Judentums in der Gestalt des Gauners Fagin“ durchaus der Beachtung wert sei.¹²⁵² Wie zahlreichen solchen Rezensionen zu entnehmen ist, zählt Leans *Oliver Twist* rein filmästhetisch – der antisemitischen Darstellung Fagins ungeachtet – „zu den Musterbeispielen gelungener Romanverfilmungen“.¹²⁵³

¹²⁴⁹ Fischer, Robert: Charles Dickens, Filmautor: Wie David Lean das Buch *Oliver Twist* fast schon werkgetreu verfilmte. In: Koch Media (Hg.): Begleitheft zur DVD *Oliver Twist*. Koch Media 2003. Zitiert nach Helbig 2008, S. 20. Die vollständig restaurierte DVD-Fassung von 2003 fügte die herausgeschnittenen Szenen wieder ein, wobei diese Szenen zwecks Dokumentation nicht nachsynchronisiert wurden.

¹²⁵⁰ Pertsch 1992, S. 122.

¹²⁵¹ Ebd., S. 123.

¹²⁵² O. V.: Der Film in Zürich: Drei englische Prestigefilme in Wiederaufführung. In: *Neue Zürcher Zeitung* (20.07.1950), S. 7.

¹²⁵³ O. V.: [Klappentext der DVD]. In: Lean, David: *Oliver Twist* (1948). Ein Cineguild Film. Mit Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh et al. Im Vertrieb der Cine Plus Entertainment GmbH. DVD, 112 Min. Koch Media 2003. Siehe auch Connor, Steven: Gruelling (21.08.2005). In: *Mail on Sunday*. [Expanded version] URL: <http://stevenconnor.com/gruelling.html> (abgerufen 28.05.2020); Sasaki, Toru: We Ask for More: A Note on Polanski's *Oliver Twist*. In: *Dickensian* 102 (2006), S. 240-242 und Shail, Robert: *British Film Directors: A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Leans Verfilmung wurde nicht nur filmästhetisch zum Vorbild vieler nachgelagerter Adaptionen, sondern auch strukturell. Leans Segmentierung der Handlung schaffte es auf die wichtigsten Episoden von Olivers Werdegang vom Armenhäusler zum bürgerlichen Jungen zu fokussieren, ohne dabei Dickens' Prätext Abbruch zu tun. Dabei behält Lean auch das von Dickens zugrunde liegende manichäische Grundmuster in der Figurenkonstellation und den komplementären Handlungsschauplätzen aufrecht. Das dualistische Weltbild wird im Gegensatz zur literarischen Vorlage nicht primär auf sprachlicher Ebene durch die Verwendung von Antonymen vermittelt, sondern vorwiegend über die audiovisuellen Komponenten des Mediums Film.

In Leans Schwarz-Weiß-Film zeigt sich die Gegensätzlichkeit der Handlungsschauplätze besonders durch die Bildkomposition, wie die Gegenüberstellung von Fagins Unterschlupf mit dem Schlafzimmer bei Mr. Brownlow demonstriert.

Zuerst wird Fagins verlassener Unterschlupf gezeigt, der zuvor von der Diebesbande leer geräumt worden ist. Die Einstellung zeigt einen Raum mit unebenen Dielenbrettern, kaputten Stühlen, einem alten Tisch, leeren Flaschen und schmutzigen, schrägen Wänden, an denen der Verputz abbröckelt. Ein schräger Stützbalken, der den Raum senkrecht unterteilt, steht links von der Mitte des Bildes. Dieser Raum weist keine Symmetrien auf und wirkt unordentlich und chaotisch.¹²⁵⁴ Der Übergang zur nächsten Einstellung, die Oliver im Bett von Mr. Brownlow zeigt, wird als Schwarzblende realisiert, die Fagins heruntergekommenen Unterschlupf in ein schwarzes Bild übergehen lässt, das in der Aufblende zum ordentlich eingerichteten Schlafzimmer bei Brownlow übergeht. Die Perspektive wird beibehalten, was den Vergleich der beiden Räume ebenfalls unterstützt.

Im Gegensatz zu Fagins Unterschlupf weist die Bildkomposition des Schlafzimmers eine starke Symmetrie auf. Das Himmelbett, in dem Oliver schläft, sowie die dahinterstehende Kommode und die Vorhänge geben dem Bild eine klare

¹²⁵⁴ Vgl. Lean, David: *Oliver Twist* (1948). Ein Cineguild Film. Mit Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh et al. Im Vertrieb der Cine Plus Entertainment GmbH. DVD, 112 Min. Koch Media 2003, 50:06.

Struktur.¹²⁵⁵ Die Bildsymmetrie verleiht der Einstellung Ruhe und Ordnung, die im klaren Gegensatz zur Raumgestaltung von Fagins Unterschlupf stehen. Das Himmelbett sowie die sanften Klänge einer Harfe, die mit der Aufblende eingespielt werden, lassen Olivers neue Unterkunft himmlisch erscheinen, wobei diese Szene deutlich auf den Prätext Bezug nimmt: „They were happy days, those of Oliver’s recovery. [...] it seemed like Heaven itself.“¹²⁵⁶

Lean verzichtet, wie auch die meisten Adaptionen, Fagin explizit als Juden zu bezeichnen. Fagins Jüdisch-Sein wird bei Lean nicht wie bei Bart über die Musik vermittelt, sondern primär über die visuelle Ebene. Wie bereits erwähnt, stützten sich Lean und Guinness in der Darstellung von Fagin auf Cruikshanks Illustrationen.¹²⁵⁷ Um den bekannten Bildern aus Dickens’ *Oliver Twist* zu entsprechen, wurde dem Schauspieler Alec Guinness sogar eine modellierte Nase aufgesetzt. Neben den lockigen, langen Haaren, den buschigen Augenbrauen und dem Vollbart ist es vor allem die grotesk große Nase, die Guinness’ Fagin von den anderen filmischen Darstellungen unterscheidet. Die vom berühmten Maskenbildner Stuart Freeborn¹²⁵⁸ entworfene Nase ist besonders ausgeprägt im Profil zu sehen, als Fagin seine Schätze bewundert.¹²⁵⁹

Als Guinness in der Rolle des Fagin Oliver empfängt, wird der jüdische Bösewicht nur kurz in der Halbtotalen gezeigt. Erst als er sich umdreht, um Oliver zu betrachten, wechselt die Kameraeinstellung zu einer Nahaufnahme. Von der Röstgabel sind in dieser Einstellung nur die drei Zinken am unteren Bildrand zu erkennen.¹²⁶⁰ Bei der Begrüßung von Oliver macht Fagin wie im Prätext eine kleine Verbeugung vor dem Jungen. Das unterwürfige Verhalten kippt auch in dieser Adaption kurz darauf in Gewalt um, als Fagin mit der Röstgabel auf die Kinder einschlägt. Die Assoziation mit dem Teufel ist zwar in Leans Verfilmung vorhanden, allerdings nur subtil.

¹²⁵⁵ Vgl. ebd., 50:18.

¹²⁵⁶ Dickens OT, S. 83.

¹²⁵⁷ David Lean bestätigte im Interview mit Harry M. Geduld, dass er und Guinness Fagin nach dem Vorbild von Cruikshanks Illustrationen gestaltet habe: „We copied the Cruikshank drawings in the make-up and gave him an accent.“ Zitiert nach Geduld 1969, S. 285.

¹²⁵⁸ Stuart Freeborn (1914–2013) ist vor allem bekannt für die Gestaltung von Masken und Puppen für die *Star Wars*-Filme, so zum Beispiel die Figuren Yoda und Chewbacca.

¹²⁵⁹ Vgl. Lean OT, 39:08. Diese Szene wurde in der deutschen Fassung von 1951 entfernt.

¹²⁶⁰ Vgl. ebd., 34:27.

Zudem hat das Feuer, vor dem Fagin steht, im Schwarz-Weiß-Film nicht dieselbe atmosphärische Wirkung wie bei einem Farbfilm.

Der Szene von Olivers Aufnahme in Fagins Bande wird kein Erzählkommentar als *voice over* zugeschaltet, wie dies zuvor der Fall ist, als Oliver auf Dodger trifft.¹²⁶¹ Die Szene wird nicht durch Musik begleitet. Entsprechend erfolgt Fagins Charakterisierung primär über die Kameraeinstellung. Diese zeigt Fagin zu Beginn der Szene, im sogenannten *establishing shot*¹²⁶², nur kurz in der *Totalen*, danach wird er fast ausschließlich in *halb-naher* Einstellung oder in *Großaufnahme* gezeigt.¹²⁶³ Die Groß- und Nahaufnahmen haben primär zwei Funktionen: Erstens fokussieren sie auf die Gesichtszüge und Gesten und vermitteln dem Publikum somit die physiognomischen Besonderheiten der Figur. Zweitens schafft die nahe Kameraeinstellung Intimität zwischen Figur und Publikum, wodurch identifikationsstiftende Prozesse begünstigt werden.¹²⁶⁴

Daraus ergibt sich die paradoxe Situation, dass durch die nahe Kameraeinstellung einerseits Fagins stereotype Physiognomie hervorgehoben und andererseits die Gefühlswelt der Figur – zusätzlich begünstigt durch die Starbesetzung von Alec Guinness – vermittelt wird. Diese Problematik wird durch die Kontroverse über die zensierte amerikanische und deutsche Fassung des Films verdeutlicht: Es wurden vorwiegend Szenen entfernt, die Fagin in Nahaufnahmen zeigen, um die antisemitische Wirkung des Films zu reduzieren. Lean wiederum beschuldigte die Zensurbehörden, durch das Entfernen dieser Szenen hätten sie den Film erst recht antisemitisch gemacht:

They had cut the character down to the bare bones, and in so doing had removed all the comedy – thus leaving Fagin as a straight Jewish villain. In my opinion, this version was anti-Semitic, and it is one of my big regrets that it was ever shown in America.¹²⁶⁵

¹²⁶¹ Als Oliver zustimmt, Dodger zu begleiten, wird ein extradiegetischer Erzähler zugeschaltet, der das Geschehen per *voice over* kommentiert: „Es war kein guter Stern, der über Olivers Leben stand. Er war Dodger, dem jugendlichen Anführer einer Verbrecherbande in die Hände gefallen.“ Lean OT, 33:07-33:20.

¹²⁶² Als *establishing shot* wird in der Filmwissenschaft die totale Einstellung zu Beginn einer Szene bezeichnet, um dem Publikum einen ersten Überblick über den Raum zu geben, in dem sich die Figuren befinden. Vgl. Keutzer et al. 2014, S. 11.

¹²⁶³ Zu den Bezeichnungen der Kameraeinstellung siehe ebd., S. 9-12.

¹²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 12.

¹²⁶⁵ Lean, David: Interview mit Harry M. Geduld. Zitiert nach Geduld 1969, S. 284 f.

Abgesehen von den Nahaufnahmen, die im Medium Film analog der internen Fokalisierung im Roman als narrative Gegenstrategien fungieren, wird Fagin in Leans Verfilmung als Jude und Verbrecher porträtiert. Fagin weist dieselben Verhaltensmuster wie im Prätext auf: Er ist geizig und stets darauf bedacht, sich auf Kosten anderer zu bereichern. Mit List, unterwürfigem Verhalten und Eloquenz manipuliert er Sikes und die Kinder, die für ihn die ‚Drecksarbeit‘ erledigen. Fagin, der als einzige Figur im Film mit langem Bart, überdimensional großer Nase, Kaftan-ähnlichem Umhang, hochgezogenen Schultern, gebeugter Haltung, schlurfendem Gang und schwarzem ‚Judenhut‘ durch die Gassen und Gaststuben schleicht, wirkt wie ein Fremdkörper in der britischen Gesellschaft und wird als Jude zum ‚anderen‘ und ‚Fremden‘ stigmatisiert.

Die Markierung von Fagins Figurenrede ist das einzige hier untersuchte Gestaltungsmerkmal, das Dickens im Prätext nicht verwendete. Wie die Analyse der deutschsprachigen Übersetzungen sowie Barts Musical-Inszenierungen zeigten, wird Fagins Figurenrede sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch mit Elementen des Literaturjiddischen sowie einem jiddischen Akzent ausgestattet. Dies ist ebenfalls in Leans Verfilmung der Fall. Lean bestätigt sogar im Interview mit Geduld, dass sie Fagin nicht nur nach der Vorlage von Curikshanks Illustrationen, sondern auch mit einem jiddischen Akzent ausgestaltet haben: „We copied the Cruikshank drawings in the make-up and gave him an accent.“¹²⁶⁶ Dieser im Englischen deutlich hörbare Akzent sowie die lispelnde und nasale Aussprache von Guinness wurde allerdings in der deutschen Synchronisation nicht übernommen. Der Verzicht auf eine Markierung von Fagins Figurenrede in der deutschen Fassung der Lean-Verfilmung führt den in den Übersetzungen bereits festgestellten Trend fort, dass insbesondere in Deutschland nach 1945 versucht wird, Fagins Darstellung nicht noch zusätzlich antisemitisch auszugestalten.

Zusätzlich zur häufig verwendeten Nahaufnahme wird Fagins ambivalente Charakterisierung am Ende von Leans Verfilmung ebenfalls inhaltlich unterstützt. Fagin wird zwar am Ende von Leans Verfilmung verhaftet, doch bevor die wütende

¹²⁶⁶ Ebd., S. 285.

Menge die Tür zu seinem Unterschlupf aufbricht, ruft Fagin in kämpferischem Ton dem Mob entgegen: „Strike them all dead. What right have *you* to butcher me?“¹²⁶⁷ Mit dem Wechsel des Personalpronomens ‚they‘ zu ‚you‘ – bei Dickens heisst es: „What right have *they* to butcher me?“ – richtet sich Fagins Anklage direkt an die Londoner vor der Tür und ebenfalls an die Zuschauer, die mit ‚du‘/‚ihr‘ ebenso mitgemeint sind. Die stark an ein Pogrom erinnernde Szene bekommt besonders im historischen Kontext der Nachkriegsjahre 1948 nicht nur eine politische Brisanz, sondern stellt Fagin auch als Opfer dar.

Doch es bleibt eine ambivalente Darstellung: Zuerst wird Fagin in der Untersicht als bedrohliches Monster mit übergroßem Schatten dargestellt, und erst als die Tür durch die wütende Menge zerbricht, wechselt die Kameraeinstellung auf Großaufnahme. Mit der nahen Kameraeinstellung gelingt es Guinness, Entsetzen und Todesangst zu vermitteln, was der verfolgten Figur menschliche Züge gibt und Empathie für sie ermöglicht.¹²⁶⁸

Während Fagin in David Leans Verfilmung (1948) mehrheitlich als diabolischer Verbrecher dargestellt wird, fokussiert Carol Reeds Musical-Verfilmung *Oliver!* (1968) vor allem auf Fagins Fürsorge für seine Schützlinge. Das Musical von Lionel Bart ist, wie Johann N. Schmidt bemerkt, eine unbefangene Umgestaltung, die Fagin in die Gemeinschaft der singenden und tanzenden Figuren einbinde.¹²⁶⁹ Ron Moody, der Fagin bereits in der Musical-Produktion auf den Bühnen des *West End* (1960) darstellte, wurde auch für die Verfilmung als Fagin verpflichtet. Im Gegensatz zu seiner Darstellung im Musical reduzierte Moody im Film die Elemente, die Fagin als Juden stigmatisiert hätten. Der Schauspieler äußerte sich zu seiner Interpretation von Fagin in einem Interview in der *Los Angeles Times* vom 15. Januar 1969:

I played it very Jewish on the stage, but we changed it for the film. My stage Fagin caused no uproar at all, but I didn't think he was right for the film and Sir Carol Reed, the director, agreed. He's not terribly Kosher now.

It is a touchy subject; mention Fagin and a lot of people erupt.

¹²⁶⁷ Lean OT, 46:00. Diese Szene wurde in der deutschen Fassung von 1951 entfernt und ist daher in der restaurierten DVD-Ausgabe nicht synchronisiert.

¹²⁶⁸ Vgl. ebd., 46:09.

¹²⁶⁹ Schmidt 2012, S. 116.

That was then and this is now. Attitudes have changed. I play him kind of mockingly because I think it's healthy for us to realize that what was once anti-Semitic is now best handled by a light approach. Sort of saying to people, 'isn't it rather amusing that things were once this way but now they're changed, Thank God.'

Fagin is a man who never fitted into his time, who had no place in society. We're all more human now and it pleases me to humanize Fagin and make him comical. Any way you look at him, he was a villain. But there was all kinds of villains. ... I don't want to sweeten either Shylock or Fagin, I only want to humanize them and make them understandable to people now. I want to show that what once was is no more.¹²⁷⁰

Wie Moody in diesem Interview selbst sagt, führte seine Darstellung von Fagin in Barts Musical zu keinen Unruhen. Und dennoch schienen Moody und Reed sich einig zu sein, Fagin in der Verfilmung noch mehr von Dickens' und auch Leans' Version zu entfernen. Neben dem abgeänderten Ende der Musical-Verfilmung, das Fagin neu mit Dodger und nicht mehr allein in den Sonnenaufgang tanzen lässt, sorgen auch die unterhaltsamen und fröhlichen Musik- und Tanzeinlagen dafür, Fagins Boshaftigkeit durch Witz und Charme abzuschwächen. Zudem hat das Medium Film, im Gegensatz zur Inszenierung auf der Bühne, durch die nahe Kameraeinstellung die Möglichkeit, Fagins Perspektive einzunehmen und ihn als Individuum auszugestalten.

Mit der Verfilmung von Barts Musical verfestigte Reed die Neuerfindung von Fagin als liebenswerten Schurken.¹²⁷¹ Carol Reeds Verfilmung wurde trotz der zahlreichen Auszeichnungen – der Film gewann sechs Oscars und wurde als ‚Bester Film‘ ausgezeichnet – in Deutschland nur verhalten rezipiert. Zu rührselig sei das ‚Ballett von der fröhlichen Armut‘, wie die *Neue Zeit* am 6. August 1971 schreibt.¹²⁷² Besonders hervorgehoben wird Ron Moodys Darstellung von Fagin, der ‚eine Art tragischen Clown von einer Differenziertheit und Hintergründigkeit, mit einem Ausdruck und pantomimischen Talent [spiele]‘.¹²⁷³ Doch über Fagins

¹²⁷⁰ Moody, Ron: Oliver's Fagin Here Sightseeing (15.01.1969). In: Los Angeles Times, S. 9. Zitiert nach Zambrano, A. L.: Dickens and Film. New York: Gordon 1977, S. 333.

¹²⁷¹ Vgl. John 2010, S. 228.

¹²⁷² M. E.: Ballett von der fröhlichen Armut. ‚Oliver‘ – ein Farbfilm-Musical sehr frei nach Dickens. In: Neue Zeit Jg. 27, Nr. 183 (06.08.1971), S. 4.

¹²⁷³ Ebd.

Jüdisch-Sein wird kein Wort verloren, ebenso wenig über die Kontroverse, die 20 Jahre zuvor bei der Lean-Verfilmung die BRD erschüttert hatte.¹²⁷⁴

Im Gegensatz zu Leans Schwarz-Weiß-Film können die neueren Verfilmungen in der Darstellung des manichäischen Weltbildes auf eine breite Farbpalette zurückgreifen.

So benutzt Carol Reed in seiner Musical-Verfilmung satte Farben, um den Gegensatz zwischen Fagins Verbrecherwelt und der Welt der bürgerlichen Figuren hervorzuheben. Dabei schimmern die schwarzen und grünen Oberflächen des Armenviertels, als wären sie modellierte Plastiken.¹²⁷⁵ Im Gegensatz zu den schwarzen Fassaden von Fagins Unterschlupf ist die Häuserreihe von Mr. Brownlow weiß angestrichen und hebt sich sonnenbeschienen vor dem hellblauen Himmel ab.¹²⁷⁶ Zusätzlich zu den farblichen Unterschieden unterstützt die Bildkomposition wie bei Lean das manichäische Weltbild des Films.

Während Alec Guinness' Fagin eher an die Karikatur eines ‚Ostjuden‘ mit Schläfenlocken, Kaftan und ‚Judenhut‘ erinnert, wirkt Ron Moodys Darstellung von Fagin in Reeds Musical-Verfilmung weniger klischeehaft. Moodys Fagin bleibt allerdings immer noch sehr nahe an Dickens' Beschreibung im Prätext. So hat Ron Moody beispielsweise rote Haare¹²⁷⁷, einen Spitzbart, der im Vergleich zu Guinness' Vollbart näher an Cruikshanks Illustrationen ist, und trägt einen langen Mantel. Fagins erster Auftritt in Reeds Film ist wirkungsstark inszeniert.

Die Kochnische, aus der Fagin hervortritt, um Oliver zu begrüßen, wird zuerst in der Halbtotale gezeigt, danach zoomt die Kamera auf die mit Rauch gefüllten Öffnung, aus der schließlich die Röstgabel mit der aufgespießten Wurst und langsam Fagins Konturen und Gesicht erkennbar werden. Das Heranzoomen der

¹²⁷⁴ Siehe auch die Rezension in *Der Spiegel*. O. V.: Weste nicht rein. In: *Der Spiegel* Nr. 52 (23.12.1968), S. 148.

¹²⁷⁵ Vgl. Reed, Carol: *Oliver!* (1968). Ein Romulus Film. Mit Ron Moody, Oliver Reed, Mark Lester et al. Im Vertrieb der Sony Pictures Home Entertainment GmbH. DVD, 147 Min. Columbia: 2009, 39:01.

¹²⁷⁶ Vgl. ebd., 1:26:50.

¹²⁷⁷ Interessanterweise sind Moodys Haare auf dem Cover der *Sony Pictures Home Entertainment*-DVD (München 2009) schwarz und nicht rot. Zudem ist der Bildausschnitt so gewählt, dass Fagins schwarzer Hut sowie sein Spitzbart abgeschnitten sind und Moody eher wie ein Cowboy aussieht.

Kamera endet erst mit der Großaufnahme von Moody, der mit Röstgabel in der Hand, umgeben von Rauch, eingerahmt durch die schwarze Steinöffnung, bedrohlich auf Oliver starrt.¹²⁷⁸ Danach tritt Moody mit der Röstgabel in der Hand hervor, reicht Oliver die Hand und begrüßt ihn schließlich mit den Worten, „Ich hoffe, die Ehre deiner näheren Bekanntschaft zu machen“.¹²⁷⁹ Anders als im Prätext, ist es Oliver, der sich vor Fagin verbeugt. Abgesehen davon erinnert Moodys Auftritt stark an Dickens' Roman und greift ebenso die Assoziation mit dem Teufel auf.

Durch den skeptischen Ausdruck, mit dem Dodger das Geschehen beobachtet und bei Fagins Auftritt schon fast die Augen verdreht, erhält die Szene allerdings einen parodistischen Charakter. Die Bedrohung, die durch das Setting, die Einstellungslänge und das Heranzoomen sowie durch Moodys Mimik hervorgerufen wird, ist nicht von langer Dauer. Erstens wird die Ernsthaftigkeit der Szene durch Dodgers Reaktion, dem das Ganze peinlich zu sein scheint, infrage gestellt, und zweitens wechselt die Atmosphäre kurz darauf zu einer humorvollen mit viel Schalk inszenierten Sing- und Tanzeinlage, in der Fagin mit den Kindern das Stehlen übt und die Nummer *You've Got To Pick A Pocket Or Two* singt.

Wie bereits erwähnt, ließ Lionel Bart in die Komposition von Fagins Liedern Elemente aus der jüdischen Volksmusik einfließen. Diese bleiben in Reeds Verfilmung bestehen. Allerdings singt Moody in der Filmversion die Kadenz weniger exzentrisch, weshalb die Anspielung auf jüdische Gebetslieder in der Filmfassung dezent bleibt. Auch die Markierung von Fagins Sprache durch einen jiddischen Akzent behält Moody bei, doch dieser ist weniger stark ausgeprägt als in der *West End*-Produktion von 1960. In der deutschen Synchronisation von Reeds Film wird, wie bei Leans deutscher Fassung, auf eine Markierung von Fagins Figurenrede verzichtet.¹²⁸⁰

¹²⁷⁸ Vgl. Reed Oliver!, 39.56.

¹²⁷⁹ Ebd., 40.13 f.

¹²⁸⁰ Siehe beispielsweise die Szene, in der Fagin Oliver das Stehlen beibringt und dazu „You've Got To Pick A Pocket Or Two“ respektive „Mach die Finger schön lang“ singt. Ebd., 40:12-44:50.

Wie bereits erwähnt, änderte Bart in seinem Musical Fagins Schicksal und lässt ihn einen Neuanfang beginnen. Dieses zwar hoffnungsvolle, aber auch offene Ende wird in Reeds Verfilmung zu einem Happy End umgewandelt.

Anstatt, dass Fagin allein und ohne Vermögen einen Neuanfang beginnen muss, schließt sich ihm sein talentiertester und auch loyalster Schüler Dodger an. Dieser hat bereits eine Brieftasche gestohlen, die er Fagin aushändigt. Mit seinem Schützling, etwas Geld und den Worten „Ja wer einmal klaut, klaut weiter ohne Scheu“ tänzeln die beiden Richtung Sonnenaufgang.¹²⁸¹ Dieses ungetrübte Happy End romantisiert nicht nur das Verbrechen, denn es ist offensichtlich, dass Fagin und Dodger weiterhin in der Hehlerei tätig sein werden, sondern verharmlost auch die Tragik, die bei Bart zumindest angedeutet wird: Die Chancen auf einen gesellschaftlichen Aufstieg scheint für den Juden Fagin im viktorianischen England kaum realistisch.

Ebenso wie in Leans Verfilmung nutzt Reed die Kameraeinstellung, um den ausdrucksstarken Schauspieler Moody in Szene zu setzen und somit der Figur Fagin eine psychologische Tiefe zu geben. Dies gelingt Moody besonders überzeugend, wenn er sich um seine Schützlinge kümmert. Exemplarisch hierfür steht die Szene, in der Fagin Oliver zu Bett bringt.

Fagin bringt Oliver zu seinem Schlafplatz und zieht ihm die Schuhe aus. Danach folgt eine lange Einstellung (18 Sekunden), die Moody in Nahaufnahme zeigt und dabei auf den liegenden Jungen herunterschaut und ihm schließlich ein Schlafliedchen singt.¹²⁸² Diese Einstellung wurde vom Filmkritiker Joseph Gelmis hervorgehoben. Er argumentiert, dass es Moody durch die Länge der Einstellung sowie die Nahaufnahme gelänge, seine aufrichtige Fürsorge für Oliver zu vermitteln.¹²⁸³ Abgesehen davon, dass Moody in dieser Szene Fagin viel Menschlichkeit und psychologische Tiefe verleiht, wirkt die Szene auch irritierend. Sie zeigt den intimsten Moment zwischen Fagin und Oliver. Durch das Ausziehen

¹²⁸¹ Ebd., 2:24:55.

¹²⁸² Vgl. ebd., 49:19.

¹²⁸³ Vgl. Gelmis, Joseph: Oliver! Rich in Fun and Poignancy (12.12.1968). In: *Newsday*, S. 22. Zitiert nach Napolitano 2014, S. 187.

der Schuhe sowie die lange Kameraeinstellung, die bei der Darstellung von Oliver Fagins Perspektive einnimmt, bekommt die Szene viel Intimität, wenn nicht sogar eine sexuelle Konnotation.¹²⁸⁴ Indem Fagin auf Oliver hinuntersieht, ist das Machtverhältnis der beiden Figuren durch die Kameraperspektive gegeben: Oliver, der wie ein Findelkind im Körbchen liegt, ist sowohl den Blicken wie auch den Machenschaften von Fagin ausgeliefert.¹²⁸⁵

Abgesehen von dieser einmaligen Anspielung auf Fagins Päderastie unterstützt die Nahaufnahme die positive Figurenzeichnung von Fagin. Auch Fagins Verhaltensmuster zeigt, dass er in Reeds Adaption kaum Gewalt anwendet, um seine Ziele zu erreichen. Mit Charme, Witz und überzeugenden Argumenten bringt er Nancy, Sikes und die Jungen dazu, für ihn zu arbeiten. Ebenso wie in Barts Musical wurde in Reeds Verfilmung die Rolle des brutalen Schlägers auf Sikes übertragen. Während dieser Nancy schlägt, um sie dazu zu bringen, Oliver von Mr. Brownlow zurückzuholen und Oliver nach dem Fluchtversuch verprügeln will, versucht Fagin, die Gemüter zu beruhigen.¹²⁸⁶ Durch Sikes physische Dominanz – er geht Fagin an die Gurgel – verschiebt sich das Machtgefüge und Fagin erscheint nicht nur als Täter, sondern auch als Opfer.¹²⁸⁷

Moody, der mit seinen Showeinlagen nicht nur die Kinder unterhält, versteht es auch das Publikum auf seine Seite zu reißen. Im Gegensatz zu Fagin, der ständig mittantzt und sich mit den Liedern *You've Got To Pick A Pocket Or Two*, *Be Back Soon* und *Reviewing The Situation* als Teil der singenden und tanzenden Musical-Gesellschaft präsentiert, ist Sikes der Einzige, der weder tanzt noch singt. Der Außenseiter im Musical ist daher nicht Fagin, sondern Sikes. Fagin ist zwar der Kopf einer Diebesbande, der seine Ersparnisse hortet und sich an ihnen erfreut¹²⁸⁸, doch so richtig diabolisch, wie ihn Dickens porträtiert, ist er in Reeds Verfilmung

¹²⁸⁴ Auch in Dickens' Prätext gibt es Szenen, die auf Fagins Päderastie hinweisen. Siehe Kapitel 3.4.2 und 6.2.2 der vorliegenden Studie.

¹²⁸⁵ Vgl. Reed Oliver!, 49:19.

¹²⁸⁶ Vgl. beispielsweise ebd., 1:36:30.

¹²⁸⁷ Vgl. ebd., 1:49:51.

¹²⁸⁸ Allerdings fehlt die Aussage, dass er ein Geizhals sei, wie Fagin in Barts Musical-Adaption von sich selbst sagt: „I'm a real miser, y' know. But can I help it? I just like to look at it! This is my little pleasure – a cup of coffee – and a quick count-up.“ Bart Oliver!, Act 1, Scene 6, S. 45.

nicht. Mit dem Genre des Musicals und Moodys schauspielerischer Leistung sowie mit der Übertragung der Rolle des brutalen Verbrechers auf Sikes gelingt es Reed, Fagin lebenswürdiger und menschlicher darzustellen, was der antisemitischen Darstellungstradition dieser Figur entgegenwirkt.

Mit Roman Polanskis Verfilmung kommt 2005 eine weitere Adaption von *Oliver Twist* in die Kinos. Der Regisseur ist durch seine Herkunft und Biografie prädestiniert, sich der Darstellungsproblematik Fagins aus zeitgenössischer Perspektive zu widmen. Wie bereits bei der Musical-Adaption von Lionel Bart und Peter Coe wird der Stoff in dieser Verfilmung erneut von einem jüdischen Drehbuchautor, Ronald Harwood, und einem jüdischen Regisseur bearbeitet. Polanskis Biografie weist einige Parallelen zur Geschichte von *Oliver Twist* auf: Der Verlust der Eltern als Kind, die Flucht sowie die Sehnsucht und Suche nach einem neuen Zuhause.¹²⁸⁹ Polanski bestätigte auf einer Pressekonferenz, dass er sich mit Oliver identifiziere:

Aber natürlich erinnern mich seine Probleme an das, was ich als Kind selbst erfahren habe. Ich weiss, wie man sich fühlt, wenn man keine Eltern hat. Ich weiss, was es bedeutet, meilenweit zu Fuss gehen zu müssen, bis sich die Schuhe buchstäblich auflösen, und man auf den nackten, blutigen Sohlen wandert.¹²⁹⁰

Diese autobiografischen Bezüge sind vor allem in Olivers Flucht nach London und in der sorgfältigen Ausgestaltung dieser beschwerlichen Reise zu erkennen. Diese nimmt bei Polanski viel Platz ein, während sie bei Lean nicht und bei Reed nur teilweise dargestellt wird.¹²⁹¹ Polanskis Verfilmung von *Oliver Twist* kann an dieser Stelle als eine Art Verarbeitung der Holocausterfahrung des Regisseurs gesehen werden. Als Überlebender des Holocaust könnte Polanskis Verfilmung als Teil des Genres verstanden werden, das Jan Philipp Reemtsma „Überlebensmemoiren“ nennt.¹²⁹² Darunter versteht der Germanist Werke von Autoren und

¹²⁸⁹ Polanski entging der Deportation ins Konzentrationslager nur, indem er im März 1943 aus dem Krakauer Getto flüchten konnte. Danach hielt er sich bei verschiedenen Familien versteckt. Diese Erfahrungen ließ Polanski in die Verfilmung von *Oliver Twist* einfließen.

¹²⁹⁰ Polanski, Roman: Pressekonferenz Oktober 2005 in Bordeaux. Zitiert nach Heybrock, Mathias: Polanskis Film für seine Kinder. In: Der Bund (21.12.2005), S. 11.

¹²⁹¹ Bei Lean wird der Weg nach London nur angedeutet, aber nicht dargestellt und bei Reed gelangt Oliver als blinder Passagier auf dem Wagen eines Gemüsebauers in die Großstadt.

¹²⁹² Reemtsma, Jan Philipp: Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: Mittelweg 36 (1997), S. 20-39, hier, S. 21.

Kulturschaffenden, die den Holocaust überlebten und „insgesamt ein Ausdruck einer Leides-, Schmerz- und Überwältigungserfahrung“, darstellen. Diese Werke seien Reemtsma zufolge unabhängig von ihrer Sprache als „ein Ergebnis deutscher Geschichte“ zu verstehen.¹²⁹³ Dieser Ansatz ist nicht unproblematisch, da dadurch Texte der Opfer als Teil der Täterkultur anektiert werden. Diese Problematik im Hinterkopf kann Reemtsmas Argumentation folgend Polanskis Verfilmung von *Oliver Twist* zumindest in die Nähe der deutschsprachigen Kultur gerückt werden.

Polanskis *Oliver Twist* wurde im englisch- sowie im deutschsprachigen Raum als gelungene Verfilmung des Romanklassikers rezensiert.¹²⁹⁴ Besonders Ben Kingsleys Fagin überzeuge durch Ambivalenz, da er ihn einerseits als kalkulierter und manipulativer Verbrecher darstelle, der die Jungen mit viel sprachlichem Geschick für sich gewinnt, und andererseits echte Fürsorge für seine Zöglinge zeige.¹²⁹⁵

Während die Farben in Reeds Film modelliert erscheinen und dadurch den Märchencharakter der Geschichte verdeutlichen, greift Polanski bei der Darstellung der komplementären Handlungsschauplätze auf natürlichere Farbtöne zurück. Während die Innenräume von Fagins Unterschlupf und Mr. Brownlows Haus bei Polanski in der Farbkomposition weniger konträr gestaltet werden, unterscheiden sich die Außenszenen umso stärker. So ist die Innenstadt von London in braun-grauen Farbtönen gehalten, wodurch eine düstere und schmutzige Atmosphäre vermittelt wird.¹²⁹⁶ Im klaren Gegensatz zu den Straßen von London präsentiert sich der sonnige und grüne Garten von Mr. Brownlow.¹²⁹⁷ Die Farben sowie das

¹²⁹³ Ebd.

¹²⁹⁴ Siehe beispielsweise Heybrock; Gaertner, David: *Oliver Twist – Kritik* (08.12.2005). In: critic.de. URL: <https://www.critic.de/film/oliver-twist-380/> (abgerufen 02.06.2020); Haas, Daniel: *Oliver Twist. Die Polanski-Passion* (21.12.2005). In: *Der Spiegel*. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/oliver-twist-die-polanski-passion-a-391586.html> (abgerufen 02.06.2020); Ostwald, Susanne: *Macht hoch die Tür* (21.12.2005). In: *Neue Zürcher Zeitung*. URL: <https://www.nzz.ch/articleDEIKS-1.192267> (abgerufen 02.06.2020); Kilb, Andreas: *Die Verteidigung der Kindheit*. In: *FAZ* Nr. 297 (21.12.2005), S. 31; Nicodemus, Katja: *Albtraum am Sonntag* (21.12.2005). In: *Die Zeit* Nr. 52, S. 18 und Göttler, Fritz: *Kalt, grau, scharf wie Stahl* (17.05.2020). In: *Süddeutsche Zeitung*. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-polanskis-oliver-twist-kalt-grau-scharf-wie-stahl-1.416647> (abgerufen 02.06.2020).

¹²⁹⁵ Vgl. Gaertner 2005.

¹²⁹⁶ Vgl. Polanski OT, 30:36.

¹²⁹⁷ Vgl. ebd., 52:29.

Sonnenlicht geben der Szene, in der Oliver seine alten Kleider verbrennt, eine Natürlichkeit, die im Film sonst nicht zu sehen ist.¹²⁹⁸

Wesentlich weniger spektakulär als bei Reed wird Fagins erster Auftritt in Polanskis Verfilmung inszeniert.

Fagin empfängt zwar Oliver ebenfalls mit Röstgabel in der Hand, doch die Assoziation mit dem Teufel bleibt subtil.¹²⁹⁹ Weder Feuer noch Rauch sind zu sehen und die Röstgabel wird im Gegensatz zu Reeds Verfilmung dezent von Kingsley in der Hand gehalten. Die Röstgabel ist kaum sichtbar und wird von Fagin auch nicht als Schlaginstrument verwendet, um die Jungen davon abzuhalten, Oliver auszurauben. Sie wird vor allem von Dodger gebraucht, der mit ihr die Würste serviert und sie später zur Verteidigung gegen Fagin und Sikes einsetzt.

Die Ausgestaltung von Fagins Physiognomie stützt sich auch in Polanskis *Oliver Twist* wie in den beiden anderen Verfilmungen ebenfalls stark auf den Prätext: Kingsley hat rote Haare, einen Spitzbart, eine markante Nase und trägt einen langen Mantel. Seine Körperhaltung ist so gekrümmt, dass er kaum größer als die Jungen zu sein scheint. Polanski knüpft wie Reed und Lean ebenfalls an die Darstellungstradition von Fagin an. Doch eine Überzeichnung wie bei Lean, der Fagin als Judenkarikatur darstellt, findet nicht statt.

Wie auch in den zuvor erschienenen *Oliver Twist*-Verfilmungen verzichtet Polanski darauf, Fagin explizit als Juden zu bezeichnen. Allerdings nutzt er ähnlich wie Bart ein musikalisches Motiv, das mit Fagin assoziiert wird. Das von Rachel Portman komponierte Stück *Fagin's Loot* wird von einem Klarinetten-Thema bestimmt, das bereits beim Eintreten von Dodger und Oliver in Fagins Wohnung extradiegetisch eingespielt wird. Fagins musikalisches Motiv greift in Melodik, Rhythmik und Harmonik sowie in der Wahl des Instruments auf jüdische Volksmusik zurück.¹³⁰⁰

¹²⁹⁸ Polanskis Verfilmung ist die Einzige, in denen Olivers Kleider verbrannt werden. Bei Dickens gibt Oliver die alten Lumpen einem Dienstmädchen, das diese dann an einen Juden verkauft. Das Verbrennen der alten Kleider übernimmt Polanski aus seinem zuvor gedrehten Film *Der Pianist*, in dem Szpilmans alte Sachen ebenfalls verbrannt werden, nachdem er aus dem Getto fliehen konnte. Vgl. Jacke, Andreas: Roman Polanski – Traumatische Seelenlandschaften. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010, S. 262.

¹²⁹⁹ Polanski OT, 31:33.

¹³⁰⁰ Siehe Ebd., 31:11-32:04.

Weitere subtile Hinweise auf Fagins Jüdisch-Sein baut Polanski in den Dialog ein. So vergleicht Fagin Dodger und Oliver mit den Brüdern Kain und Abel aus dem Alten Testament und nennt seine hausgemachte Salbe, mit der er Olivers Schusswunde versorgt, ein altes Zaubermittel, das über Generationen hinweg in der Familie vererbt wurde: „Diese Salbe ist älter als die Zeit, ja mein Liebling, älter als die Zeit, weißt du. Sie wurde vom Vater an den Sohn weitervererbt, vom Vater an den Sohn. Sie stammt aus ... wer kann das schon sagen?“¹³⁰¹ Bei dieser Ausführung hält Fagin plötzlich inne, wobei er mit der rhetorischen Frage die Herkunft der Salbe unausgesprochen lässt.

Ebenso wie Ron Moody, der Fagins Sprache mit einem jiddischen Akzent und einer lispelnden Diktion wiedergibt, markiert auch Ben Kingsley Fagins Figurenrede mit dezent lispelnder und nasaler Aussprache. In der deutschen Synchronisation werden auf solche sprachlichen Markierungen verzichtet.

Wie bereits Lean und Reed, wählt auch Polanski die nahe Kameraeinstellung, um die Gefühlswelt von Fagin zu vermitteln.

Polanskis Verfilmung ist eine Mischung aus Nähe zum Prätext und eigenen Erweiterungen oder Auslassungen der Story.¹³⁰² Polanski erweitert beispielsweise Fagins Beziehung zu Oliver mit einem Dialog, in dem Fagin den Jungen beschuldigt, ihm und der Bande gegenüber undankbar gewesen zu sein.¹³⁰³ Diese Worte erzielen ihre Wirkung, denn als sich Fagin um die Schusswunde kümmert, verspricht Oliver, ihm dafür für immer dankbar zu sein. Dies führt bei Polanski – anders als bei Dickens, wo es um Olivers Papiere geht – dazu, dass der Titelheld Fagin im Gefängnis besuchen will, um ihm nochmals für seine Fürsorge zu danken. Die Szene im Gefängnis inszeniert Polanski – im Gegensatz zu Lean und Reed, die Fagins Schicksal nicht zeigen respektive zu einem Happy End umschreiben – wiederum sehr textnah.

Fagin kauert vor- und zurückwippend auf seiner Pritsche und wiederholt dieselben Phrasen „braver Junge, braver Junge [...] gut gemacht Charley, das hast du gut

¹³⁰¹ Ebd., 1:28:04-1:28:30.

¹³⁰² Siehe Bauer 2010, S. 102-106.

¹³⁰³ Vgl. Polanski OT, 1:05:31.

gemacht, [...] gut gemacht Charley“ immer wieder.¹³⁰⁴ Auch als der Schließer seinen Namen nennt, erhebt sich Fagin und sagt: „Hier bin ich, ein alter Mann, Euer Ehren, ein, ein ... ein, ein wirklich sehr, sehr alter Mann.“¹³⁰⁵ Auf die Ankündigung, es sei jemand gekommen, der ihn sprechen möchte, weicht Fagin erschrocken zurück und sagt: „Oh nein, nein, ich bin ein alter Mann, sie haben kein Recht mich zu hängen!“¹³⁰⁶

Während Fagin im Prätext als wildgewordenes Tier ohne menschlichen Ausdruck dargestellt wird¹³⁰⁷, zeigt Polanski Fagin in dieser Szene gerade von seiner menschlichsten Seite. Dies wird in der Umarmung zwischen Fagin und Oliver deutlich. Nachdem der Junge dem alten Mann für seine Güte gedankt hat, erkennt ihn Fagin und umarmt ihn mit einem Ausdruck von Erleichterung und ehrlicher Fürsorge. In der Umarmung ist Fagins Gesicht erleuchtet und es ist deutlich zu erkennen, dass er weint. Sein Gesichtsausdruck zeigt neben Schmerz und Trauer auch Reue, was bei Dickens nicht vermittelt wird.¹³⁰⁸ Im Gegensatz zum Roman, der Fagin in der Todeszelle als Tier und fern von jeglicher Menschlichkeit darstellt, porträtiert Kingsley einen Fagin, der Angst, Fürsorge und Reue zeigt. Obschon Fagin auch bei Polanski Oliver dazu bringen will, ihm zur Flucht zu verhelfen, wirkt er vor allem bemitleidenswert und nicht wie ein gewissenloser Verbrecher.

Während Bart und Reed in ihrer Musical-Adaption größere Anpassungen auf inhaltlicher, struktureller und formaler Ebene vornehmen, geht Polanski ökonomischer mit Abweichungen zum Prätext um. Er lässt Dickens' Roman viel Raum, um sich in seiner Verfilmung zu entfalten. Gleichzeitig orchestriert der Regisseur durch ein paar wenige Abweichungen einen Dialog der beiden Texte, durch den vor allem Fagins Figurenzeichnung erweitert wird. Zwischen Dickens' *Oliver Twist* und Polanskis Film entsteht somit eine *Kooperation*, die trotz Nähe

¹³⁰⁴ Ebd., 1:56:40-1:56:50.

¹³⁰⁵ Ebd., 1:56:50-1:56:57.

¹³⁰⁶ Ebd., 1:56:57-1:57:01.

¹³⁰⁷ Siehe beispielsweise: „The condemned criminal was seated on his bed, rocking himself from side to side, with a countenance more like that of a snared beast than the face of a man.“ und „the Jew, looking up with a face retaining no human expression but rage and terror.“ Dickens OT, S. 363.

¹³⁰⁸ Vgl. ebd., 1:57:55.

zum Prätext keine *Kontamination* zur Folge hat, aber im Sinne einer *Rekonfiguration* eine neue Lesart von Fagin ermöglicht.

7.4 Zwischenfazit

Bedingt durch den Medienwechsel geben bis auf das Hörbuch alle Adaptionen eine stark gekürzte Fassung der Romanhandlung von *Oliver Twist* wieder. Durch die Straffung der Handlung fallen zahlreiche Episoden und Nebenhandlungen sowie Figuren weg.¹³⁰⁹ Grundsätzlich bleiben aber folgende Stationen von Olivers Geschichte bestehen: Armenhaus – Lehre beim Bestatter Sowerberry – Flucht nach London – Zusammentreffen mit Dodger – Aufenthalt bei Fagin – Taschendiebstahl und Festnahme – Aufnahme bei Mr. Brownlow – Entführung – missglückter Einbruch und Verwundung – Nancys Verrat und ihre Ermordung durch Sikes – Sikes Verfolgung und Tod – Happy End für Oliver bei Mr. Brownlow.

Abgesehen von der Straffung des Plots und dem Verzicht auf einige Nebenrollen bleibt die Struktur der Handlung mit der Gegenüberstellung von Fagins Verbrecherwelt und der ‚guten‘ Welt der bürgerlichen Figuren in allen Adaptionen bestehen. Somit folgen die Theater-, Radio- und Kinoadaptionen grundsätzlich den strukturellen Vorgaben des Prätextes und weisen im Sinne der *Strukturalität* eine starke Intertextualität zum Prätext auf. Einige Adaptionen heben diesen Dualismus zusätzlich auf der audiovisuellen Ebene durch Musik, Geräusche und Bildkomposition hervor. Bis auf das Hörspiel von Schnabel/König (1962), in dem sich der Gegensatz zwischen Gut und Böse lediglich in der Figurenkonstellation zeigt, nutzen die Adaptionen ihre medienspezifischen Eigenschaften, um Fagin und seine Gefolgschaft der Welt der Guten gegenüberzustellen.

Auf Ebene der Textsemantik ist der Antisemitismus in Dickens' Roman vor allem durch die Bezeichnung von Fagin als ‚der Jude‘ sowie durch dessen klischeehafte Darstellung erkennbar. Fagins Physiognomie wurde seit der Erstpublikation von

¹³⁰⁹ Zum Beispiel verzichten Lean (1948), Bart (1960), Reed (1968) und Polanski (2005) auf die Maylies. Auch die Nebenhandlung mit Monks wird nicht in allen Adaptionen übernommen: Bart (1960), Herrmann/Beck (1961), Reed (1968) und Polanski (2005).

1837–39 in den Illustrationen von George Cruikshank auch visuell vermittelt. Die Federzeichnungen, die Fagin mit übergroßer Nase, untersetzter Statur, stechendem Blick und ‚Judenhut‘ darstellen, wurden seither in Neuauflagen und Übersetzungen immer wieder abgedruckt und – wie die Lean-Verfilmung demonstriert – in den Adaptionen als Vorlage für Make-up und Maske verwendet.

Wie die folgende Grafik zeigt, stützen sich vor allem die Verfilmungen auf Fagins Physiognomie aus dem Prätext. Fagin bleibt ein rothaariger, schulterzuckender und händereibender Verbrecher, der sich auf Kosten anderer bereichert und sein Erspartes für sich hortet. Die Dehumanisierung, die im Prätext anhand zahlreicher Tiervergleiche und Assoziationen mit dem Teufel erfolgt, beschränkt sich in den Adaptionen auf den Vergleich mit dem Teufel. Ebenso verzichten die Adaptionen bis auf das von Hans Paetsch gelesene Hörbuch (1988) darauf, Fagin als Juden zu bezeichnen. Abgesehen vom Hörbuch wird Fagins Figurenrede nur im Englischen markiert. Die narrativen Gegenstrategien bleiben mehrheitlich bestehen, wobei ihre Wirkungsmacht je nach Medium variieren kann. Besonders wirkmächtig werden sie in Barts Musical durch die Soli und in den Verfilmungen durch die nahe Kameraeinstellung umgesetzt.

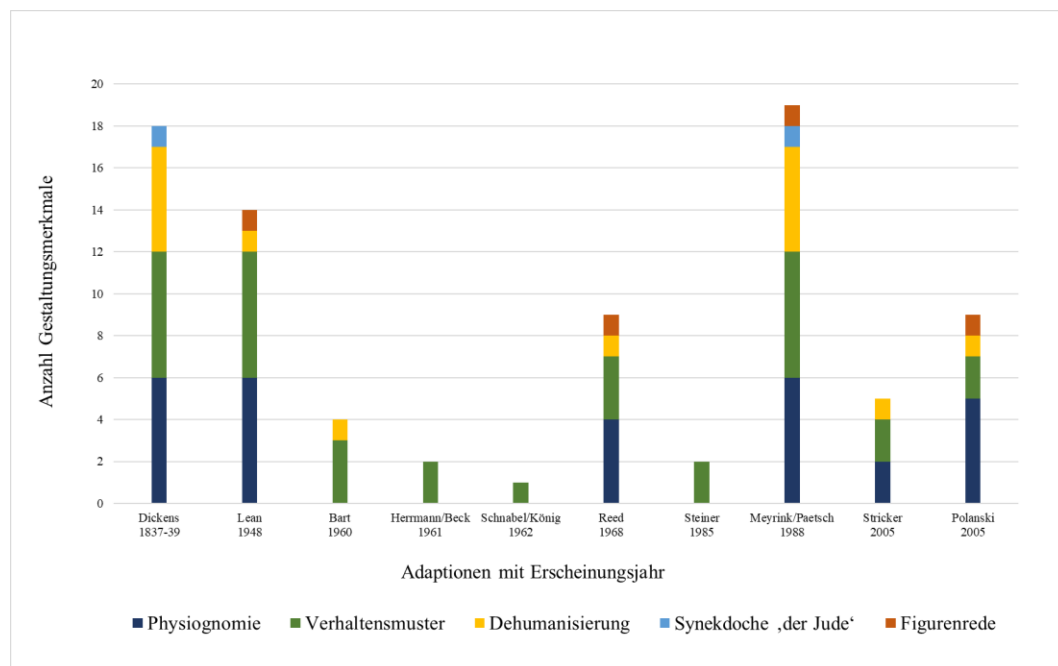


Abbildung 28: Auswertung der Gestaltungsmerkmale in den Adaptionen von *Oliver Twist*.

Wie der Grafik zu entnehmen ist, entfallen im dramatischen Text von Bart (1960) und Steiner (1985) sowie in den Hörspielen von Herrmann/Beck (1961) und Schnabel/König (1962) die meisten Gestaltungsmerkmale, die zur antisemitischen Darstellung Fagins beitragen. Was bestehen bleibt, ist Fagins geiziges Verhalten und im Fall von Barts Libretto die Assoziation mit dem Teufel. Weshalb gerade diese Posttexte auf eine Beschreibung von Fagins Physiognomie verzichten, liegt wohl daran, dass dies die ersten Adaptionen nach der skandalösen Lean-Verfilmung sind. Wie die Interviews mit dem Regisseur Bart bezeugen, versuchte er mit einer alternativen Lesart die Figur des Fagin von Guinness' Darstellung zu rehabilitieren.

Ebenfalls als Abgrenzung zur Lean-Verfilmung können die beiden Hörspiele, die zu Beginn der 1960er-Jahre im Rundfunk der BRD und DDR ausgestrahlt wurden, verstanden werden. Zudem ist davon auszugehen, dass das Hörspiel von Herrmann/Beck (1961) von Barts Musical beeinflusst wurde. Dies zeigt sich in der Erweiterung des Figurenarsenals durch einen Papagei, der wie der Vogel in Barts Musical zu Fagins Bande gehört. Die DDR-Produktion von Schnabel/König (1962) wiederum fokussiert auf die Kapitalismuskritik und inszeniert London als Hochburg kapitalistischen Treibens. Fagin gehört zwar dazu, doch der Bösewicht ist der kapitalistische englische Staat, der, wie die einleitenden Worte des Hörspiels ausführen, die Slums und Personen wie Fagin erst zum Vorschein gebracht habe.

Während die Hörspiele und dramatischen Texte mehrheitlich auf Beschreibungen von Fagins Physiognomie verzichten, nutzen die stark visuell geprägten Inszenierungen und Verfilmungen ihre medienspezifischen Eigenschaften, um Fagin wirkmächtig darzustellen. Wie den Rezensionen von Barts Musical zu entnehmen ist, wurde Fagin auf der Bühne immer wieder mit roten Haaren, Kaftan, ‚Judenhut‘ und entsprechend stigmatisierender Gestik und Mimik verkörpert. Ebenso referieren die Verfilmungen von Lean (1948), Reed (1968) und Polanski (2005) in der visuellen Darstellung Fagins auf dieses Bezugssystem, indem sie Fagin analog zu Dickens' Beschreibungen und Cruikshanks Illustrationen mit Gestaltungsmerkmalen ausstatten, die aus der Tradition der Judendarstellung bekannt sind. Zusätzlich haben diese audiovisuellen Medien die Möglichkeit,

Fagins Jüdisch-Sein über Bild und Ton zu vermitteln, ohne Fagin explizit als Juden zu bezeichnen.

Fagins jüdische Herkunft wird in den untersuchten deutschen Hörspielen nicht erwähnt. Somit führen die Hörspiele von Herrmann/Beck (1961), Schnabel/König (1962) und Stricker (2005) die Tendenz der deutschsprachigen Übersetzungen fort, Fagins Jüdisch-Sein nach 1945 auszuklammern. Im Gegensatz zu den Übersetzungen, die den Prätext möglichst vollständig in die deutsche Sprache transferieren, werden durch die Kürzungen in den Hörspielen Gestaltungselemente, die die antisemitische Wirkung begünstigen, erheblich reduziert. Zudem laufen die Hörspiele im Gegensatz zu den Inszenierungen und Verfilmung durch ihre rein auditive Wiedergabe weniger Gefahr, Gestaltungsmerkmale zu visualisieren, die Fagin als Juden stigmatisieren könnten.

Bis auf die von Paetsch gelesene Hörbuchfassung der Meyrink-Übersetzung (1988) wird Fagins Figurenrede ausschließlich in den englischsprachigen Adaptionen mit einem jiddischen Akzent oder einer lispelnden und nasalen Aussprache gekennzeichnet. Besonders stark wird Fagins Sprache in Leans Verfilmung (1948) sowie in der *West End*-Inszenierung von Barts Musical (1960) markiert. Während die Filme von Reed (1968) und Polanski (2005) Fagins Diktion lediglich mit einem leichten Lispeln ausschmücken, verzichten die deutschen Synchronisationen der *Oliver Twist*-Verfilmungen auf eine Markierung seiner Sprache. Dies korreliert mit den Übersetzungen, die – bis auf die Schweizer Ausgabe von Fankhauser (1949) – nach 1945 auf eine Markierung von Fagins Figurenrede verzichten.

Die in Kapitel 3.4.6 identifizierten narrativen Gegenstrategien sind ebenfalls in den Adaptionen festzustellen, wobei ihre Umsetzung medienspezifisch variiert. So übernehmen in den Theater- und Kinoadaptionen beispielsweise Monologe und Soli sowie die nahen Kameraeinstellungen die Funktion der internen Fokalisierung und vermitteln analog einer personalen Erzählinstanz die Gefühlswelt der Figuren. Fagins Darstellung wird in den Adaptionen zudem durch Kürzungen und Änderungen in der Handlung beeinflusst.

Wie die Wirkungsgeschichte verdeutlicht, beeinflussen David Lean, Lionel Bart, Carol Reed und Roman Polanski mit ihren Dramatisierungen und Verfilmungen die Rezeption von Fagin bis heute. Durch ihre enorme Wirkungsmacht erweitern ihre Adaptionen das Textkollektiv, das sich um den Prätext von Dickens gebildet hat. Die dabei entstehenden Machtverhältnisse, die die Texte zueinander einnehmen, beeinflussen ihre Rezeption und kreieren dadurch neue Interpretationsangebote.

Mit David Leans *Oliver Twist* (1948) legte sich, wie Johann N. Schmidt feststellt, „ein Schatten auf alle[] nachfolgenden Verfilmungen des Romans.“¹³¹⁰ Dies einerseits, weil es schwer sein würde, Leans ästhetische Brillanz zu übertreffen und andererseits, weil die Figur des Fagin die Medienschaffenden vor scheinbar unüberwindbare Darstellungsprobleme stelle.¹³¹¹ Die Proteste, die der Film 1949 in Westberlin auslöste sowie die Verzögerung der US-amerikanischen Premiere durch die Zensurbehörde entfachte eine Kontroverse über die Darstellung Fagins, die bis heute nachwirkt. Leans Verfilmung kann somit als *Applikation* gewertet werden, die sich den Prätext einverleibt und vollständig kontrolliert. Durch die stereotype Darstellung Fagins, die sozusagen Cruikshanks Illustrationen zum Leben erweckt, treten in der Lean-Verfilmung die narrativen Gegenstrategien in den Hintergrund respektive entmachten sich selbst. Denn durch die nahe Kameraeinstellung wird die klischeehafte Physiognomie von Guinness' Make-up und Maske hervorgehoben, wodurch die antisemitische Wirkung zusätzlich verstärkt wird.

Leans und Guinness' Darstellung von Fagin sowie die wirkmächtige Rezeption des Films stellen die nachgelagerten Adaptionen vor das Problem, dass sie stets im Vergleich zur Lean-Verfilmung rezipiert werden. Die Adaptionen, die seit 1950 produziert werden, laufen somit nicht nur Gefahr, durch den Prätext, sondern auch durch Leans Posttext *kontaminiert* zu werden. Mit der Übertragung des Stoffs in die Form eines Musicals sowie dessen Verfilmung gelingt es Lionel Bart und Carol Reed, den Stoff und die Figur des Fagin neu zu interpretieren. Mit den medienspezifischen Anpassungen, wie die Sing- und Tanzeinlagen sowie die Fokussierung auf Fagins positiven Eigenschaften und die Umstrukturierung seines

¹³¹⁰ Schmidt 2012, S. 115.

¹³¹¹ Vgl. ebd.

Schicksals zu einem offenen respektive glücklichen Ende, gelingt es dem Musical *Oliver!*, sich als *Rekonfiguration* der *Kontamination* des Prätextes sowie der Lean-Verfilmung zu entziehen. Gleichzeitig präsentiert das Musical eine neue Lesart des Stoffs.¹³¹² Durch die preisgekrönte Verfilmung konnte Reed diese alternative Interpretation des *Oliver Twist* im kulturellen Gedächtnis verfestigen.

Während sich Bart und Reed mit ihrer Theater- und Kinoadaption mehr vom Prätext entfernten, nähert sich Polanski mit seiner Verfilmung wieder Dickens' *Oliver Twist* an. Mit Polanskis Verfilmung erfolgt eine Interpretation von Fagin, die weder besonders auf dessen negative (wie Lean), noch auf dessen positive Eigenschaften (wie Bart / Reed) fokussiert. Fagin ist auch bei Polanski ein übler Verbrecher, der Oliver sogar ermorden will. Doch abgesehen davon, gelingt es Polanski und Kingsley eine feine Ausdifferenzierung in der Charakterisierung von Fagin zu schaffen. Durch diese Ambivalenz, die weder ins Burleske (wie bei Bart / Reed) noch ins Abscheuliche (wie bei Lean) kippt, wird Fagin in Polanskis Film als zutiefst unglückliche Gestalt mit psychologischer Tiefe dargestellt. Durch diese Ausdifferenziertheit gelingt es Polanski einen Fagin zu präsentieren, der wieder näher am Prätext ist und mit diesem eine *Kooperation* eingeht.

Hinsichtlich der Frage, wie die Regisseure und Schauspieler in den Adaptionen mit Fagin umgehen, wurden verschiedene Lösungsansätze präsentiert. Während Lean an den Antisemitismus aus Dickens' Zeiten anknüpft und diesen fortschreibt, gelingt es Bart und Reed, Fagin als liebenswerten Schurken in Form eines Musicals mit Open / Happy End zu rehabilitieren. Im Gegensatz zu den deutschen Hörspielproduktionen, die Fagins jüdische Herkunft übergehen, stellt sich Polanski dieser Problematik und präsentiert eine überzeugende zeitgenössische Lösung, wie Fagin im Medium Film dargestellt werden kann, ohne dabei stark vom Prätext abzuweichen oder den Antisemitismus fortzuschreiben. Fagin ist auch bei Polanski ein Verbrecher, dessen jüdische Herkunft unter anderem über die Musik

¹³¹² Insbesondere das zeitlich näher gelegene Musical von Bart wurde immer wieder im Zusammenhang mit Leans Verfilmung rezipiert. Doch wie die Rezensionen zeigen, wurde das Musical dadurch nicht als antisemitisch aufgefasst. Siehe Kapitel 7.1 der vorliegenden Studie.

offengelegt wird. Er bekommt aber so viel Nähe und Einfühlung, sodass das Opfer im Täter sichtbar wird.

8 Transformationen

Nachdem im vorangehenden Kapitel Posttexte von *Oliver Twist* in Form von Theater-, Radio und Kinoadaptionen analysiert wurden, die im Nebentext explizit auf Dickens' Roman referieren, werden im letzten Teil der vorliegenden Studie Transformationen untersucht, die zwar strukturell und inhaltlich Ähnlichkeiten zu *Oliver Twist* aufweisen, ihre Bezugnahme allerdings nicht offenlegen. In diesem Kapitel geht es primär darum, den intertextuellen Bezug der Transformationen zum Prätext respektive zu Fagin durch Ähnlichkeit zwischen den Werken und den Figuren erst einmal nachzuweisen.

Bei den hier untersuchten Werken steht die Frage im Vordergrund, was sich die Posttexte einhandeln, wenn eine Figur als Transformation von Fagin erkennbar wird, und umgekehrt, wie sich dieser Bezug auf das Textkollektiv von *Oliver Twist* auswirkt. Hierfür werden drei Beispiele untersucht: die Titelfigur von Veit Harlans NS-Propagandafilm *Jud Süß* (1940), der Toydarianer Watto aus George Lucas' *Star Wars* Episode I und II sowie der Bettlerkönig Jonathan Jeremiah Peachum, in der von Julian Crouch und Sven-Eric Bechtolf inszenierten *Salzburger Dreigroschenoper* (2015).

8.1 Joseph Süßkind Oppenheimer in *Jud Süß* (1940)

Die erste untersuchte Transformation widmet sich dem nationalsozialistischen Propagandafilm *Jud Süß*, der 1940 unter der Regie von Veit Harlan (1899–1964) in die Kinos kam.¹³¹³ Über den vom Propagandaministerium in Auftrag gegebenen Film schreibt Joseph Goebbels am 18. August 1940 in sein Tagebuch: „Harlan-Film

¹³¹³ Veit Harlan, geboren 1899 in Berlin, avancierte nach dem Erfolg von *Krach im Hinterhaus* (1935) zu einem der erfolgreichsten Regisseure im nationalsozialistischen Deutschland. 1933 erschien im *Völkischen Beobachter* ein Interview, in dem sich Harlan öffentlich zum Nationalsozialismus bekannte, aber dessen Authentizität er zeitlebens abstritt. Mit *Maria, die Magd* (1936) machte Harlan den Wechsel ins melodramatische Genre, dem er fortan treu blieb. Nach Kriegsende wurde Harlan 1949 wegen der Regie von *Jud Süß* des Verbrechens gegen die Menschlichkeit angeklagt: Sowohl Haupt- als auch Revisionsverhandlung (1949 und 1950) endeten mit Freispruch. Bis zu seinem Tod am 13. April 1964 drehte Harlan noch elf Filme.

Jud-Süß. Ein ganz großer, genialer Wurf. Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können. Ich freue mich darüber.“¹³¹⁴

Veit Harlans *Jud Süß* beruht auf den historischen Begebenheiten um den Juden Joseph Süßkind Oppenheimer, der sich hocharbeitete und von 1733–37 als Finanzberater des württembergischen Herzogs tätig war. Als „Geheime[r] Finanzienrat“¹³¹⁵ und Ratgeber verhalf Oppenheimer mithilfe seiner rigiden Steuerpolitik, die Prunksucht des Regenten zu befriedigen. Diese ungewöhnliche Konstellation – ein jüdischer Berater eines katholischen Herzogs im protestantischen Württemberg – sorgte in der Bevölkerung für Vorurteile gegenüber dem Hof und dem sogenannten ‚Hofjuden‘. Nach dem plötzlichen Tod des Herzogs 1737 ließen die Württemberger ihren Zorn an Oppenheimer aus. Er wurde verhaftet und wegen Hochverrat, Amtshandel¹³¹⁶, Majestätsbeleidigung, Beraubung der staatlichen Kassen, Bestechlichkeit und Schändung der protestantischen Religion angeklagt. Der Anklagepunkt ‚fleischlicher Umgang mit Christinnen‘ wurde fallen gelassen, da sonst seine Geliebten auch zum Tode verurteilt worden wären. Am 4. Februar 1738 wurde Joseph Süßkind Oppenheimer, genannt Jud Süß, öffentlich gehängt.

Das Schicksal des Jud Süß wurde rasch zur Vorlage von zahlreichen Publikationen in Text- und Bildform.¹³¹⁷ So wurde aus der historischen Person Joseph Süßkind Oppenheimer zunehmend eine mythenumwobene und von Legenden geprägte Figur, die literarisch über mehrere Jahrhunderte hinweg immer wieder neu bearbeitet wurde. Zu den bekanntesten Werken gehört Wilhelm Hauffs Novelle *Jud Süß*, die im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1827 als Serienabdruck publiziert

¹³¹⁴ Goebbels, Joseph. Tagebucheintrag vom 18.08.1940. In: Elke Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Bd. 4. München: K. G. Saur 1987, S. 286.

¹³¹⁵ Ries, Rotraud: Butterlieferant oder Geheimer Finanzienrat. Was Hofjuden konnten und was sie durften. In: Volker Gallé (Hg.): Joseph Süß Oppenheimer – ein Justizmord. Historische Studien zur Situation der Juden im Südwesten und der Hofjuden im 18. Jahrhundert. Worms: Worms-Verlag 2010, S. 69-90, hier S. 88 f.

¹³¹⁶ Unter Amtshandel oder Amterschleichung ist die Erlangung eines Amtes durch betrügerische Machenschaften zu verstehen. Vgl. O. V.: Amterschleichung. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Amterschleichung> (abgerufen 29.06.2020).

¹³¹⁷ Eine ausführliche Bibliografie liefert Gerber, Barbara: Jud Süß: Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung. Hamburg: Hans Christians 1990, S. 590-592. Zu den Medien im 18. Jahrhundert siehe auch Heiden, Anne von der: Der Jude als Medium ‚Jud Süß‘. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 33-35.

wurde.¹³¹⁸ Mit der negativen Gestaltung der Titelfigur und den antijüdischen Tendenzen ist es nicht erstaunlich, dass gerade Hauffs Novelle zur Vorlage von Harlans Verfilmung wurde.¹³¹⁹

Harlan übernahm angeblich auf Wunsch von Goebbels im Herbst 1939 die Regie des Films und überarbeitete die ursprüngliche Drehbuchfassung, die vom Produktionschef der *Terra Film GmbH* Peter Paul Brauer und dem Filmautor Ludwig Metzger erarbeitet wurde. Mit der Regieübernahme durch Harlan wurde für die Dialoge Eberhard Wolfgang Möller zugezogen. Ob der Wechsel der Regieführung tatsächlich auf Wunsch von Goebbels erfolgte, wie dies Harlan später behauptete, lässt sich nicht mehr eruieren.¹³²⁰ Sicher ist, Goebbels war mit Harlans Arbeit zufrieden, was dem Tagebucheintrag vom 15. Dezember 1939 zu entnehmen ist: „Manuskript zum Presse- und Jud Süßfilm studiert. Gut geworden. Besonders der Jud Süßfilm ist nun von Harlan großartig umgearbeitet worden. Das wird der antisemitische Film werden.“¹³²¹

Schwieriger gestaltete sich die Suche nach einem Schauspieler, der die Hauptrolle des Jud Süß spielen sollte. Ferdinand Marian, der seit dem Film *La Habanera* (1937) als charismatischer Verführer bekannt war, weigerte sich zuerst, die Titelrolle zu übernehmen. Er befürchtete, die Darstellung eines Juden könnte seinem Image schaden.¹³²² Schließlich gelang es Veit Harlan, mithilfe des Propagandaministeriums Ferdinand Marian umzustimmen und für die Rolle zu

¹³¹⁸ Hauff, Wilhelm. *Jud Süß*. Bern: Haller 1905.

¹³¹⁹ Ein Gegensatz zu Hauffs Novelle bildet der 1925 in der Weimarer Republik erschienene Roman des jüdischen Autors Lion Feuchtwanger. In seinem „Weltbestseller des 20. Jahrhunderts“ nimmt sich Feuchtwanger vor allem der Tragik der gescheiterten Emanzipation des Hofjuden an. Die englische Übersetzung des Romans wurde zum direkten Vorbild für Lothar Mendes' Film *Jew Süß*, der 1934 in London und New York Premiere feierte. Siehe Sternburg, Wilhelm von: *Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1994, S. 274.

¹³²⁰ Veit Harlan behauptete, vom Propagandaminister gezwungen worden zu sein, den Film *Jud Süß* zu drehen. Dies brachte ihm in der Revisionsverhandlung (1950) den Freispruch wegen ‚Nötigungsnotstandes‘ ein. Allerdings ist von Joseph Goebbels kein expliziter Befehl überliefert, dass er Veit Harlan mit dem Film beauftragte. Es gibt aber Tagebucheinträge, die über die Entstehung und Wirkung des Films berichten. Siehe Goebbels Tagebucheinträge vom 12.03.1937, 09.11.1939, 05.12.1939, 15.12.1939, 30.12.1939, 05.01.1940, 18.01.1940, 15.02.1940, 26.04.1940, 18.08.1940 und 25.09.1940.

¹³²¹ Goebbels (15.12.1939). Bd. 3, S. 220.

¹³²² Zu Ferdinand Marian und seiner Rolle als Jud Süß siehe Knilli, Friedrich: *Ich war Jud Süß: Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian*. Berlin: Henschel 2010, S. 105-113.

verpflichten. Die anderen jüdischen Charaktere wurden alle vom gleichen Schauspieler, Werner Krauss, verkörpert.¹³²³ Der Herzog wurde vom Starschauspieler Heinrich George gespielt und Harlans Ehefrau, Kristina Söderbaum, erhielt die Rolle der Dorothea.

Harlans Film wurde anlässlich der *Deutsch-Italienischen Filmwoche* am 5. September 1940 in Venedig uraufgeführt. Am 24. September 1940 feierte der Film im Berliner Ufa-Palast die deutsche Erstaufführung. *Jud Süß* erhielt das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, was den Film von der Vergnügungssteuer befreite. Folglich war er auch in kleineren Kinos außerhalb der Großstädte rentabel und *Jud Süß* lockte mehr als 20 Millionen Zuschauer ins Kino und spielte über 6 Millionen Reichsmark ein.¹³²⁴

Der Film erzielte durch die schauspielerische Leistung von Marian, Krauß und George, die stringente Dramaturgie sowie durch die melodramatischen Elemente eine enorme Wirkungskraft, weshalb *Jud Süß*, wie die Medienwissenschaftler Rolf Giesen und Manfred Hobsch schreiben, als „der berüchtigtste, meistzitierte und vermutlich auch folgenreichste Propagandafilm des Dritten Reiches“ gehandelt wird.¹³²⁵ Nach Kriegsende wurde Veit Harlan aufgrund des Films wegen ‚Verbrechen gegen die Menschlichkeit‘ angeklagt. Allerdings wurde der Regisseur am 29. April 1950 wegen ‚Nötigungsnotstand‘ freigesprochen. Der Film wurde jedoch als gefährlich und manipulativ empfunden, denn er habe, wie der Anklageschrift zu entnehmen ist, seine Zuschauer „in ihrem gesunden Urteil und ihrer ursprünglichen Menschlichkeit vergiftet“.¹³²⁶ Bis heute gilt *Jud Süß* als

¹³²³ Die Tatsachen, dass die jüdischen Nebenrollen von einem und demselben Schauspieler verkörpert wurden, vermittelt auf subtile Weise die ideologische Botschaft, dass alle Juden gleich seien.

¹³²⁴ Zum Kassenergebnis siehe Hollstein, Dorothea: ‚Jud Süß‘ und die Deutschen: Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein 1983, S. 226-229.

¹³²⁵ Giesen, Rolf und Manfred Hobsch: Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005, S. 257.

¹³²⁶ Anklageschrift vom 15.07.1948, zitiert nach Lohmeier, Anke-Marie. Propaganda als Alibi: Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Haralds Film Jud Süß (1940). In: Alexandra Przyrembel und Jörg Schönert (Hg.): ‚Jud Süß‘: Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt a. M.: Campus 2006, S. 201-220, hier S. 201.

„antisemitischer Propagandafilm“ und ist in Deutschland als sogenannter Vorbehaltsfilm verboten.¹³²⁷

Der als Melodram¹³²⁸ konzipierte Propagandafilm weist strukturell und inhaltlich frappante Parallelen zu *Oliver Twist* auf. Ebenso wie bei Dickens' Roman, der zu Beginn des 17. Kapitels vom Erzähler als Melodram bezeichnet wird, dessen komischen und tragischen Szenen sich, wie ein rot-weiß gestreifter Speck abwechseln,¹³²⁹ bedient sich auch Harlans Film der Eigenschaften des Melodrams.¹³³⁰ Die durch das Genre bedingte strukturelle Ähnlichkeit, wie die Dichotomie zwischen Gut und Böse, ist somit in beiden Werken gegeben. Doch es sind vor allem die inhaltlichen Parallelen, die einen intertextuellen Bezug zwischen *Jud Süß* und *Oliver Twist* herstellen.

Die Schicksale der beiden Juden Süß und Fagin nehmen einen ähnlichen Verlauf: Sowohl Süß als auch Fagin haben sich trotz fehlender Gleichstellung in der Gesellschaft eine Machtposition erarbeitet. Durch ihre Machenschaften – bei Süß die rigide Steuerpolitik und bei Fagin die Hehlerei – bereichern sie sich auf Kosten ihrer Mitmenschen. Beide Figuren wären nicht so weit gekommen, hätten sie nicht andere mit List, Intelligenz und Charme dazu bringen können, für sie die nötigen Aufgaben zu erledigen.¹³³¹ Dabei fällt auf, dass sie jeweils einen jüdischen Komplizen haben, der ihnen beim Umsetzen ihrer Pläne hilft. Bei Fagin ist es der

¹³²⁷ Harlans *Jud Süß* wurde 1945 von den Alliierten als Vorbehaltsfilm klassifiziert. Seit 1966 wird der Film von der Murnau-Stiftung vertrieben und von ihr nur für „schulische, wissenschaftliche und dokumentarischen Zwecke zur Sichtung zur Verfügung“ gestellt. O. V.: Jud Süß. In: Murnau-Stiftung. URL: <http://www.fwm-stiftung.de/movie/454> (abgerufen 29.06.2020).

¹³²⁸ Bevor Harlan die Regie des *Jud Süß* übernahm, war er im ‚Dritten Reich‘ als erfahrener Melodram-Regisseur bekannt. Zu seinen Werken vor der Produktion von *Jud Süß* zählen die Melodramen *Maria die Magd* (1936), *Die Kreuzersonate* (1937), *Jugend* (1938), *Verwehte Spuren* (1938), *Das Unsterbliche Herz* (1939) und *Die Reise nach Tilsit* (1939).

¹³²⁹ Das Kapitel 17 wird mit folgenden Worten eingeleitet: „It is the custom on the stage: in all good, murderous melodramas: to present the tragic and the comic scenes, in as regular alternation, as the layers of red and white in a side of streaky, well-cured bacon.“ Dickens OT, S. 105.

¹³³⁰ Das Melodram (von griech. melos = Lied und drama = Handlung) ist vom Drama mit Musik abgeleitet, das „einen starken (und oft extremen) Kontrast zwischen Gut und Böse, Tugend und Laster, Unschuld und Korruption“ dargestellt. Elsasser, Thomas: Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung? In: Margrit Frölich et al. (Hg.): Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 11-34, hier S. 12. Siehe auch Vossen, Ursula: Melodram. In: Thomas Koeber (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011, S. 440-442.

¹³³¹ In *Oliver Twist* geht Fagin selbst nie auf Raubzüge. Das Stehlen lässt er durch die Kinder und Sikes erledigen. Auch Süß lässt seine Steuerreform vom Schreibtisch aus umsetzen.

Kellner Barney und bei Süß der Sekretär Levy. Beide Komplizen werden eindeutig als Juden ausgewiesen. Barney, „another Jew: younger than Fagin, but nearly as vile and repulsive in appearance“¹³³² spricht, wie in Kapitel 3.4.5 ausgeführt wird, mit markierter Figurenrede und nasaler Aussprache: „whose words [...] made their way through the nose.“¹³³³ Auch Levys Erscheinungsbild in *Jud Süß* lässt sofort auf seine jüdische Herkunft schließen: Er trägt Kippa, Kaftan und hat Schläfenlocken. Seine Sprache ist wie bei Barney ebenfalls markiert, er verwendet jiddische Ausdrücke und spricht mit inkorrektur Satzstellung.

Veit Harlans *Jud Süß* (1940)



Abbildung 29: Werner Krauß in der Rolle des Levy.¹³³⁴



Abbildung 30: Süß und Levy belauschen den Herzog und die Landstände.¹³³⁵

In Abbildung 30 belauschen Süß und Levy die Landstände, die den Herzog mit Luthers Hetzschrift *Von den Juden und iren Lügen* zu überzeugen versuchen, den Finanzienrat Süß loszuwerden. Eine fast identische Lauschszene ist auch in Dickens' *Oliver Twist* wiedergegeben, als Noah und Charlotte zu Barney in den Gasthof kommen. Fagin wird wie Süß von seinem jüdischen Komplizen darauf aufmerksam gemacht, dass im Nebenraum eine interessante Konversation zu hören

¹³³² Dickens OT, S. 94.

¹³³³ Ebd.

¹³³⁴ Harlan, Veit: *Jud Süß* (1940). Terra Filmkunst. Mit Ferdinand Marian, Werner Krauß, Heinrich George et al. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden. Im Folgenden wird der Film mit dem Kürzel JS abgekürzt. Die Standbilder wurden mir durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

¹³³⁵ Ebd.

ist. Durch ein Loch in der Wand können die beiden Juden Noah und Charlotte belauschen:

Now, this back-room was immediately behind the bar, and some steps lower, so that any person connected with the house, undrawing a small curtain which concealed a single pane of glass fixed in the wall of the last-named apartment, about five feet from its flooring, could not only look down upon any guests in the back-room without any great hazard of being observed (the glass being in a dark angle of the wall, between which and a large upright beam the observer had to thrust himself), but could, by applying his ear to the partition, ascertain with tolerable distinctness, their subject of conversation.¹³³⁶

Während die beiden Komplizen Barney und Levy sowohl äußerlich als auch über ihre Sprache als Juden identifiziert werden, ist dies bei Fagin und Süß nicht der Fall. Fagin spricht ohne sprachliche Markierung, ist eloquent und vermag mit seiner Sprachgewandtheit immer wieder die Situation zu seinen Gunsten auszulegen.¹³³⁷ Ähnliche Verhaltensmuster sind auch bei Süß festzustellen. Dies zeigt sich beispielsweise im Gespräch mit dem Herzog, der sich von ihm überreden lässt, die ‚Judensperre‘ für Württemberg aufzuheben und Süß einen Freibrief auszustellen.

Veit Harlans *Jud Süß* (1940)



Abbildung 31: Ferdinand Marian als Süß bittet den Herzog, die Judensperre aufzuheben.¹³³⁸

Abbildung 32: Süß überzeugt den Herzog, einen Freibrief auszustellen.¹³³⁹

Nachdem Süß vom Aktuar Faber beleidigt worden war, gelingt es ihm durch die geschickte Auslegung der Argumente, den Herzog dazu zu bringen die Judensperre aufzuheben: „Herr Durchlaucht, bitte gütigst zu bedenken, solange für die Residenz

¹³³⁶ Dickens OT, S. 287.

¹³³⁷ Siehe Kapitel 3.4.5 der vorliegenden Studie.

¹³³⁸ Harlan JS, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

¹³³⁹ Ebd.

die Judensperre besteht, kann jeder hergelaufene Vagabund den Minister Eurer Durchlaucht beleidigen.“¹³⁴⁰ Daraufhin hebt Karl Alexander die Judensperre auf. Süß nutzt das Gespräch, indem er den Herzog darum bittet, ihm einen Freibrief auszustellen, den er dann auch bekommt:

Aber, wenn ich Eurer Durchlaucht treu dienen soll [...] wenn ich Erfolg haben soll, Herr Durchlaucht, dann muss ich einen Freibrief haben [...] Darin soll stehen, dass alle meine Handlungen, die ich zum Wohle Eurer Durchlaucht tue, von Eurer Durchlaucht gewollt sind, und dass ich in jedem Falle unter Eurer Durchlauchts Schutz stehe.¹³⁴¹

Die Sprache des ‚Hofjuden‘ unterscheidet sich kaum von der der christlichen Figuren. Erst gegen Ende des Films, während der Gerichtsverhandlung und am Galgen, hebt sich seine Diktion mit ein paar wenigen dialektalen Einflüssen von der seiner Ankläger ab, die fast durchweg Standarddeutsch sprechen.

Das Schicksal der beiden Juden wird in dem Moment besiegelt, in dem ihr christlicher Komplize – Sikes bei Fagin und der Herzog bei Süß – stirbt und sich der Zorn des ‚Volkes‘ gegen die Juden richtet. Wie in *Oliver Twist* wird das Urteil über Süß nach einer Gerichtsverhandlung öffentlich verkündet. Die sich über mehrere Monate hinziehende Verhandlung wird bei Harlan, ähnlich wie bei Dickens, als Schauprozess dargestellt. In *Oliver Twist* beschreibt Dickens die Gerichtsverhandlung wie folgt:

The court was paved, from floor to roof, with human faces. Inquisitive and eager eyes peered from every inch of space. From the rail before the dock, away into the sharpest angle of the smallest corner in the galleries, all looks were fixed upon one man – the Jew.¹³⁴²

Während der Prozess in der *Jud Süß*-Verfilmung (1934) von Lothar Mendes nicht stattfindet und in Hauffs Novelle mit der Begründung, „[e]s würde unsere Leser ermüden, wollten wir sie von dem Prozeß des Juden Süß noch länger unterhalten“¹³⁴³, nicht weiter ausgeführt wird, nimmt die Verurteilung von Süß bei Harlan einen hohen Stellenwert ein. Schließlich gibt der Prozess dem Urteil über

¹³⁴⁰ Ebd.

¹³⁴¹ Ebd.

¹³⁴² Fagin 1867; Dickens OT, S. 358.

¹³⁴³ Hauff 1905, S. 80.

Süß eine gewisse Rechtsgültigkeit. Die Szene im Gerichtssaal erinnert stark an Dickens' Beschreibung in *Oliver Twist*.

Veit Harlans *Jud Süß* (1940)



Abbildung 33: Ferdinand Marian als Jud Süß auf der Anklagebank.¹³⁴⁴



Abbildung 34: Gerichtsverhandlung von Jud Süß.¹³⁴⁵

Wie bei Dickens beschrieben, ist auch bei *Jud Süß* der Gerichtssaal zum Bersten voll. In Zentrum steht die Anklagebank, auf der Süß vor dem Richter, umrundet von Schaulustigen sitzt; alle Augen sind wie bei Dickens auf den Juden gerichtet.¹³⁴⁶ Die Rhetorik der beiden Angeklagten ist ähnlich, indem sowohl Fagin wie auch Süß Phrasen wiederholen. So beteuert Fagin immer wieder, er sei nur ein alter Mann: „and then he only muttered that he was an old man – an old man – and so, dropping into a whisper, was silent again.“¹³⁴⁷ Süß wiederum fordert wiederholt, ihn am Leben zu lassen: „Ich bin unschuldig! Ich bin nur ä armer Jud! Lasst mir mein Leben. Ich will leben! Leben will ich! Leb...“¹³⁴⁸

Weder Fagin noch Süß sind unschuldig, es werden aber beide zum Sündenbock gemacht: Bei Fagin fällt das Urteil für die zeitgenössische Rechtsprechung mit Tod durch den Strang zu streng aus.¹³⁴⁹ Fagin wird, wie in Kapitel 3.4.6 ausgeführt wurde, stellvertretend für alle begangenen Verbrechen im Roman bestraft. Dazu gehören neben dem korrupten Verhalten der Staatsmitarbeiter auch Monks'

¹³⁴⁴ Harlan JS, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

¹³⁴⁵ Ebd.

¹³⁴⁶ Vgl. Dickens OT, S. 358.

¹³⁴⁷ Ebd., S. 359.

¹³⁴⁸ Harlan JS, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

¹³⁴⁹ Vgl. Kapitel 3.1. der vorliegenden Studie.

Versuche, Oliver um sein Erbe zu bringen und Sikes Mord an Nancy, wegen dessen angeblicher Beihilfe Fagin schließlich verurteilt wird. Bei Süß verhält es sich ähnlich: Die zuerst vorgebrachten Anklagepunkte wie „Erpressung, Wucher, Ämterhandel, Unzucht, Kuppeleien und Hochverrat“ treffen neben Süß auch auf den Herzog und andere Regierungsmitglieder zu.¹³⁵⁰ Doch schließlich endet ‚der Hofjude‘ am Galgen, weil sich das Gericht auf das alte ‚Reichskriminalgesetz‘ beruft, in dem steht, „wo aber ein Jude mit einer Christin sich fleischlich vermengt, soll er mit dem Strang vom Leben zum Tode gebracht werden.“¹³⁵¹ Auch die Szene der Hinrichtung weist frappante Parallelen zu Dickens auf:

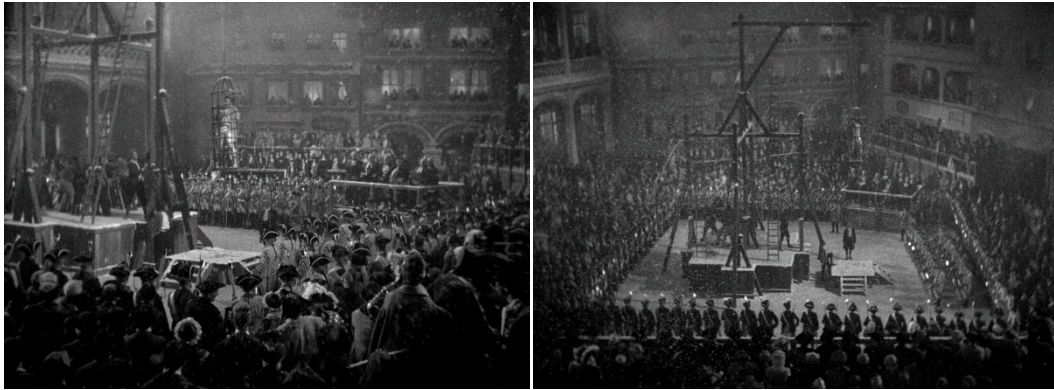
Day was dawning when they again emerged. A great multitude had already assembled; the windows were filled with people, smoking and playing cards to beguile the time; the crowd were pushing, quarrelling, and joking. Everything told of life and animation, but one dark cluster of objects in the very centre of all – the black stage, the cross-beam, the rope, and all the hideous apparatus of death.¹³⁵²

Das in *Oliver Twist* beschriebene Spektakel von Fagins Hinrichtung deckt sich größtenteils mit der Mise en Scène der Henkerszene in Harlans *Jud Süß*: Zahlreiche Schaulustige säumen den Hof und schauen aus den Fenstern auf die Bühne mit dem Strick, dem Querbalken und „den scheußlichen Apparaturen des Todes“, wie sie Dickens in *Oliver Twist* beschreibt.

¹³⁵⁰ Harlan JS, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

¹³⁵¹ Ebd.

¹³⁵² Dickens OT, S. 364.

Veit Harlans *Jud Süß* (1940)Abbildung 35: Jud Süß wird am Galgen hochgezogen.¹³⁵³Abbildung 36: Hinrichtung von Jud Süß.¹³⁵⁴

Obschon keine explizite Referenz von Veit Harlan auf *Oliver Twist* im Sinne der *Referenzialität* vorliegt, weisen die zuvor herausgearbeiteten inhaltlichen und strukturellen Elemente in *Jud Süß* dennoch einen intertextuellen Charakter im Bereich der *Strukturalität* und *Selektivität* auf. Durch die Parallelen von Harlans Film zu Dickens' Roman erfolgt eine *Kooperation* der beiden Werke, wodurch Figuren wie Fagin und Barney als Süß und Levy im Posttext fortgeschrieben werden. Durch den expliziten Bezug auf Leans *Oliver Twist*-Verfilmung, den Harlan im Rahmen seiner Verteidigung herstellt sowie durch die Rezensionen von Leans Film, die ihn mit dem Propagandafilm *Jud Süß* vergleichen¹³⁵⁵, verstärkt sich im Sinne der *Kommunikativität* der intertextuelle Bezug zwischen diesen beiden Werken. Indem Leans *Oliver Twist* mit einem der berühmtesten NS-Propagandafilme in Verbindung gebracht wird, erfolgt eine *Kontamination*, die zwar primär Leans Verfilmung betrifft, sich aber auch auf die Rezeption des Romans und des gesamten Textkollektivs, das sich seit 180 Jahren um *Oliver Twist* gebildet hat, überträgt.

¹³⁵³ Harlan JS, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

¹³⁵⁴ Ebd.

¹³⁵⁵ Vgl. K. W. (03.03.1949) und O. V. (26.02.1949), S. 26. Siehe auch Kapitel 7.3. der vorliegenden Studie.

8.2 Watto in *Star Wars* (1999 / 2002)

Mit dem ersten Teil der Prequel-Trilogie *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, der am 16. Mai 1999 in Los Angeles Premiere feierte, entfachte sich in den USA eine Kontroverse über rassistische Klischees, die der Film reproduzierte. Auslöser der Auseinandersetzung war der ungeschickte, gutmütige, aber ziemlich dumm dargestellte Jar Jar Binks, der dem amphibischen ‚Volk‘ der Gungans angehört. Die Darstellung der schlaksigen, Frosch-ähnlichen Figur, die ein Pidginenglisch spricht und Dreadlocks trägt, wurde als rassistisches Klischee eines Afroamerikaners in den Medien heftig kritisiert.¹³⁵⁶ Im Rahmen dieser Kontroverse gerieten auch andere Charaktere dieses Prequels wegen ihrer stereotypen Figurenzeichnung in Kritik. Eine davon ist der Schrotthändler und Sklavenhalter Watto.

Der Toydarianer, der auf dem Planeten Tatooine einen Laden für Ersatzteile führt, konnte sich durch skrupellosen Handel und Wettgeschäfte einen großen Reichtum aufbauen. Watto hält den jungen Anakin Skywalker und dessen Mutter als Sklaven, die wesentlich zu seinem erfolgreichen Geschäft beitragen. Als der Jedi Qui-Gon Jinn mit Königin Padmé Amidala auf Tatooine landet und für Ersatzteile Wattos Laden aufsucht, werden sie von einem unförmigen, mit Blähbauch ausgestatteten, insektenartigen Wesen empfangen. Watto wird mit großer, gebogener Nase in Form eines Rüssels, buckeliger Haltung, krummen Füßen und kleinen Flügeln dargestellt, der knapp über dem Boden nervös gestikulierend umherflattert. Die zu großen Eckzähne sowie der lange Rüssel, der bis über das Kinn reicht, erschweren der Kreatur das Sprechen, weshalb sie eine nasale und nuschelnde Aussprache hat.

¹³⁵⁶ Die Kontroverse stieß Eric Harrison mit einem Artikel in der *Los Angeles Times* an. Vgl. Harrison, Eric: A Galaxy Far, Far Off Racial Mark? (26.05.1999). In: *Los Angeles Times*. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-26-ca-40965-story.html> (abgerufen 03.07.2020). Danach folgten zahlreiche weitere Rezensionen, die sich den rassistischen Inhalten widmen. Siehe beispielsweise Morgenstern, Joe: Our Inner Child Meets Young Darth Vader (19.05.1999). In: *The Wallstreet Journal*. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB927082592439077365> (abgerufen 04.07.2020); Page, Clarence: Is He or Isn't He? (30.05.1999). In: *Chicago Tribune*. URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1999-05-30-9905300083-story.html> (abgerufen 04.07.2020) und Staples, Brent: Editorial Observer; Shuffling Through the Star Wars (20.06.1999). In: *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/1999/06/20/opinion/editorial-observer-shuffling-through-the-star-wars.html> (abgerufen 04.07.2020).

Als der Jedi mit geistiger Manipulation versucht, Watto dazu zu bringen, seine Währung zu akzeptieren, ruft dieser mit starkem Akzent aus: „I’m a Toydarian, mind tricks don’t-a work on-a me. Only money. No money, no parts, no deal!“ („Ich bin Toydarianer, geistige Tricks funktionieren bei mir nicht. Nur Geld. Kein Geld, keine Ersatzteile, kein Geschäft.“)¹³⁵⁷

Die Aussage ist Programm: Watto ist ein intelligentes Wesen, ein gerissener Verhandlungspartner und geldfixiert. Seine Schwäche sind Glücksspiele und Wetten bei Podrennen. Durch List erwirtschaftete er sich durch das Wettgeschäft einen beachtlichen Reichtum, indem er Anakin an den Podrennen teilnehmen ließ und seine Freunde dazu brachte, auf ihn zu wetten. Selbst hingegen setzte er auf den Kontrahenten, da Watto wusste, dass der junge Anakin keine Chance auf den Sieg hatte. Durch diese zwielichtigen Geschäfte sowie durch die Haltung der beiden Sklaven erwirtschaftete Watto viel Geld.

Der in den Rezensionen als „Merchant of Menace“¹³⁵⁸ und „galactic Shylock“¹³⁵⁹ bezeichnete Toydarianer wird ebenfalls mit antisemitischen Karikaturen aus dem Nürnberger Wochenblatt *Der Stürmer* und der Wiener Satirezeitschrift *Kikeriki* verglichen.¹³⁶⁰ Watto wird in den Kritiken gleichermaßen als anti-arabisch und anti-jüdisch rezensiert¹³⁶¹, doch in Anbetracht der zahlreichen Gestaltungselemente, die

¹³⁵⁷ Lukas, George: *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace* (1999). Eine Lucasfilm Produktion mit Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman et al. Im Vertrieb der 20th Century Fox Home Entertainment GmbH. DVD, 130 Min. 2008, 32:54-32:58.

¹³⁵⁸ Gottlieb, Bruce: *The Merchant of Menace: Racial stereotypes in a galaxy far, far away?* (27.05.1999). In: *Slate*. URL: <https://slate.com/news-and-politics/1999/05/the-merchant-of-menace.html> (03.07.2020).

¹³⁵⁹ Freedman, Aaron: *If You Prick Watto, Does He Not Bleed?* (14.06.2019). In: *Jewish Currents*. URL: <https://jewishcurrents.org/if-you-prick-watto-does-he-not-bleed/> (03.07.2020). Zu den Parallelen zwischen Watto und Shylock, siehe Conkie, Rob: *Shakespeare Aftershocks: Shylock*. In: *Shakespeare Bulletin*. Vol. 27, Nr. 4 (Winter 2009), S. 549-566.

¹³⁶⁰ Die New Yorker Rechtsprofessorin Patricia J. Williams vergleicht Watto mit einer Karikatur aus dem *Kikeriki*, die einen rundbauchigen Juden mit krummen Beinen und Armen sowie mit kurzen Flügeln darstellt. Darunter steht: „Wie der ‚jüdische Genius‘ aussieht...“. Die Karikatur ist in *Koschorke* abgedruckt. Vgl. Williams, Patricia J.: *Racial Ventriloquism* (17.06.1999). In: *The Nation*. URL: <https://www.thenation.com/article/archive/racial-ventriloquism/> (abgerufen 03.07.2020) und *Koschorke, Albrecht: Theologische Maskerade: Figurationen der Heiligen Familie in Star Wars*. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau 2003, S. 316-335, hier S. 334. Siehe auch Freedman 2019, der Watto als Karikatur aus dem *Stürmer* wahrnimmt.

¹³⁶¹ Siehe beispielsweise Page 1999; Crighton, Alistair: *Star Wars stereotypes: Not a force for good* (01.12.2014). In: *Al Jazeera*. URL: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/12/star-wars-stereotypes-not-force-201412172145780714.html> (abgerufen 03.07.2020).

aus der Tradition der Judendarstellung entlehnt sind, ist der Toydarianer eindeutig als Judenkarikatur identifizierbar.

Die Figur Watto lässt einige intertextuelle Bezüge zu Fagin aufleben. Neben den physiognomischen Eigenschaften wie große Nase, Stoppelbart, stechender Blick, untersetzte und buckelige Statur weist der Toydarianer auch durch sein Verhalten Parallelen zu Fagin auf: Er ist im Altwarenhandel tätig, ein gerissener und geiziger Geschäftsmann, der stets darauf bedacht ist, Profit zu erwirtschaften, und hält sich einen neunjährigen Jungen als Sklaven (gleiches Alter wie Oliver), der durch sein geschicktes Handwerk maßgeblich am Geschäftserfolg beteiligt ist.

Wie in Barts Musical sowie in Leans und Polanskis Verfilmungen, in denen Fagins Diktion durch eine nasale und lispelnde Aussprache ausgestattet wird, wird auch Wattos Figurenrede markiert. Er hat zum einen eine undeutliche und nasale Aussprache und spricht zum anderen mit starkem Akzent, der unter anderem als jiddisch rezensiert wurde.¹³⁶² *Star Wars* ist, wie Patricia J. Williams hervorhebt, voll von hierarchischen Strukturen, die durch unterschiedliche Klassengesellschaften und Dialekte zum Ausdruck gebracht werden. Während die Jedis mit britischem und die weißen Sklaven wie Anakin und seine Mutter mit amerikanischem Akzent sprechen und grammatikalisch korrekte Sätze formulieren, werden die meisten ihnen untergeordneten oder gegenübergestellten Figuren mit Dialekten versehen, die ihre Inferiorität verdeutlichen. In der deutschen Synchronisation werden die Figurenreden zumindest im Bereich des Afroamerikanischen und Jiddischen unmarkiert oder abgeändert wiedergegeben. Beim Pidgin liegt es wohl daran, dass es im Deutschen kein Äquivalent gibt und im Fall des jiddischen Dialekts von Watto wird dieser durch einen südländischen Akzent ersetzt. Dadurch ist Wottos Figurenrede auf Deutsch zwar nicht mehr antisemitisch, aber rassistisch.

¹³⁶² Vgl. Gumbel, Andrew: Star Wars accused of race stereotypes (03.06.1999). In: Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/news/star-wars-accused-of-race-stereotypes-1097783.html> (abgerufen 03.07.2020); Corliss, Richard: Cinema: The Phantom Movie (17.05.1999). In: The Time. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,990986-1,00.html> (abgerufen 03.07.2020); Gottlieb und Prettyman, Jane: George Lucas serves up anti-Semitic stereotype in ‚Star Wars‘ Episode I (03.06.1999). In: The Daily Examiner. URL: <https://web.archive.org/web/20060512082325/http://www.americanreview.us/back71.htm> (abgerufen 04.07.2020).

Neben diesen Elementen in der Figurenzeichnung, die im Sinne der *Selektivität* die Prägnanz des intertextuellen Bezugs zu Fagin intensiviert, sind auch auf der strukturellen Ebene Ähnlichkeiten mit *Oliver Twist* festzustellen. Dazu gehört das manichäische Grundmuster, das ebenfalls die Struktur der *Star Wars*-Filme bestimmt. Der Dualismus zwischen Gut und Böse wird vor allem über die Figurenzeichnung und -konstellation vermittelt. Wie Albrecht Koschorke im Beitrag *Theologische Maskerade: Figurationen der Heiligen Familie in Star Wars* (2003) aufzeigt, verarbeite Lucas religiöse Motive und erzähle „letztlich nichts anderes als eine säkularisierte Erlösungsgeschichte“. ¹³⁶³ In dieser nimmt der junge Anakin Skywalker die Rolle des christlichen Messias und seine Mutter die der Maria ein. Wie die schlichte, vom Leben gezeichnete, aber immer noch schöne Frau im Gespräch mit Qui-Gon offenbart, wurde sie durch eine unbefleckte Empfängnis mit Anakin schwanger. ¹³⁶⁴ Durch die Blutprobe, die der Jedi von Anakin überprüfen lässt, wird die Christusanalogie biologisch bestätigt, denn der überdurchschnittlich hohe Midi-Chlorian-Wert belege, dass Anakin ein direkter Nachfahre der ‚Macht‘ sei. ¹³⁶⁵

Vor diesen christlich-religiösen Motiven die auf diese Weise die guten Christen den bösen Nicht-Christen gegenüberstellen, nimmt Watto, der schon nur durch seinen nicht menschlichen Körper sowie durch seine Immunität gegenüber der spirituellen Macht der Jedis aus dem Kreis der Guten ausgeschlossen wird, die Rolle des jüdischen Antagonisten ein. Lucas’ bedient sich in *Episode I – The Phantom Menace* somit des religiösen und biologistischen Argumentationsmusters, um Watto als Nicht-Mensch und Nicht-Christ dem Messias, dessen Mutter sowie den Jedi-Aposteln gegenüberzustellen. Wie Koschorke in seinem Beitrag ausführt, gelinge es Lucas nicht, mit Anakin, seiner Mutter und Watto als Josephsfigur die

¹³⁶³ Koschorke 2003, S. 325.

¹³⁶⁴ Auf die Frage von Qui-Gon, wer Anakins Vater sei, antwortet Shmi: „Es gab keinen Vater. Ich trug ihn aus, hab’ ihn geboren und aufgezogen. Ich kann nicht erklären, was geschehen ist.“ Lucas, Episode I, 45:19-45:32.

¹³⁶⁵ Vgl. Koschorke 2003, S. 328.

christliche Urfamilie zu zitieren, ohne dabei auf die Diskriminierungsverfahren des Christentums gegenüber seiner jüdischen Ursprungsreligion zu verzichten.¹³⁶⁶

Als der erwachsene Anakin in *Episode II – Attack of the Clones* (2002) nach Tatooine zurückkehrt, um seine Mutter zu befreien, besucht er Watto. Dieser sitzt vor seinem Laden und versucht verzweifelt, ein Gerät zu reparieren. Der Toydarianer sieht heruntergekommen aus. Er ist unrasiert, hat einen glasigen Blick und die Fliegen schwirren um ihn herum. Er ist offensichtlich in finanziellen Schwierigkeiten, denn er fragt Anakin, ob er ihm bei seinen Wettschulden helfen könne. Auf die Frage, wo Anakins Mutter sei, antwortet Watto, dass er sie verkauft habe: „Sorry Annie, but ya know, business is business.“ („Entschuldige, Annie, aber du weißt doch, Geschäft ist Geschäft.“)¹³⁶⁷

Rein äußerlich hat sich Watto nicht verändert, außer dass mit dem Hut ein weiteres Gestaltungsmerkmal der klischeehaften Judendarstellung dazugekommen ist. Er scheint allerdings zugänglicher zu sein und in seinem Ausdruck zeigt sich aufrichtig Freude als er Anakin wiedererkennt. Watto erscheint in der Fortsetzung der Episode II ambivalenter. Es wird deutlich, wie Aaron Freedman konstatiert, dass Watto in einer Gesellschaft zu überleben versucht, in der dies ohne moralische Konflikte nicht möglich sei: „Though there is no excusing his past, this is a Watto who seems less a villain and more a representative figure of a society in which survival comes at a moral cost.“¹³⁶⁸

Gegen eine antisemitische Lesart der Figur Wattos äußerte sich sowohl der Regisseur selbst als auch *The Anti-Defamation League*. Während die ADL in einem Kommuniqué lediglich beteuerte, dass sie Watto nicht als antisemitisch empfänden¹³⁶⁹, wehrte sich Lucas im Interview mit Ron Magid gegen den Vorwurf. Dabei stützte er sich auf die im Antisemitismuskurs häufig angewandte Rechtfertigung und argumentierte, die Charaktere seien frei erfunden und das

¹³⁶⁶ Vgl. ebd. 328 f.

¹³⁶⁷ Lukas, George: *Star Wars – Episode II: Attack of the Clones* (2002). Eine Lucasfilm Produktion mit Ewan Mc Gregor, Natalie Portman, Hayden Christensen et al. Im Vertrieb der 20th Century Fox Home Entertainment GmbH. DVD, 142 Min. 2008, 44:02.

¹³⁶⁸ Freedman 2019.

¹³⁶⁹ Vgl. Okwu, Michael: Jar Jar jarring (14.06.1999). In: CNN.com. URL: <http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/Movies/9906/09/jar.jar/> (abgerufen 04.07.2020).

Problem läge bei den Journalistinnen und Journalisten, die eine solche Lesart propagierten.¹³⁷⁰

The [truth] is that they aren't stereotypes. [...] The real racists, actually, are the journalists [...]. It's the same with Watto or the Neimoidians. [...] And Watto's accent is more like an Italian accent – it's not a real Italian accent, but it certainly isn't anything anti-Semitic. It's not even close to being an Israeli or Arab accent or anything else! It's so absurd! We were building characters. All characters are built that way, in all of cinema.¹³⁷¹

Lucas' Argumentation wird allerdings durch die Aussage des Animators und Spezialeffektkünstlers Rob Coleman, der an der Umsetzung von Watto mitwirkte, entkräftet. Wie Coleman im Interview mit Steve Silberman im Magazin *Wired* preisgibt, wurde Watto auf Vorlage von Alec Guinness' Fagin aus David Leans *Oliver Twist*-Verfilmung konzipiert.¹³⁷² Durch diese explizite Bezugnahme auf die jüdische Figur Fagin, die gerade in der Darstellung von Guinness die Antisemitismusdebatte 1949 wieder ins Rollen brachte, reiht sich Watto in diese Darstellungstradition ein. Mit dem expliziten Verweis auf Fagin erfolgt neben der Identifikation von Watto als Jude auch eine *Kontamination*, da die antisemitischen Ressentiments, die Dickens und Guinness durch Fagins Darstellung schüren, auf Watto übertragen werden.

8.3 Peachum in der *Salzburger Dreigroschenoper* (2015)

Das letzte Beispiel einer Transformation widmet sich der Figur des Jonathan Jeremiah Peachum aus der von John Gays geschriebenen und von Johann Christoph Pepuschs komponierten *Beggar's Opera*. Diese wurde 1728 am *Lincoln's Inn Fields Theatre* in London uraufgeführt und gehörte im 18. Jahrhundert zu den

¹³⁷⁰ Dieses Argumentationsmuster taucht auch im Antisemitismuskurs von Dickens' *Oliver Twist* auf: Die jüdischen Figuren seien entweder Abbildungen der Wirklichkeit (siehe Dickens' Argument im Brief an Eliza Davis und Schweizers Schlussfolgerung in seiner Dissertation) oder reine Fantasiewesen, die nichts mit bestehenden Stereotypen zu tun hätten (siehe Johnson 1950). Zudem wird die antisemitische Wirkung oftmals als ein Problem der Rezipierenden gesehen, die das Werk angeblich missinterpretieren (siehe Dickensian 17, 1921). Siehe Kapitel 3.3 der vorliegenden Studie.

¹³⁷¹ George Lucas zitiert nach Magid, Ron: Master of his Universe. In: *American Cinematographer*. Nr. 9 (September 1999), S. 26.

¹³⁷² Vgl. Silberman, Steve: G Force (01.05.1999). In: *Wired*. URL: <https://www.wired.com/1999/05/lucas/> (abgerufen 04.07.2020). Zu Guinness' Darstellung von Fagin siehe Kapitel 7.3 der vorliegenden Studie.

erfolgreichsten Stücken Englands und wurde zahlreich wiederaufgeführt und adaptiert.¹³⁷³ Peachum, der einerseits als Privatpolizist Diebe fängt und andererseits als Hehler aus den gestohlenen Gegenständen Profit erwirtschaftet, wurde nach dem Vorbild des berühmten englischen Verbrechers Jonathan Wild entworfen.¹³⁷⁴

Dickens selbst stellt im Vorwort zur dritten *Oliver Twist*-Ausgabe einen Bezug zwischen seinem Roman und Gays *Beggar's Opera* her respektive grenzt sich von ihm ab. Mit der Referenz auf dieses Stück wehrt sich Dickens gegen den Vorwurf der zeitgenössischen Kritik, er würde mit *Oliver Twist* die Tradition der ‚Newgate-Novels‘ fortführen und das Verbrechen romantisieren.¹³⁷⁵ Dickens führt aus, dass er im Gegensatz zu Gay, der in seiner *Beggar's Opera* das Kriminelle mit einem gewissen Charme und Faszination verkläre, mit *Oliver Twist* die Absicht verfolge, die Verbrecher so zu zeigen, wie sie wirklich sind: „to paint them in all their deformity, in all their wretchedness, in all the squalid poverty of their lives; to shew them as they really are“.¹³⁷⁶

Doch auch wenn sich Dickens in seinem Vorwort von Gays Darstellungsweise des Kriminellen distanziert, weisen die beiden Werke Parallelen im Figurenarsenal sowie in den Handlungsorten und Motiven auf. *The Beggar's Opera* und *Oliver Twist* porträtieren Hehler wie Peachum und Fagin, Diebe wie Macheath und Sikes sowie Prostituierte wie Jenny und Nancy, die in London ihr Unwesen treiben. Dabei

¹³⁷³ Vgl. Böker, Uwe: John Gays ‚The Beggar's Opera‘ und die sozialhistorischen Kontexte: Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung. In: Uwe Böker, Ines Detmers und Anna-Christina Giovanopoulos (Hg.): John Gay's ‚The Beggar's Opera‘ 1728–2004: Adaptations and Re-Writings. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 33-102, hier S. 90-102.

¹³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 49-51.

¹³⁷⁵ Dickens schreibt im Vorwort: „In every book I know, where such characters are treated of at all, certain allurements and fascinations are thrown around them. Even in the *Beggar's Opera*, the thieves are represented as leading a life which is rather to be envied than otherwise; while MACHEATH, with all the captivations of command, and the devotion of the most beautiful girl and only pure character in the piece, is as much to be admired and emulated by weak beholders, as any fine gentleman in a red coat, who has purchased, as VOLTAIRE says, the right to command a couple of thousand men, or so, and to affront death at their head. Johnson's question, whether any man will turn thief because Macheath is reprieved, seems to me beside the matter. I ask myself, whether any man will be deterred from turning thief because of his being sentenced to death, and because of the existence of Peachum and Lockit; and remembering the captain's roaring life, great appearance, vast success, and strong advantages, I feel assured that nobody having a bent that way will take any warning from him, or will see anything in the play but a very flowery and pleasant road, conducting an honourable ambition in course of time, to Tyburn Tree.“ Dickens, *The Author's Preface to the Third Edition*, S. LXII [Hervorhebungen im Original].

¹³⁷⁶ Ebd.

widmen sie sich Motiven wie Korruption, Profitgier, Verrat, unglückliche Liebe, Todesstrafe und Alkoholismus, der in beiden Werken besonders in Form von Gin-Konsum thematisiert wird.

Es ist allerdings festzuhalten, dass Peachum in *The Beggar's Opera* nicht als Jude dargestellt wird. Dennoch weisen Peachum und Fagin einige Ähnlichkeiten auf: Beide sind habgierige Anführer einer Bettler- respektive Diebesbande und skrupellose Kapitalisten, die sich auf Kosten anderer bereichern. Dies ändert sich auch nicht in der deutschen Übersetzung von Elisabeth Hauptmann, die unter dem Titel *Die Dreigroschenoper* am 31. August 1928 in der Bearbeitung von Bertolt Brecht und mit Musik von Kurt Weill im *Theater am Schiffbauerdamm* in Berlin uraufgeführt wurde.¹³⁷⁷ Hauptmanns, Brechts und Weills „Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern“ wurde „zum Hit der Weimarer Republik“¹³⁷⁸ und gehört bis heute zu „den Klassikern der Bühne“.¹³⁷⁹

Seit 1928 wird *Die Dreigroschenoper* immer wieder aufgeführt und adaptiert.¹³⁸⁰ So auch 2015 in der Fassung von Julian Crouch und Sven-Eric Bechtolf unter dem abgeänderten Titel *Mackie Messer. Eine Salzburger Dreigroschenoper* als „einmalige Experimentalfassung in der musikalischen Adaption von Martin Lowe“.¹³⁸¹ Der Bezug zu *Oliver Twist* wird durch Bechtolf im Programmheft hergestellt, in dem der Regisseur darauf hinweist, dass das Stück im 19. Jahrhundert

¹³⁷⁷ Siehe Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente. Herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, S. 11-70.

¹³⁷⁸ Hielscher, Hans: Mackie-Messer-Moritat: Welthit mit Haifischzähnen (10.02.2020). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/geschichte/die-moritat-von-mackie-messer-song-von-bertolt-brecht-und-kurt-weill-a-243b199d-6e87-41ee-a5ff-0aae2d310398> (abgerufen 01.07.2020).

¹³⁷⁹ Schuhmacher, Klaus: Ekstasen der Sachlichkeit: Zur ‚Dreigroschenoper‘ (1928) von Bertolt Brecht und Kurt Weill. In: Uwe Böker, Ines Detmers und Anna-Christina Giovanopoulos (Hg.): John Gay's ‚The Beggar's Opera‘ 1728–2004: Adaptations and Re-Writings. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 193-217, hier S. 193.

¹³⁸⁰ Siehe Lucchesi, Joachim: Die Dreigroschenoper. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht Handbuch. Bd 1. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 197-215.

¹³⁸¹ Bechtolf, Sven-Eric: Bertolt Brecht / Kurt Weill: Mackie Messer – eine Salzburger Dreigroschenoper (2015). In: Salzburger Festspiele Archiv. URL: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/5177> (abgerufen 01.07.2020).

spiele und irgendwo in England zwischen „Jack the Ripper, Oliver Twist, Sherlock Holmes und Königin Viktoria“ anzusiedeln sei.¹³⁸²

Aus den Rezensionen, die die Inszenierung mehrheitlich als gescheitertes Experiment ablehnen¹³⁸³, wird deutlich, dass nicht nur das Setting an *Oliver Twist* erinnert, sondern auch die Figur des Peachum. In der Verkörperung des Schauspielers Graham F. Valentines wird der Bettlerkönig, wie der Rezensent Norbert A. Weinberger schreibt, „als jüdelnde, rot-haarige und -bärtige Ahasver-Figur“ dargestellt, die „über einen Riesenparavent bestückt mit Lumpen [gebietet].“¹³⁸⁴ Wie den Rezensionen und Bildern der Aufführung zu entnehmen ist, hat Valentines Peachum neben den für die Figur bezeichnenden Eigenschaften wie Proft- und Machtgier sowie seiner Beschäftigung als Kopf einer Bettelbande und Altwarenhändler – er verkauft den Bettlern Requisiten, die Mitleid hervorrufen und dadurch den Umsatz steigern – auch äußerlich eine große Ähnlichkeit mit Fagin. Valentine trägt rote, verfilzte Haare, die an den Schläfen als feine Locken in einen zotteligen Kinnbart übergehen und beugt sich mit einem langen schwarzen Mantel bekleidet über ein mit Taschentüchern vollgehängtes Gestell.¹³⁸⁵

¹³⁸² Zitiert nach Braummüller, Robert: Die Salzburger Festspiele spielen Brecht: Wie antisemitisch ist der Peachum in ‚Mackie Messer‘ der Salzburger ‚Dreigroschenoper‘? (13.08.2015, 18:30 Uhr). In: Abendzeitung München. URL: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.die-salzburger-festspiele-spielen-brecht-wie-antisemitisch-ist-der-peachum-in-mackie-messer-der-salzburger-dreigroschenoper.59c958ae-dac5-403a-8807-a6f30b7c8193.html> (abgerufen 29.06.2020).

¹³⁸³ Siehe beispielsweise Tholl, Egbert: Der Dreigroschen-Flop (12.08.2015). In: Süddeutsche Zeitung. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/salzburger-festspiele-der-dreigroschen-flop-1.2605380> (abgerufen 02.07.2020); Dürr, Anke: Und der Haifisch, der muss gähnen (12.08.2015). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/salzburger-festspiele-mackie-messer-von-julian-crouch-a-1047736.html> (abgerufen 02.07.2020); Lhotzky, Martin: Und dem Haifisch fehlen die Zähne (13.08.2015). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. URL: https://fazarchiv.faz.net/document/FAZ_FD1201508134649620 (abgerufen 02.07.2020) und Pohl, Ronald: ‚Mackie Messer‘: Kein Haifisch, sondern Karpfen muss es sein (12.08.2015). In: Der Standard. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000020587195/mackie-messerkein-haifisch-sondern-karpfen-muss-es-sein> (abgerufen 01.07.2020).

¹³⁸⁴ Weinberger, Norbert A.: Mackie Messer. Ist Derartiges wirklich – ‚Eine Salzburger Dreigroschenoper‘? (26.08.2015). In: Online Merker: Die internationale Kulturplattform URL: <https://onlinemerker.com/salzburgfestspielefelsenreitschule-mackie-messer-ist-derartiges-wirklich-eine-salzburger-dreigroschenoper/> (abgerufen 01.07.2020).

¹³⁸⁵ Es ist nicht das erste Mal, dass Peachum als Jude dargestellt wird. Die Inszenierung von Hansgünther Heyme 1975 am *Schauspiel Köln* wurde aufgrund der Darstellung des Peachum als „Stürmer-Figur, kraushaarig, in Kaftan und Schabbes-Käppchen“ durch die Brecht-Erben verboten. Karasek, Hellmuth: Theater: Brecht mit Schabbes-Käppchen. In: Der Spiegel. Nr. 43 (1975), S. 178 f. Heymes *Dreigroschenoper* hatte schließlich zur Folge, dass die Brecht-Erbin, Barbara Schall-

Diese Gestaltungsmerkmale, gepaart mit der Charakterisierung des Peachum als habgieriger Kapitalist, werden von zahlreichen Rezensenten als jüdisch respektive antisemitisch identifiziert und entsprechend kritisiert.¹³⁸⁶ So wird Peachum von Ronald Pohl im *Standard* als „ein[] merkwürdig artikulierende[r] jüdische[r] Händler“ bezeichnet, der „geborgterweise aus einem Gustav-Meyrink-Roman“ stammen könnte.¹³⁸⁷ Noch expliziter wird die Kritik in der Münchner *Abendzeitung*, in der Robert Braunmüller in seinen beiden Rezensionen Valentines Peachum als „Judenkarikatur“ und Fagin-Figur entlarvt.¹³⁸⁸

Da der Regisseur ausdrücklich ‚Oliver Twist‘ erwähnt, müsste er wissen, dass der jüdische Hehler Fagin in illustrierten Ausgaben, Dramatisierungen und Verfilmungen dieses Romans ganz ähnlich aussieht wie der Peachum in seiner Inszenierung. Und diese Assoziation ist kein Zufall, sondern naheliegend: Fagin verfolgt ein ähnliches Geschäftsmodell: Er managt eine Diebesbande von Straßenjungen.¹³⁸⁹

Die Intertextualität wird neben den Merkmalen in Peachums Figurenzeichnung auch durch den vom Regisseur selbst hergestellten Bezug auf *Oliver Twist* sowie durch die Kritiken, die Peachum als Juden und Fagin-Figur rezensieren, im Sinne

Brecht, dem Regisseur 1981 auch die Rechte für das Stück *Der Gute Mensch von Sezuan* verweigerte. Das erneute Inszenierungsverbot führte zu einer Kontroverse, in der Kulturschaffende in öffentlichen Briefen mit Heyme sympathisierten und sich gegen die „Firma Brecht“ stellten. Henrichs, Benjamin: Schon wieder Ärger mit der Firma Brecht: Enterbt die Erben! (10.07.1981). In: Die Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/1981/29/enterbt-die-erben> (abgerufen 02.07.2020). Zur Kontroverse siehe auch Scherff, Peter: Erben B[recht]s. In: Ana Kugli und Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 104 f.

¹³⁸⁶ Siehe beispielsweise Jungwirth, Robert: Festspielkritik: Mackie Messer: Heute Hinrichtung (11.08.2015). In: KlassikInfo.de. URL: <https://www.klassikinfo.de/mackie-messer/> (abgerufen 29.06.2020) und Braunmüller, Robert: Salzburger Festspiele: Die ‚Dreigroschenoper‘ ruiniert als ‚Mackie Messer‘ (13.08.2015, 07:05 Uhr). In: *Abendzeitung München*. URL: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.salzburger-festspiele-die-dreigroschenoper-ruiniert-als-mackie-messer.80e0cbff-2910-4e23-8f63-05738196c1a9.html> (abgerufen 29.06.2020). Ebenfalls als Jude identifiziert, aber nicht kritisch hinterfragt, wird Peachum in den Rezensionen von Reinhard Kriechbaum und Peter Grubmüller. Siehe Kriechbaum, Reinhard: Die Dreigroschenoper, die aus dem Popup-Buch kam (11.08.2015). In: *nachtkritik.de*. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11376:mackie-messer-eine-salzburger-dreigroschenoper-julian-crouch-und-sven-eric-bechtolf-machen-kitsch-musical-bei-den-salzburger-festspielen&catid=161:salzburger-festspiele&Itemid=100190 (abgerufen 29.06.2020); Tillmann, Thomas: Mackie Messer. Eine Salzburger Dreigroschenoper: Experiment gescheitert (14.08.2015). In: *Online Musik Magazin*. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2015/SALZBURG-2015-mackie-messer.html> (abgerufen 01.07.2020) und Grubmüller, Peter: ‚Dreigroschenoper‘ als Bettler-Musical (13.08.2015). In: *OÖ Nachrichten*. URL: <https://www.nachrichten.at/kultur/Dreigroschenoper-als-Bettler-Musical;art16,1941573> (abgerufen 29.06.2020).

¹³⁸⁷ Pohl 2015.

¹³⁸⁸ Braunmüller (13.08.2015, 07:05 Uhr).

¹³⁸⁹ Braunmüller (13.08.2015, 18:30 Uhr).

der *Kommunikativität* intensiviert. Obschon Bechtold in einer Stellungnahme beteuert, es habe nicht die Absicht gehabt, Peachum als Juden darzustellen¹³⁹⁰, wird durch die Bezugnahme auf *Oliver Twist* die antisemitische Darstellung Fagins auf Peachum übertragen, was in Lorenz' Terminologie einer *Kontamination* gleichkommt.

8.4 Zwischenfazit

Die Analyse zeigt, dass Fagin aus *Oliver Twist* für die Titelfigur des nationalsozialistischen Propagandafilms *Jud Süß*, die Figur des geldgierigen Toydarianers Watto aus *Star Wars* sowie für die Umsetzung des Bettlerkönigs Peachum in der Inszenierung der *Salzburger Dreigroschenoper* als Vorlage gedient hat. Der intertextuelle Bezug erschließt sich bei allen drei Transformationen primär über die inhaltlichen und strukturellen Parallelen, die die Posttexte zum Prätext aufweisen. Diese zeigen sich bei *Jud Süß* vor allem über die ähnliche Figurenkonstellation und den gleichen Verlauf der Geschichte. Süß hat mit Levy und dem Herzog wie Fagin mit Barney und Sikes einen jüdischen und christlichen Komplizen, die ihm bei der Umsetzung seiner korrupten Machenschaften – bei Süß ist es die rigide Steuerpolitik bei Fagin die Hehlerei – behilflich sind. Als der christliche Gehilfe stirbt, erleiden beide Juden das gleiche Schicksal, sie werden in einem Schauprozess verurteilt und als Sündenböcke gehängt.

Watto aus *Star Wars* wird vor allem durch seine ähnlichen Charakterzüge als Pendant zu Fagin entlarvt. Neben den physiognomischen Ähnlichkeiten wie große Nase, untersetzte Statur und ‚Judenhut‘ sind es vor allem seine Verhaltensmuster wie das Händereiben und das nervöse Zucken der Gliedmaßen sowie das Verhandeln und Streben nach Profit, die Watto mit Fagin gleichsetzen. Zudem

¹³⁹⁰ Braunnüller bat den Regisseur um eine Stellungnahme, die er in seiner zweiten Rezension wie folgt wiedergibt und kommentiert: „Der Regisseur erklärte unmissverständlich, dass er jeden Antisemitismus verabscheue. Er könne meine Assoziationen nicht nachvollziehen. Peachum sei in seiner Sicht kein Jude, sondern ein typischer Patriarch. Vielleicht ein Quäker. Wenn aber weitere Zuschauer die Darstellung des Peachum als antisemitisch empfänden, würde er die Inszenierung ändern. Das sind klare Worte. Sie sind ernst zu nehmen. Doch der unangenehme Beigeschmack bleibt.“ Ebd.

bildet Watto wie auch Fagin einen neunjährigen Jungen aus, um sich mit dessen handwerklichem Geschick persönlich zu bereichern. Der Figurenkonstellation in *Star Wars* liegt wie bei *Oliver Twist* ein Manichäismus zugrunde. Der Dualismus zwischen guten Christen und bösen Nicht-Christen wird durch die Christusanalogie – Shmi wurde wie Maria durch eine unbefleckte Empfängnis mit Anakin schwanger – deutlich. Der Messias Anakin, seine Mutter und die Jedi-Apostel werden als Menschen und Christen dem Nicht-Menschen und Juden Watto gegenübergestellt.

Die Figur des Peachum aus Gays *Beggar's Opera* respektive Brechts *Dreigroschenoper* hat als Anführer einer Bettlerbande, Altwarenhändler, Hehler und skrupelloser Kapitalist eine große Ähnlichkeit mit Fagin. Allerdings wird die Analogie zwischen Peachum und dem Juden Fagin erst durch die entsprechende Darstellung in der Inszenierung von Julian Crouch und Sven-Eric Bechtolf an den Salzburger Festspielen deutlich. Der Schauspieler Graham F. Valentines stellt in der besagten Inszenierung Peachum mit roten, verfilzten Haaren, die an den Schläfen fein lockend in einen Kinnbart übergehen, dar. Zudem trägt der Schauspieler einen langen Mantel und beugt sich über ein mit Taschentüchern vollgehängtes Gestell.

Neben diesen Ähnlichkeiten, die diese Werke im Sinne der *Strukturalität* und *Selektivität* mit *Oliver Twist* aufweisen, wird der intertextuelle Bezug in jeder der drei untersuchten Transformationen durch Äußerungen der Regisseure und Rezipienten im Sinne der *Kommunikativität* bestätigt. So bezieht sich Harlan im Rahmen seiner Verteidigung vor Gericht auf Leans *Oliver Twist*-Verfilmung. Und umgekehrt wurde Leans *Oliver Twist* in den Rezensionen mit Harlans *Jud Süß* verglichen. In der Umsetzung von Watto wird die Bezugnahme auf *Oliver Twist* ebenfalls bestätigt, indem der Animator Rob Coleman Alec Guinness' Verkörperung von Fagin als Vorlage für die Konzeption von Watto nennt. In der von Julian Crouch und Sven-Eric Bechtolf inszenierten *Dreigroschenoper* wird der Bezug einerseits durch die äußerlichen Ähnlichkeiten des Peachum mit Fagin offensichtlich und andererseits durch den Hinweis des Regisseurs, der Dickens' *Oliver Twist* als Referenz im Programmheft nennt.

Durch den intertextuellen Bezug auf *Oliver Twist* wird die antisemitische Figurenzeichnung Fagins auf die Figuren Watto und Peachum übertragen, wodurch eine *Kontamination* dieser beiden Posttexte erfolgt. Während Harlans *Jud Süß*-Film mit dem Prätext eine *Kooperation* eingeht und die Figuren des Fagin und Barney in Süß und Levy fortschreibt, erfolgt durch den Bezug auf Leans *Oliver Twist*-Verfilmung ebenfalls eine *Kontamination*, die allerdings umgekehrt den Prätext und das gesamte Textkollektiv von *Oliver Twist* mit einem der berüchtigtsten NS-Propagandafilme in Verbindung bringt.

9 Fazit

Ausgehend von den Fragen, wie in den Übersetzungen und Adaptionen von *Oliver Twist* mit dem Juden Fagin umgegangen wird und ob eine intertextuelle Fortschreibung dieser Figur in Transformationen zu finden ist, wurde in der Studie die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte dieses Romanklassikers aus deutschsprachiger Perspektive untersucht. Dabei erweitert die Arbeit nicht nur die Dickens-Forschung, indem die antisemitische Gesamtwirkung von *Oliver Twist* systematisch analysiert wird, sondern leistet mit ihrer Untersuchung, wie Antisemitismus ins Deutsche übersetzt, adaptiert und transferiert wird, auch einen Beitrag im Bereich der interkulturellen Germanistik.

Wie die nahezu unüberblickbare Fülle an Übersetzungen und Adaptionen sowie deren Rezensionen bestätigt, zählt Charles Dickens seit 1838 im deutschsprachigen Raum zu den beliebtesten Romanautoren. Dies bekräftigt Gustav Freytag in seinem Nachruf zu Dickens' Tod vom 9. Juni 1870: „Er war uns Deutschen kaum weniger vertraut als seinen Landsleuten, er war auch uns ein guter Freund, zuweilen ein liebevoller Erzieher.“¹³⁹¹ Dickens' Einfluss reichte weit über die englische Landes- und Sprachgrenze hinaus und wurde, wie Kapitel 4 zeigt, ebenfalls in Deutschland, Österreich und der Schweiz übersetzt, rezipiert und adaptiert. Ebenso widmet sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Literaturwissenschaft Dickens' Rezeption im deutschsprachigen Raum, wie beispielsweise die Studien von Richard Bamberger (1938), Ellis N. Gummer (1938), Annegret Maak (1970 und 1991) und Norbert Bachleitner (1989, 1990 und 1993) sowie der von Michael Hollington herausgegebene Sammelband (2013) bestätigen.

Allerdings finden die Romanfigur des Fagin sowie ihre Darstellungs- und Inszenierungsgeschichte in der Germanistik kaum Beachtung. Bis auf einige Erwähnungen in den Studien von Friedrich Schweizer (1920) und Karl Arns (1942) sowie in den Rezensionen zu David Leans Verfilmung 1949 sind es vor allem britische und US-amerikanische Gelehrte, die sich vor dem Hintergrund der

¹³⁹¹ Freytag 1870, S. 481.

Antisemitismusdebatte mit Fagin beschäftigen. Während Leslie A. Fiedler (1949), Harry Stone (1959), Edgar Rosenberg (1960) und Mark H. Gelber (1979, 1980, 1985 und 1986) Dickens' *Oliver Twist* in ihren Studien zum Untersuchungsgegenstand des literarischen Antisemitismus machten, bleibt eine kritische Auseinandersetzung mit der Figur des Fagin im deutschsprachigen Raum mehrheitlich aus.¹³⁹²

Die in Kapitel 3.4 durchgeführte Analyse von *Oliver Twist* bestätigt, dass Dickens sowohl auf textstruktureller wie auch auf semantischer Ebene Gestaltungselemente verwendet, die eine antisemitische Gesamtwirkung zur Folge haben. Die Textstruktur wird durch ein manichäisches Grundmuster bestimmt, das sich anhand komplementärer Handlungsschauplätze und Gegensatzpaare in der Figurenkonstellation manifestiert. In diesem dualistischen Weltbild wird der Jude Fagin als Inkarnation des Bösen den ‚guten‘ Nicht-Juden gegenübergestellt. Dabei wird er mit Rückgriff auf zahlreiche Klischees aus der Tradition der Judendarstellung als geiziger, rothaariger, händereibender und schulterzuckender ‚Judenteufel‘ mit großer Nase dargestellt, der kleine Jungen ‚verführt‘ und für seine Zwecke zu Taschendieben ausbildet.

Fagins Stigmatisierung erfolgt in Dickens' Romantext und in Cruikshanks Illustrationen über die Beschreibung und Darstellung seiner Physiognomie und Verhaltensmuster sowie über dehumanisierende Vergleiche mit Tieren und dem Teufel. Zudem wird Fagin mehrere hundertmal als ‚der Jude‘ bezeichnet, was ihn zugleich als Individuum diskreditiert und identitätslos macht. Trotz erkannter narrativer Gegenstrategien, mit denen Dickens Fagin als mehrdimensionalen Charakter ausgestaltet, überwiegt die stereotype Figurenzeichnung, sodass dem Roman eine antisemitische Gesamtwirkung attestiert werden kann.

Mit dieser Erkenntnis aus der Analyse des Prätextes wurden in Kapitel 6 rund zwei Dutzend Übersetzungen, die zwischen 1838 und 2011 in Deutschland, Österreich und der Schweiz erschienen sind, anhand repräsentativer Textstellen auf dieselben

¹³⁹² Dies bestätigen beispielsweise auch die Rezensionen der deutschsprachigen Inszenierungen von Barts Musical-Adaptionen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die auf die kontroverse Darstellungsgeschichte von Fagin nicht eingehen. Siehe Kapitel 7.1 der vorliegenden Studie.

Gestaltungsmerkmale untersucht. Der Leitfrage folgend, wie im deutschsprachigen Raum mit der jüdischen Figur des Fagin umgegangen wird, fokussiert die Analyse auf die Abweichungen zum englischen Original, sodass im Sinne von Broichs *Dialogizität* bedeutungserweiternde Differenzen zwischen Prä- und Posttext herausgearbeitet werden konnten.

Zu den bedeutungsträchtigsten Abweichungen in den Übersetzungen gehören die Wiedergabe von Fagins Figurenrede sowie die Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘. Im Gegensatz zu Dickens, der Fagins Sprache weder mit dem Verbrecherjargon des ‚Cant‘ noch mit einem Sprachfehler ausschmückte, nutzen neun der 22 ausgewählten Übersetzerinnen und Übersetzer dieses Gestaltungselement, um Fagins Figurenzeichnung zusätzlich antisemitisch aufzuladen. Diese neun Übersetzungen erschienen bis auf die Ausnahme der Schweizer Ausgabe von Fankhauser (1949) vor 1945.

Eine ähnliche Tendenz ist bei der Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ zu beobachten. Während sämtliche Übersetzungen, die vor 1945 erschienen sind, Fagin als Juden bezeichnen, kamen nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt Ausgaben auf den deutschen Buchmarkt, die auf das Wort ‚Jude‘ verzichten. Dieser Trend setzte mit der Übersetzung von Pfeiffer (1949) ein und wurde nicht nur in den Kinder- und Jugendbuchbearbeitungen, sondern auch in der neuesten vollständigen Übersetzung von Monte (2011) fortgeführt. Mit dem Verzicht auf das Wort ‚Jude‘, versuchen diese Übersetzungen einerseits der antisemitischen Wirkung des Romans entgegenzuwirken und andererseits dem Darstellungsproblem von Fagin aus dem Weg zu gehen.¹³⁹³ Abgesehen davon, dass mit dieser Strategie wichtige Motive des Prätextes, wie die Dokumentation des bürgerlichen Antisemitismus weggestrichen werden, kann mit dem alleinigen Verzicht des Wortes ‚Jude‘ die antisemitische Wirkung des Romans nicht eliminiert werden, da die Synekdoche ‚der Jude‘ lediglich *ein* Gestaltungselement von vielen ist.

¹³⁹³ Siehe Monte 2011, Nachwort, S. 673 f.

Pfeiffers und Montes Übersetzungen zeigen, dass sowohl in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als auch 60 Jahre später in Deutschland eine Scheu vorhanden ist, das Wort ‚Jude‘ in einem Romanklassiker wie *Oliver Twist* zu verwenden. Dieser Umgang mit Fagins jüdischer Herkunft ist ebenfalls in den deutschen Hörspielfassungen von Herrmann/Beck (1961), Schnabel/König (1962) und Stricker (2005) zu beobachten. Die Schweizer Übersetzungen und Verlagshäuser zeigen diesbezüglich weniger Hemmungen, wie die Ausgaben von Fankhauser (1949) und Hoepfener (1982) veranschaulichen. So beschreibt Fankhauser Fagins Figurenrede 1949 in ‚*Stürmer*-Manier‘ als ‚Zischeln‘ und der Benziger Verlag schmückt seine *Oliver Twist*-Ausgabe mit grotesken Judenkarikaturen des Illustrators Klaus Ensikat aus. Während in den nationalsozialistischen Nachfolgestaaten Fagins jüdische Herkunft teilweise ausgeklammert wird, geht die Schweiz nach 1945 unreflektiert damit um.

Der unterschiedliche Umgang mit Fagin in Deutschland und der Schweiz lässt sich mit der jeweiligen Rolle respektive Aufarbeitung dieser Rolle im Zweiten Weltkrieg erklären. Während die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland stattfand und sich ein Bewusstsein über die Darstellungsproblematik solcher Figuren wie Fagin entwickelte, blieb die kritische Auseinandersetzung in der Schweiz mit ihrer Rolle im Zweiten Weltkrieg bis Ende der 1990er-Jahre aus.¹³⁹⁴

Mit dem Wissen um den Holocaust veränderte sich ebenfalls die Rezeption von *Oliver Twist*. Dies zeigt sich nicht nur in den Übersetzungen, sondern auch in den heftigen Reaktionen auf David Leans Verfilmung, die im Februar 1949 die Kontroverse über Fagins Figurenzeichnung erst richtig entfachte. Die Darstellung Fagins, die nach Cruikshanks Illustrationen konzipiert und durch Alec Guinness verkörpert wurde, sorgte nicht nur für Proteste, sondern hatte schließlich auch die Absetzung des Films zur Folge. Erst drei Jahre später wurde der Film als gekürzte Fassung in den USA und im deutschsprachigen Raum (wieder) gezeigt.

¹³⁹⁴ Siehe Bergier et al. 2002 und Kapitel 2.2.4 der vorliegenden Studie.

Fagins Darstellung durch Guinness, die einer Judenkarikatur mit übergroßer Nase, lockigen, langen Haaren sowie mit Kaftan und ‚Judenhut‘ gleichkommt, sieht tatsächlich so aus, als wäre sie der Erstaussage von Dickens’ *Oliver Twist* entsprungen. Während Fagins Darstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der viktorianischen Gesellschaft nur von wenigen kritisiert wurde¹³⁹⁵, kam es ein Jahrhundert später in dem durch den Holocaust geprägten Nachkriegsdeutschland zu gewaltsamen Protesten. Die Kontroverse um Leans Verfilmung verdeutlicht, wie Juliet John in ihrer Studie *Dickens and Mass Culture* hervorhebt, dass Dickens’ Texte sowie deren Adaptionen stets als Teilelement eines größeren Textkollektivs zu lesen sind: „The case of Lean’s *Oliver Twist* [...] emphasizes that it is not just adapters that adapt texts. History adapts texts; contexts frame them; texts are never simply themselves.“¹³⁹⁶

Fagins Darstellung in Leans Verfilmung wirft, wie Johann N. Schmidt festhält, einen Schatten auf alle nachfolgenden Adaptionen des Romans.¹³⁹⁷ Durch seine enorme Wirkungsmacht, die in Kapitel 7.3 aufgezeigt wird, kontrolliert Lean *Oliver Twist* den Prätext in Form einer *Applikation*. Dies hat zur Folge, dass die nachgelagerten Adaptionen stets im Vergleich zu Leans Verfilmung rezipiert werden. Dadurch laufen sie Gefahr, sowohl durch den Prätext als auch durch diesen problematischen und kontrovers diskutierten Posttext *kontaminiert* zu werden. Um einer *Kontamination* zu entgehen, liefern Barts Musical (1960) und dessen Verfilmung durch Reed (1968) sowie Polanskis Kinoadaption (2005) zwei unterschiedliche Lösungsansätze.

Durch die Adaption ins Musical erfolgten medienspezifische Anpassungen, wie Kürzungen im Plot, Erweiterungen durch Sing- und Tanzeinlagen sowie die Umstrukturierung von Fagins Schicksal in ein Happy End. Mit dem Musical *Oliver!* sowie dessen Verfilmung gelingt es Bart und Reed, Fagin als liebenswerten Schurken darzustellen. Diese neue Lesart entgeht nicht nur einer *Kontamination* durch den Prätext, sondern konnte sich Dank der preisgekrönten Verfilmung als

¹³⁹⁵ Siehe beispielsweise die Briefe der Jüdin Eliza Davis an Charles Dickens vom 22.06.1863 und 14.07.1863. Zitiert nach *The Dickensian* 17 (1921), S. 145-148.

¹³⁹⁶ John 2010, S. 220.

¹³⁹⁷ Vgl. Schmidt 2012, S. 115.

Rekonfiguration im kulturellen Gedächtnis verfestigen. Während Bart und Reed in *Oliver!* eine Umstrukturierung des Stoffs in Kauf nehmen und sich dadurch immer mehr von Dickens' *Oliver Twist* entfernen, nähert sich Polanski in seiner Verfilmung dem Prätext wieder an. Mit viel Fingerspitzengefühl gelingt es Polanski und Kingsley, Fagins Charakter so auszudifferenzieren, dass die Figur weder umgestaltet (wie bei Reed) noch zur antisemitischen Judenkarikatur stigmatisiert wird (wie bei Lean). Polanskis Film ist eine gelungene *Kooperation*, die dem Prätext viel Spielraum lässt, um sich im neuen Medium zu entfalten.

Mit Lionel Barts Dramatisierung (1960) sowie den Verfilmungen von David Lean (1948), Carol Reed (1968) und Roman Polanski (2005) wurde das Textkollektiv, das sich in den letzten 180 Jahren um *Oliver Twist* gebildet hat, mit besonders wirkmächtigen Posttexten erweitert. Diese Adaptionen gehen zwar unterschiedlich mit Fagin um, machen aber seine jüdische Herkunft zum Gegenstand der Darstellung. Dabei gelingt es Bart, Reed und Polanski, Fagin als Juden darzustellen, ohne den Antisemitismus – wie bei Leans Verfilmung – aus dem Prätext fortzuschreiben oder – wie bei den deutschsprachigen Übersetzungen und Hörspieladaptionen – zu vertuschen.

Im Hinblick auf die problematische Darstellungs- und Rezeptionsgeschichte erstaunt es nicht, dass mit Lionel Bart, Ron Moody und Roman Polanski gerade jüdische Komponisten, Schauspieler und Regisseure überzeugende Lösungen präsentieren, wie mit Fagin umzugehen ist. Entgegen der in Deutschland zu beobachtenden Tendenz, Fagins Jüdisch-Sein zu ignorieren, zeigen Bart, Moody und Polanski in ihren Adaptionen auf, dass nicht die jüdische Herkunft von Fagin das Problem ist, sondern deren Darstellung in Dickens' Roman.

Mit den untersuchten Transformationen konnte in Kapitel 8 nachgewiesen werden, dass die intertextuelle Einflussnahme von *Oliver Twist* über die Übersetzungen und Adaptionen hinausgeht und das Textkollektiv durch folgende drei Posttexte erweitert werden kann: Veit Harlans *Jud Süß* (1940), George Lucas' *Star Wars Episode I und II* (1999 / 2002) sowie Julian Crouchs und Sven-Eric Bechtolfs Inszenierung der *Dreigroschenoper* (2015). Der intertextuelle Bezug dieser Werke

auf *Oliver Twist* erschließt sich primär über die inhaltlichen und strukturellen Parallelen sowie über die Ähnlichkeit der Figuren Süß, Watto und Peachum. Die Bezugnahme auf Dickens' *Oliver Twist* wird im Sinne der *Strukturalität* und *Selektivität* im *äußeren Kommunikationssystem* dieser Posttexte markiert. Die Referenz auf den Prätext wird zudem bei allen drei Transformationen durch Äußerungen der Regisseure und Rezipienten im Sinne der *Kommunikativität* intensiviert. Durch den intertextuellen Bezug auf *Oliver Twist* wird Fagins antisemitische Figurenzeichnung auf Süß, Watto und Peachum übertragen, was eine *Kontamination* dieser drei Posttexte zur Folge hat.

Anhand der ausgewählten 22 Übersetzungen, neun Adaptionen und drei Transformationen konnte in der vorliegenden Studie gezeigt werden, dass die intertextuelle Einflussnahme von *Oliver Twist* über die Landes-, Gattungs- und Mediengrenzen hinausgeht. Mit Fagin schuf Dickens nicht nur „an infernal, rich, plundering, thundering, old Jew“¹³⁹⁸, der als einer der berühmt-berüchtigtsten Antagonisten in die Geschichte der Weltliteratur einging, sondern auch eine Figurenvorlage, auf die bis heute zurückgegriffen wird.

¹³⁹⁸ Dickens OT, S. 76.

10 Quellenverzeichnis

10.1 Primärquellen

10.1.1 Englische Ausgaben von *Oliver Twist*

Dickens, Charles: *Oliver Twist*. (1846) Edited by Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon Press 1966.

Ders.: *Oliver Twist*. (1846) Edited by Fred Kaplan. A Norton Critical Edition. New York/London: W. W. Norton & Company 1993.

Ders.: *Oliver Twist*. (1846) In: Oxford World's Classics ebook. New York: Oxford University Press 1999.

Ders.: *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*. (1837–39) Edited with an Introduction and Notes by Philip Horne. London: Penguin Books 2003.

Ders.: *Oliver Twist*. Illustrated by George Cruikshank. London: Vintage 2017.

10.1.2 Deutsche Übersetzungen von *Oliver Twist*

Dickens, Charles: *Oliver Twist oder die Laufbahn eines Waisenknaben* (1838–39). Von Boz (Charles Dickens). Aus dem Englischen von Dr. A. Diezmann. Erster bis Dritter Theil. Berlin: Preußisches Literatur-Comtoir 1858.

Ders.: *Oliver Twist*. Von Boz (Dickens). Aus dem Englischen von H. Roberts. Mit Federzeichnungen nach Cruikshank. Drei Theile in einem Band. Leipzig: J. J. Weber 1839.

Ders.: *Oliver Twist*. In: *Boz's sämtliche Werke* (29 Bde.). Bd. 1 und 2. Mit Federzeichnungen nach Cruikshank. Stuttgart: Krabbe 1841.

Ders.: *Oliver Twist oder: Laufbahn eines Waisen-Knaben*. In der Übersetzung von Eduard von Bauernfeld. In: [Unvollendete] Wiener Ausgabe in 19 Bänden mit Illustrationen von Peter J. N. Geiger. Bd. 6, 7 und 8. Wien: Mausberger 1844.

Ders.: *Oliver Twist von Charles Dickens (Boz)*. Deutsch von A. Scheibe. In: *Charles Dickens' Ausgewählte Romane*. Aus dem Englischen. [14 Bde. 1879–1883] Sechster Band. *Oliver Twist*. Halle: Hermann Gesenius 1883.

Ders.: *Oliver Twist oder Laufbahn eines Waisenknaben*. Übersetzt von E. v. Bauernfeld. Halle a. d. S.: Otto Hendel o. J. [1890].

Ders.: *Leben und Abenteuer des Oliver Twist*. Roman. Deutsch von Paul Heichen. Naumburg an der Saale: Albin Schirmer 1892.

- Ders.: Oliver Twist: Der Roman eines Kindes von Charles Dickens. Übertragen und zeitgemäß gekürzt von Karl Wilding. Zwei Bände in einem. Berlin: A. Weichert o. J. [1906].
- Ders.: Oliver Twist. In: Ausgewählte Romane und Geschichten in 16 Bde. Übersetzt und herausgegeben von Gustav Meyrink. Bd. 16. München: Langen 1914.
- Ders.: Oliver Twist 1914. In der Übersetzung von Gustav Meyrink. Berlin/Wien: Benjamin Harz 1928.
- Ders.: Oliver Twist. Übersetzt und zeitgemäß bearbeitet von Franz Rohrmoser. Berlin: Maschler o. J. [1928].
- Ders.: Oliver Twist. Erzählung aus dem Englischen, vollständig übertragen von Mira Munkh. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1928.
- Ders.: Oliver Twist. Vollständige Neuausgabe nach der Übersetzung von Carl Kolb. Mit Bildern von Hanns Langenberg. Wedel Holstein: Alster Curt Brauns 1941.
- Ders.: Oliver Twist. Ungekürzte Ausgabe des von Carl Kolb neu bearbeiteten Textes. Illustrationen von Roland Guigard. Zürich: Atlantis o. J. [1944].
- Ders.: Oliver Twist. Für die reifere Jugend nach der englischen Erstausgabe neu bearbeitet von Susi Haberl. Mit Bildern von George Cruikshank. Wien: Ueberreuter 1946.
- Ders.: Oliver Twist. Ins Deutsche übertragen von Alfred Fankhauser. Zürich: Büchergilde Gutenberg 1949.
- Ders.: Oliver Twist. Der soziale Roman. Herausgegeben von Konrad Haemmerling. In einer Übersetzung von Ruth Pfeiffer. Mit einer Einleitung von Willi Bredel. Potsdam: Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft 1949.
- Ders.: Oliver Twist. Aus dem Englischen von Reinhard Kilbel. Mit einem Nachwort von Rudolf Marx. Leipzig: Dieterich 1963.
- Ders.: Oliver Twist. Deutsch von Gustav Keim. Olten/Stuttgart/Salzburg: Fackelverlag 1966.
- Ders.: Oliver Twist. Ins Deutsche übertragen von Christine Hoepfener. Mit einem Nachwort von Georg Seehase. Berlin: Rütten & Loening 1968.
- Ders.: Oliver Twist. Ins Deutsche übertragen von Christine Hoepfener. Mit Illustrationen von Klaus Ensikat. Zürich/Köln: Benziger 1982.
- Ders.: Oliver Twist. Neubearbeitet von Micheline Bouchez und Catherine Dubost. Genf: Edito-Service 1983.
- Ders.: Oliver Twist von Charles Dickens. Illustriert von Eric Kincaid. Nacherzählt von Peter Oliver. Deutsch von Karin Sichel. Erlangen: Boje 1991.
- Ders.: Oliver Twist mit Illustrationen von Don-Oliver Matthies © Übersetzung: Susi Haberl. München: cbj Verlag, in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH 2005.

Ders.: *Oliver Twist oder Der Werdegang eines Jungen aus dem Armenhaus*. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und Nachwort von Axel Monte. Stuttgart: Reclam 2011.

10.1.3 Theaterstücke und Musicals

Abplanalp, Hans und Regula Scherrer: *Oliver Twist*. Mundartmusical. Nach dem gleichnamigen Roman von Charles Dickens. Belp: Elgg 2014.

Bart, Lionel: *Oliver*. Book, Music and Lyrics. Based on Charles Dickens' *Oliver Twist* (1960). London: Oliver Promotions Limited 1977.

Ders.: *Oliver!* Original London Cast. CD. London: Decca Music Group Limited 1960.

Ders.: *Oliver!*: The 1994 London Palladium Cast Recording. Angel Records 1994.

Ders.: *Oliver!* Musical nach Charles Dickens' *Oliver Twist*. Buch, Gesangtexte und Musik von Lionel Bart. Deutsch von Wilfried Steiner. Wiesbaden: Musik und Bühne Verlagsgesellschaft 2003.

Gruhn, Andreas und Bettina Zobel: *Charles Dickens Oliver Twist*. Bühnenfassung. München: Theaterstückverlag 2006.

Korten, Dietrich: *Oliver Twist*. Nach dem Roman von Charles Dickens. Bühnenfassung von Dietrich Korten. Norderstedt: Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten 2002.

Moody, Ron: *You've Got To Pick A Pocket Or Two*. In: Donald Albery (Produzent): *Lionel Bart's Musical Oliver! An Original Cast Recordings*. London: Decca 1960.

10.1.4 Hörspiele und Hörbücher

Dickens, Charles: *Oliver Twist* (1961). Hörspiel in der Bearbeitung von Ruth Herrmann (Text) und Horst Beck (Regie). Mit Richard Münch, Sascha von Sallwitz, Joseph Offenbach et al. Norddeutscher Rundfunk. Berlin: Argon 2015.

Ders.: *Oliver Twist*. Hörspiel in der Bearbeitung von Eva Schnabel (Text) und Dora König (Regie). Mit Uwe Petersen, Robert Johannsen, Fred Ludwig et al. Ostberlin: Rundfunk der DDR 1962.

Ders.: *Oliver Twist* (1988). In der Übersetzung von Gustav Meyrink, gelesen von Hans Paetsch. Norddeutscher Rundfunk. Hannover: Deutsche Grammophon 2008.

Ders.: *Oliver Twist*. Nacherzählung von Dirk Walbrecker (Text) und Heidemarie Eckhardt (Regie). Gesprochen von Hans Eckardt. Marburg: Verlag und Studio für Hörbuchproduktionen 2001.

- Ders.: Oliver Twist. Hörspielbearbeitung von Sven Stricker (Regie). Nach der Übersetzung von Carl Kolb. Mit Hannes Hellmann, Anton Sprick, Jörg Pleva et al. München: Der Hörverlag 2005.
- Ders.: Oliver Twist. Originalfassung der legendären Gustav Meyrink Übersetzung. Gesprochen von Frank Stöckle. Eggolsheim: Dörfler 2008.
- Ders.: Oliver Twist. Gekürztes Hörbuch, gelesen von Lutz Riedel. Bielefeld: Micx-Media 2009.
- Ders.: Oliver Twist. Gekürztes Hörbuch, gelesen von Werner Wawruschka. Wien: Ueberreuter 2010.
- Ders.: Die Grosse Hörspieledition: Grosse Erwartungen, David Copperfield und Oliver Twist. In der Bearbeitung von Sven Stricker et al. Mit Musik von Jan-Peter Pflug. Gesprochen von Hannes Hellmann et al. München: Der Hörverlag 2011.
- Ders.: A Christmas Carol. Orchesterhörspiel nach Charles Dickens mit Musik von Henrik Albrecht, gespielt durch die NDR Radiophilharmonie. Gesprochen von Jens Wawrczeck, Wolf-Dietrich Sprenger und Matthias Keller. Hamburg: Headroom 2014.

10.1.5 Filme

- Harlan, Veit: Jud Süß (1940). Terra Filmkunst. Mit Ferdinand Marian, Werner Krauß, Heinrich George et al. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
- Lean, David: Oliver Twist (1948). Ein Cineguild Film. Mit Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh et al. Im Vertrieb der Cine Plus Entertainment GmbH. DVD, 112 Min. Koch Media 2003.
- Lukas, George: Star Wars – Episode I: The Phantom Menace (1999). Eine Lucasfilm Produktion mit Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman et al. Im Vertrieb der 20th Century Fox Home Entertainment GmbH. DVD, 130 Min. 2008.
- Ders.: Star Wars – Episode II: Attack of the Clones (2002). Eine Lucasfilm Produktion mit Ewan Mc Gregor, Natalie Portman, Hayden Christensen et al. Im Vertrieb der 20th Century Fox Home Entertainment GmbH. DVD, 142 Min. 2008.
- Polanski, Roman: Oliver Twist (2005). Ein Roman Polanski Film. Mit Ben Kingsley, Jamie Foreman, Barney Clark et al. Im Vertrieb der Tobis Home Entertainment GmbH. DVD, 125 Min. Universum film/ufa: 2006.
- Reed, Carol: Oliver! (1968). Ein Romulus Film. Mit Ron Moody, Oliver Reed, Mark Lester et al. Im Vertrieb der Sony Pictures Home Entertainment GmbH. DVD, 147 Min. Columbia: 2009.

10.1.6 Weitere Primärtexte

- Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente. Herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960.
- Dickens, Charles: Brief an Thomas Beard vom 28.01.1837. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1969, S. 331.
- Ders.: Brief an John Forster vom 05.08.1837. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1965, S. 292.
- Ders.: Brief an J. H. Kuenzel [Juli 1838]. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 1: 1820–1839. Oxford: Clarendon Press 1965, S. 423.
- Ders.: Brief an Johann August Diezmann vom 10.03.1840. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 2: 1840–1841, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 43.
- Ders.: Brief an J. H. Kuenzel vom 13.09.1841. In: *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 2: 1840–1841, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 381.
- Ders.: Brief an Thomas Hood vom 12.09.1843. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 3: 1842–1843. Oxford: Clarendon Press 1974, S. 559.
- Ders.: Brief an Mrs. Watson vom 01.10.1850. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 6: 1850–1852. Oxford: Clarendon Press 1988, S. 186.
- Ders.: Brief an Thomas Mitton vom 16.08.1860. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 9: 1859–1861. Oxford: Clarendon Press 1997, S. 286.
- Ders.: Brief an William H. Wills vom 04.09.1860. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 9: 1859–1861. Oxford: Clarendon Press 1997, S. 303.
- Ders.: Brief an Eliza Davis vom 10.07.1863. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 10: 1862–1864. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 269-70.
- Ders.: Brief an Eliza Davis vom 16.11.1864. In: Madeline House et al. (Hg.): *The Letters of Charles Dickens*. Bd. 10: 1862–1864. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 454.
- Ders.: *The Author's Preface to the Third Edition (1848)*. In: Kathleen Tillotson (Hg.): *Charles Dickens Oliver Twist*. Oxford: Clarendon Press 1966, S. LXI-LXV.
- Ders.: *Preface to the Cheap Edition (1850)*. In: Kathleen Tillotson (Hg.): *Charles Dickens Oliver Twist*. Oxford: Clarendon Press 1966, S. 382-84.

- Ders.: Nicholas Nickleby. Edited with an introduction by Mark Ford. London: Penguin Books 2003.
- Ders.: Sketches by Boz. Edited with an introduction and notes by Dennis Walder. London: Penguin Books 1995.
- Ders.: A Tale of Two Cities. London: Chapman and Hall 1866.
- Ders.: Our Mutual Friend. Altenmünster: Jazzybee 2014.
- Ders.: Les Aventures D'Olivier Twist. Traduction et notes par Sylvère Monod. Bd. 1-2. Lausanne: Editions Rencontre 1984.
- Ders.: Oliviero Twist, ovvero Il Progresso di un Fanciullo di Parrocchia: Racconto del Boz. [Übersetzung von Giovanni Battista Baseggio.] Milano: Pirota 1840.
- Ders.: Le avventure di Oliver Twist. [Übersetzung von Silvio Spaventa Filippi.] Florenz: Battistelli 1924.
- Ders.: Le avventure di Oliver Twist. [Übersetzung von Augusta Grosso.] Turin: Unione Tip. Edit. Torinese 1934.
- Ders.: Le avventure di Oliver Twist. [Übersetzung von Tina Simonetti.] Genf: Edizioni Ferni 1977.
- Ders.: Le avventure di Oliver Twist. [Übersetzung von Ugo Dettore.] Milano: Rusconi 1984.
- Ders.: Oliver Twist. [Übersetzung von Bruno Amato.] Milano: Giangiacomo Feltrinelli 2014.
- Ders.: Aliver Tvist. [Übersetzung von L. Reznik]. Kiev: Kooperativer Farlag Kultur-lige 1925.
- Davis, Eliza: Brief an Charles Dickens vom 22.06.1863. In: The Dickensian 17 (1921), S. 145 f.
- Dies.: Brief an Charles Dickens vom 14.07.1863. In: The Dickensian 17 (1921), S. 148.
- Eisner, Will: Fagin The Jew. New York: Doubleday 2003.
- Ders.: Ich bin Fagin. Aus dem Amerikanischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Axel Monte. Berlin: Egmont Graphic Novel 2015.
- Frank, Anne: Tagebuch. Fassung von Otto H. Frank und Mirjam Pressler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999.
- Freytag, Gustav: Ein Dank für Charles Dickens. In: Die Grenzboten. Jg. 29, Bd. 2, Heft 26 (1870), S. 481-484.
- Goebbels, Joseph. Tagebucheinträge. In: Elke Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Bd. 3 und 4. München: K. G. Saur 1987.
- Hauff, Wilhelm. Jud Süß. Bern: Haller 1905.

- Kafka, Franz: Tagebucheintrag vom 08.10.1917. In: Gerhard Neumann et al. (Hg.): Schriften, Tagebücher, Briefe: Kritische Ausgabe. Bd. 3. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1982.
- Meyrink, Gustav: Der Golem. Mit 25 Illustrationen von Hugo Steiner-Prag. Nachwort von Dr. Eduard Frank. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1992.
- Reich-Ranicki, Marcel: Mein Leben. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

10.2 Sekundärquellen

- Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: ders. (Hg.): Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M. 1968, S. 125-146.
- Ders.: Rede über den ‚Raritätenladen‘ von Charles Dickens. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 515-522.
- Anderson, Antje: Dickens in Germany: The Nineteenth Century. In: Michael Hollington (Hg.): The Reception of Charles Dickens in Europe. Bd. 1. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 19-34.
- Arns, Karl: Deutschland und Juda im Spiegel der neuen englischen Literatur. In: Die Neueren Sprachen 50 (1942), S. 133-139.
- Auer, Bettina: Oliver! Musical nach Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘. Buch, Gesangstexte und Musik von Lionel Bart. Deutsch von Wilfried Steiner. Stadttheater Bern, Heft 26, Spielzeit 1993/94. Bern: Lobsiger und Sohn AG 1993.
- Bachleitner, Norbert: ‚Übersetzungsfabriken‘: Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte 14 (1989), S. 1-49.
- Ders. (Hg.): Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1990.
- Ders.: Der englische und französische Sozialroman des neunzehnten Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1993.
- Bamberger, Richard: Die erste Aufnahme von Charles Dickens in der deutschen Literatur. Diss. Wien 1938.
- Bartels, Adolf: Lessing und die Juden: Eine Untersuchung. Leipzig/Dresden: Theodor Weicher 1918.
- Ders.: Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft: Eine gründliche Untersuchung. Leipzig: Verlag des Bartels-Bundes 1925.
- Bauer, Matthias: Kleiner Junge – Großes Kino: Roman Polanski verfilmt Charles Dickens: Oliver Twist. In: Thomas Koebner und Fabienne Liptay (Hg.): Film-Konzepte 19: Roman Polanski. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2010, S. 98-106.

- Bauernfeld, Eduard von: Einleitung. In: Die hinterlassenen Papiere des Pickwick-Club, eine getreue Darstellung der Wanderungen, Gefahren, Reisen und Abentheuer, wie auch der Jagd- und Feld-Belustigungen seiner correspondirenden Mitglieder, von Boz (Charles Dickens), übersetzt von Bauernfeld. 1. Theil. (Sämtliche Werke 1) Wien: A. Mausberger 1844, S. I-XVI.
- Bauman, Zygmunt: Große Gärten, kleine Gärten. Allosemismus: Vormodern, Modern, Postmodern. In: Michael Wirz (Hg.): Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt. Frankfurt a. M.: Neue Kritik 1995, S. 44-61.
- Baumgarten, Murray: Seeing Double: Jews in the Fiction of F. Scott Fitzgerald, Charles Dickens, Anthony Trollope, and George Eliot. In: Bryan Cheyette (Hg.): Between ‚Race‘ and Culture: Representations of ‚the Jew‘ in English and American Literature. Stanford: University Press 1996, S. 44-61.
- Baumgartner, Edwin: Der verschwiegene Antisemitismus. In: Wiener Zeitung Online (22.12.2011), URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr_kultur/421278_Der-erschwiegene-antisemitismus.html (Abgerufen 04.03.2015).
- Bayley, John: Oliver Twist: ‚Things as they really are‘. In: John Gross und Gabriel Pearron (Hg.): Dickens and the Twentieth Century. London: Routledge and Kegan Paul 1962, S. 49-64.
- Bechtolf, Sven-Eric: Bertolt Brecht / Kurt Weill: Mackie Messer – eine Salzburger Dreigroschenoper (2015). In: Salzburger Festspiele Archiv. URL: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/5177> (abgerufen 01.07.2020).
- Behn-Eschenburg, Hermann: Charles Dickens: Öffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz. Vol. 1 und 6. Basel: Schweighauserische Verlagsbuchhandlung 1872.
- Benz, Wolfgang: Die Protokolle der Weisen von Zion: Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung. München: C. H. Beck, 2007.
- Ders.: Entwicklung der Judenfeindschaft. In: Ders. (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. Berlin: De Gruyter 2015, S. 1-40.
- Berding, Helmut: Moderner Antisemitismus in Deutschland. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Bergier, Jean-François et al.: Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg. Schlussbericht der unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg. Zürich: Pendo 2002.
- Bergmann, Werner und Rainer Erb: Kommunikationslatenz, Moral und öffentliche Meinung. Theoretische Überlegungen zum Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 28 (1986), S. 223-246.

- Bergmann, Werner: Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989. Frankfurt a. M./New York: Campus 1997.
- Ders.: Antisemitismus in Deutschland von 1945 bis heute. In: Samuel Salzborn (Hg.): Antisemitismus. Geschichte und Gegenwart. Giessen: 2004, S. 51-81
- Ders.: Sekundärer Antisemitismus. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 300-302.
- Bering, Dietz: Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag, 1812–1933. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Bick, Wolfgang et al.: Bibliographie der Deutschen Übersetzungen der Romane von Charles Dickens (Folge I). In: Anglia 107 (1989), S. 65-451.
- Bick, Wolfgang: Charles Dickens' ‚Oliver Twist‘: Zur übersetzerischen Frührezeption der ‚fremden‘ Großstadtrealität. In: Fred Lönker (Hg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Bd. 6. Berlin: Erich Schmidt 1992.
- Ders.: Idealisierung und Zeitkritik bei Dickens als Übersetzungsproblem, untersucht an ‚Pickwick Papers‘ und ‚Oliver Twist‘ unter Berücksichtigung der deutschen Romandiskussion im 19. Jahrhundert. Diss. Göttingen 1992.
- Binczek, Natalie und Vera Mütherig: Hörspiel/Hörbuch. In: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin: De Gruyter 2013, S. 677-474.
- Bleibtreu, Karl: Die Vertreter des Jahrhunderts. Bd. 1. Berlin/Leipzig: Friedrich Luckhardt 1904.
- Blum, Matthias: Gottesmord. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 113-115.
- Ders.: Hostienfrevel. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 127-130.
- Böttcher, Philipp: Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Bogdal, Klaus-Michael: Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung: In: ders. et al. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. 1-12.
- Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007.
- Dies.: Vorwort. In: dies. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. VII-III.

- Bohnenkamp, Anne: Vorwort: Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung. In: dies. (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam 2012, S. 9-40.
- Böker, Uwe: John Gays ‚The Beggar’s Opera‘ und die sozialhistorischen Kontexte: Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung. In: Uwe Böker, Ines Detmers und Anna-Christina Giovanopoulos (Hg.): John Gay’s ‚The Beggar’s Opera‘ 1728–2004: Adaptations and Re-Writings. Amsterdam/NewYork: Rodopi 2006, S. 33-102.
- Bosman, Julie: Publisher Tinkers With Twain (04.01.2011). In: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2011/01/05/books/05huck.html> (abgerufen 21.02.2020).
- Boyer, George: An Economic History of the English Poor Laws, 1750–1850. Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Brandt, Nathalie: Das Musical ‚OLIVER!‘ von Lionel Bart, nach Charles Dickens’ ‚Oliver Twist‘. In: Bühnenlichter.de. URL: <http://buehnenlichter.de/oliver-musical-von-lionel-bart/inhalt-musical-oliver-von-lionel-bart/> (abgerufen 05.05.2020).
- Braun, Christina: Einführung. In: Dies. und Eva-Maria Ziege (Hg.): Das „bewegliche“ Vorurteil: Aspekte des internationalen Antisemitismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 11-42.
- Braunmüller, Robert: Salzburger Festspiele: Die ‚Dreigroschenoper‘ ruiniert als ‚Mackie Messer‘ (13.08.2015, 07:05 Uhr). In: Abendzeitung München. URL: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.salzburger-festspiele-die-dreigroschenoper-ruiniert-als-mackie-messer.80e0cbff-2910-4e23-8f63-05738196c1a9.html> (abgerufen 29.06.2020).
- Ders.: Die Salzburger Festspiele spielen Brecht: Wie antisemitisch ist der Peachum in ‚Mackie Messer‘ der Salzburger ‚Dreigroschenoper‘? (13.08.2015, 18:30 Uhr). In: Abendzeitung München. URL: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.die-salzburger-festspiele-spielen-brecht-wie-antisemitisch-ist-der-peachum-in-mackie-messer-der-salzburger-dreigroschenoper.59c958ae-dac5-403a-8807-a6f30b7c8193.html> (abgerufen 29.06.2020).
- Bredel, Willi: Einleitung. In: Konrad Haemmerling (Hg.): Oliver Twist. Der soziale Roman. In einer Übersetzung von Ruth Pfeiffer. Mit einer Einleitung von Willi Bredel. Potsdam: Märkische Druck- und Verlagsgesellschaft 1949, S. 5-12.
- Broder, Henryk M.: Der ewige Antisemit. Über Sinn und Funktion eines beständigen Gefühls. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1986.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: ders. und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31-47.

- Ders.: Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: ders. und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 48-51.
- Carrington, Herbert: Die Figur des Juden in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg: Pfeffer 1897.
- Collins, Philip: Murder: From Bill Sikes to Bradley Headstone. In: Ders. et al. (Hg.): Dickens and Crime. London: Macmillan 1962, S. 256-263.
- Ders.: Charles Dickens. The Public Readings. Oxford: University Press 1975.
- Černý, Lothar: Erinnerung bei Dickens. Amsterdam: Grüner 1975.
- Chesterton, Gilbert Keith: Charles Dickens. London: Methuen 1906.
- Conkie, Rob: Shakespeare Aftershocks: Shylock. In: Shakespeare Bulletin. Vol. 27, Nr. 4 (Winter 2009), S. 549-566.
- Connor, Steven: Gruelling (21.08.2005). In: Mail on Sunday. [Expanded version] URL: <http://stevenconnor.com/gruelling.html> (abgerufen 28.05.2020).
- Corliss, Richard: Cinema: The Phantom Movie (17.05.1999). In: The Time. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,990986-1,00.html> (abgerufen 03.07.2020).
- Crighton, Alistair: Star Wars stereotypes: Not a force for good (01.12.2014). In: Al Jazeera. URL: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/12/star-wars-stereotypes-not-force-201412172145780714.html> (abgerufen 03.07.2020).
- Czennia, Bärbel: Figurenrede als Übersetzungsproblem. Untersucht am Romanwerk von Charles Dickens und ausgewählten deutschen Übersetzungen. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1992.
- Daigh, Francis: The Role of Literature and the Education of Youth in the Third Reich. Diss. Illinois 1969.
- Darwin, Charles: On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life. London: John Murray 1859.
- Defoe, Daniel: The Political History of the Devil, as well Ancient as Modern. London: printed for T. Warner, at the Black Boy in Pater-Noster Row 1726.
- Dibelius, Wilhelm: Charles Dickens. Leipzig/Berlin: G. Teubner 1916.
- Diner, Dan: Feindbild Amerika. Über die Beständigkeit eines Ressentiments. Berlin: Propyläen 2002.
- Dürmüller, Urs: Heintje-Kitsch und Moritatenschreck. In: Berner Zeitung BZ (01.11.1993). Bern.
- Dürr, Anke: Und der Haifisch, der muss gähnen (12.08.2015). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/salzbuerger-festspiele-mackie-messer-von-julian-crouch-a-1047736.html> (abgerufen 02.07.2020).

- Efing, Christian und Bruno Arich-Gerz: Geheimsprachen. Geschichte und Gegenwart verschlüsselter Kommunikation. Wiesbaden: Marix 2017.
- Eisenstein, Sergei: Dickens, Griffith and the Film Today. In: Jay Leyda (Hg.): Film Form: Essays in Film Theory. San Diego/New York/London: Harcourt 1949, S. 195-256.
- Elsasser, Thomas: Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung? In: Margrit Frölich et al. (Hg.): Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 11-34.
- Embacher, Helga: Antisemitismus im 21. Jahrhundert. In: dies. et al. (Hg.): Antisemitismus in Europa. Fallbeispiele eines globalen Phänomens im 21. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2019, S. 13-54.
- Engel, Monroe: The Maturity of Dickens. Cambridge, Mass: Harvard University Press 1967, S. 48-59.
- Erb, Rainer: Ritualmordbeschuldigung. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 293 f.
- Erbt, Wilhelm: Weltgeschichte auf rassischer Grundlage. Leipzig: Armanen 1934.
- Etter, Martin: Musical mit sozialkritischem Engagement. In: Der Bund (01.11.1993). Bern.
- F. G.: This Fagin Is Unique. In: The Jewish Chronicle (08.07.1960), S. 26.
- F. R.: ‚Oliver Twist‘. In: Neues Deutschland Jg. 4, Nr. 45 (23.02.1949), S. 1.
- Fiedler, Leslie A.: What Can We Do About Fagin?: The Jew-Villain in Western Tradition. In: Commentary 7 (1949), S. 411-418.
- Fischer, Jens Malte: Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘: Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus. Frankfurt a. M.: Insel 2000.
- Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: dies. et al. (Hg.) Metzlers Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005, S. 16-26.
- Fleischhauer, Jan: Auf dem Weg zur Trottelssprache (17.01.2013). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/warum-kinderbuecher-politisch-korrekt-umgeschrieben-werden-a-878115.html> (abgerufen 24.02.2020).
- Foltinek, Herbert: Dickens in Austria and German-speaking Switzerland. In: Michael Hollington (Hg.): The Reception of Charles Dickens in Europe. Bd. 1. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 247-256.
- Forster, John: The Life of Charles Dickens. 3 Bde. London 1872–74.

- Freedman, Aaron: If You Prick Watto, Does He Not Bleed? (14.06.2019). In: Jewish Currents. URL: <https://jewishcurrents.org/if-you-prick-watto-does-he-not-bleed/> (03.07.2020).
- Frenzel, Elisabeth: Judengestalten auf der deutschen Bühne: Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte. München: Deutscher Volksverlag 1942.
- Freytag, Gustav: Ein Dank für Charles Dickens. In: Die Grenzboten (1870), 29/26, S. 481-484.
- Friedrich, Hans Eberhard: Epilogue. In: Charles Dickens, David Copperfield. München: Winkler 1955, S. 983-1004.
- Frisch, Marc-Oliver: Will Eisners ‚Ich bin Fagin‘: Fagin, der Jude (10.04.2016). In: Tagesspiegel. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/will-eisners-ich-bin-fagin-fagin-der-jude/13426492.html> (abgerufen 24.02.2020).
- Frus, Phyllis und Christy Williams: Introduction: Making the Case for Transformation. In: dies. (Hg.): Beyond Adaptations: Essays on Radical Transformations of Original Works. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2010, S. 1-18.
- Fuchs, Christian: Programmheft Oliver! Salzburg: Salzburger Landestheater 1985.
- Fürst, Nicolay Nathan: Sämtliche Werke von Charles Dickens, genannt Boz. In: Sonntagsblätter (01.09.1844) Wien, S. 821-824.
- G.: Rührendes viktorianisches Märchen. Deutsche Erstaufführung des Musicals ‚Oliver‘ am Salzburger Landestheater. In: Salzburger Volkszeitung (20.09.1985), S. 11.
- Gaertner, David: Oliver Twist – Kritik (08.12.2005). In: critic.de. URL: <https://www.critic.de/film/oliver-twist-380/> (abgerufen 02.06.2020).
- Gamm, Hans-Jochen: Das Judentum: Eine Einführung. Berlin: LIT 2011.
- Gartzke, Martin: Hans Paetsch, der „Mann der Märchen“, im Alter von 92 Jahren in Hamburg gestorben (13.02.2002). In: Presseportal NDR Norddeutscher Rundfunk. URL: <https://www.presseportal.de/pm/6561/323848> (abgerufen 22.04.2020).
- Geck, Sabine: Abwertende personengruppenbezogene Bezeichnungen (slurs): Semantische Verschiebungen im Deutschen als Zeichen sozialer und kultureller Veränderung. In: Irene Doval und Elsa Liste Lamas (Hg.): Germanistik im Umbruch – Linguistik, Übersetzung und DaF. Berlin: Frank & Timme 2019.
- Geduld, Harry M.: Film Makers on Film Making: Statements on Their Art by Thirty Directors. Bloomington-London: Indiana University Press 1969.
- Geiger, Ludwig: Die deutsche Literatur und die Juden. Berlin: Reimer 1910.

- Gelber, Mark H.: Teaching ‚Literary Anti-Semitism‘: Dickens’ ‚Oliver Twist‘ and Freytag’s ‚Soll und Haben‘. In: Comparative Literature Studies 16: Highlights of the Northeast Student Conference (März, 1979), S. 1-11.
- Ders.: Aspects of Literary Antisemitism: Charles Dickens’ ‚Oliver Twist‘ and Gustav Freytag’s ‚Soll und Haben‘. Diss. Yale: University Press 1980.
- Ders.: What is Literary Antisemitism. In: Jewish Social Studies 47 (Winter 1985), S. 1-20.
- Ders.: Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis zu Gustav Freytag und Thomas Mann. In: Stéphane Moses und Albrecht Schöne (Hg.): Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-jüdisches Symposium. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 162-178.
- Ders.: Literarischer Antisemitismus. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 37-44.
- Gelfert, Hans-Dieter: Charles Dickens der Unnachahmliche: Biographie. München: C. H. Beck 2011.
- Gerber, Barbara: Jud Süß: Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung. Hamburg: Hans Christians 1990.
- Gerson, Daniel: Hepp-Hepp. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 116-118.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Ders.: Die Erzählung. 3. Durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. München: Fink 1998.
- Giesen, Rolf und Manfred Hobsch: Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005.
- Girtler, Roland: Rotwelsch: Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Wien: Böhlau 2010.
- Glavin, John (Hg.): Dickens on Screen. Cambridge: University Press 2003.
- Ders. (Hg.): Dickens Adapted. Farnham: Ashgate 2012.
- Gobineau, Joseph-Arthur de: Essai sur l’inégalité des races humaines. Paris: [s.n.] 1853–1854.
- Göttler, Fritz: Kalt, grau, scharf wie Stahl (17.05.2020). In: Süddeutsche Zeitung. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-polanskis-oliver-twist-kalt-grau-scharf-wie-stahl-1.416647> (abgerufen 02.06.2020).

- Gottlieb, Bruce: The Merchant of Menace: Racial stereotypes in a galaxy far, far away? (27.05.1999). In: Slate. URL: <https://slate.com/news-and-politics/1999/05/the-merchant-of-menace.html> (03.07.2020).
- Gonsior, Nicole: Ist Pippi Langstrumpf rassistisch? ‚Negerkönig‘ sorgt für Ärger (24.02.2011). In: ntv Panorama. URL: <https://www.n-tv.de/panorama/Negerkoenig-sorgt-fuer-Arger-article2696131.html> (abgerufen 24.02.2020).
- Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> (abgerufen 02.03.2020).
- Dies.: Verkappen. In: Dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=verkappen> (abgerufen 02.03.2020).
- Dies.: Gewürm. In: Dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=gewuerm> (abgerufen 02.03.2020).
- Dies.: Jappen. In: Dies. (Hg.): Deutsches Wörterbuch 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. (2004). URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=jappen> (abgerufen 02.03.2020).
- Grimm, Marc und Bodo Kahmann: Perspektiven und Kontroversen der Antisemitismusforschung im 21. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror. Berlin: De Gruyter Oldenbourg 2018, S. 1-26.
- Gross, John: Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend. London: Chatto and Windus 1992.
- Grossman, Jonathan H.: The Absent Jew in Dickens: Narrators in ‚Oliver Twist‘, ‚Our Mutual Friend‘, and ‚A Christmas Carol‘. In: Dickens Studies Annual 24 (1996), S. 37-58.
- Grubmüller, Peter: ‚Dreigroschenoper‘ als Bettler-Musical (13.08.2015). In: OÖ Nachrichten. URL: <https://www.nachrichten.at/kultur/Dreigroschenoper-als-Bettler-Musical;art16,1941573> (abgerufen 29.06.2020).
- Gumbel, Andrew: Star Wars accused of race stereotypes (03.06.1999). In: Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/news/star-wars-accused-of-race-stereotypes-1097783.html> (abgerufen 03.07.2020).
- Gubser, Martin: Literarischer Antisemitismus: Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 1998.
- Guggenheim-Grünberg, Florence: Vom Scheiterhaufen zur Emanzipation. Die Juden in der Schweiz vom 6. bis 19. Jahrhundert. In: Juden in der Schweiz. Glaube – Geschichte – Gegenwart. Zürich: 1983, S. 10-53.
- Gummer, Ellis N.: Dickens and Germany. In: The Modern Language Review 33/2 (1938), S. 240-247.

- Ders.: Dickens' Works in Germany 1837–1937. Oxford: Clarendon Press 1940.
- Gutzkow, Karl: Die deutschen Uebersetzungsfabriken. In: Telegraph für Deutschland (07.01.1839), S. 49-52 und (08.01.1839), S. 57-59.
- Haas, Daniel: Oliver Twist. Die Polanski-Passion (21.12.2005). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/oliver-twist-die-polanski-passion-a-391586.html> (abgerufen 02.06.2020).
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus, aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991.
- Harb, Karl: Sozusagen etwas fürs Gemüt. Deutschsprachige Erstaufführung des Musicals ‚Oliver‘ von Lionel Bart im Landestheater. In: Salzburger Nachrichten (20.09.1985), S. 3.
- Harrison, Eric: A Galaxy Far, Far Off Racial Mark? (26.05.1999). In: Los Angeles Times. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-26-ca-40965-story.html> (abgerufen 03.07.2020).
- Haury, Thomas: Antisemitismus von links. Kommunistische Ideologie, Nationalismus und Antizionismus in der frühen DDR. Hamburg: Hamburger Edition 2002.
- Ders.: Der Marxismus-Leninismus und der Antisemitismus. In: Andreas H. Apelt et al. (Hg.): Antisemitismus in der DDR und die Folgen. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2016, S. 11-33.
- Heid, Ludger: Achtzehntes Bild: ‚Der Ostjude‘. In: In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen. München: Piper 1995, S. 241-251.
- Heiden, Anne von der: Der Jude als Medium ‚Jud Süß‘. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005.
- Helbig, Jörg: Zuckerbrot und Peitsche: Die kritische Rezeption von David Leans Dickens-Adaptionen Great Expectations und Oliver Twist. In: Matthias Bauer (Hg.): Film-Konzepte 10: David Lean. München: Edition Text + Kritik 2008, S. 15-22.
- Heller, Deborah: The Outcast as Villain and Victim: Jews in Dickens's ‚Oliver Twist‘ and ‚Our Mutual Friend‘. In: Derek Cohen und Deborah Heller (Hg.): Jewish Presences in English Literature. Québec: McGill-Queen's University Press 1990, S. 40-60.
- Henrichs, Benjamin: Schon wieder Ärger mit der Firma Brecht: Enterbt die Erben! (10.07.1981). In: Die Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/1981/29/enterbt-die-erben> (abgerufen 02.07.2020).
- Herbert, Ulrich: Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge. München: C. H. Beck 2001.

- Herzig, Arno: Brunnenvergiftung. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 49 f.
- Heybrock, Mathias: Polanskis Film für seine Kinder. In: Der Bund (21.12.2005), S. 11.
- Hielscher, Hans: Mackie-Messer-Moritat: Welthit mit Haifischzähnen (10.02.2020). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/geschichte/die-moritat-von-mackie-messer-song-von-bertolt-brecht-und-kurt-weill-a-243b199d-6e87-41ee-a5ff-0aae2d310398> (abgerufen 01.07.2020).
- Hildebrandt, Tina und Elisabeth Niejahr: Kristina Schröder: „In dem Fall würde ich lügen“ (19.12.2012). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/2012/52/Kristina-Schroeder-Interview> (abgerufen 24.02.2020).
- Hill, Jane Bowers: John Irving's Aesthetics of Accessibility. In: Harald Bloom (Hg.): John Irving. Philadelphia: Chelsea 2001, S. 65-72.
- Höfele, Andreas: Judengestalten im englischen Theater (1700–1900). In: Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele (Hg.): *Theatralia Judaica: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte von der Lessing-Zeit bis zur Shoa*. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 115-128.
- Hollingsworth, Keith: *The Newgate Novel 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*. Detroit: Wayne State University Press 1963.
- Hollington, Michael: Adorno, Benjamin and ‚The Old Curiosity Shop‘. In: *Dickens Quarterly*. Nr. 6 (1989), S. 87-95.
- Ders.: Dickens and Kafka Revisited: The Case of *Great Expectations*. In: *Dickens Quarterly*. Nr. 20 (2003), S. 14-33.
- Hollstein, Dorothea: ‚Jud Süß‘ und die Deutschen: Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein 1983.
- Holz, Klaus: *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg: Hamburger Edition 2001.
- Horch, Hans Otto und Horst Denkler (Hg.): *Conditio Judaica: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur...: interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg*. 3 Bde. Tübingen: Niemeyer 1988–1993.
- Hortzitz, Noline: ‚Früh-Antisemitismus‘ in Deutschland (1789–1871/72): Strukturelle Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation. Tübingen: Niemeyer 1988.
- Dies.: Die Sprache der Judenfeindschaft. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hg.): *Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. München: Piper 1995, S. 19-40.
- House, Humphry: *The Dickens World* (1941). London: Oxford Paperbacks 1960.

- Hugendick, David: Bloß nicht das N-Wort (06.01.2011). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-01/twain-neue-edition-kommentar> (abgerufen: 24.02.2020).
- Ders.: Von Zensur kann keine Rede sein (22.01.2013). In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-01/kinderbuecher-kommentar/komplettansicht> (abgerufen: 24.02.2020).
- Hughes, Geoffrey: *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell 2010.
- Index Translationum: Statistics on whole Index Translationum database (1979–2009). URL: <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (abgerufen 17.03.2020).
- Jacke, Andreas: *Roman Polanski – Traumatische Seelenlandschaften*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010.
- Jackson, Thomas Alfred: *Charles Dickens: The Progress of a Radical* (1937). New York: Haskell House Publishers 1971.
- Jacobis, Joseph und Isidore Harris: Portsmouth. In: JewishEncyclopedia.com. The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia, URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12298-portsmouth> (abgerufen 19.11.2019).
- Jahn, Friedrich Ludwig: *Deutsches Volksthum*. Lübeck: Niemann und Comp. 1810.
- Jasper, Willi: *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. München: Propyläen 2004
- Jauß, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink 1976, S. 103-132.
- John, Juliet: *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press 2001.
- Ders.: *Charles Dickens's Oliver Twist: A Sourcebook*. London/New York: Routledge 2006.
- Ders.: *Dickens and Mass Culture*. Oxford: University Press 2010.
- Johnson, Edgar: Dickens, Fagin, and Mr. Riah: The Intention of the Novelist. In: *Commentary* 9 (1950), S. 47-50.
- Ders.: *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. Boston: Little, Brown 1952.
- Jordan, Tina: When Dickens Died, America Mourned. Our Archives Tell the Story (07.06.2020). In: *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/07/books/charles-dickens-death-anniversary-150-years.html> (abgerufen 09.07.2020).
- Jüdisches Lexikon: Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Begründet von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987.

- Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995.
- Jungwirth, Robert: Festspielkritik: Mackie Messer: Heute Hinrichtung (11.08.2015). In: KlassikInfo.de. URL: <https://www.klassikinfo.de/mackie-messer/> (abgerufen 29.06.2020).
- K. W.: Antisemitismus und DP's. In: Die Zeit Nr. 9 (03.03.1949).
- Karasek, Hellmuth: Theater: Brecht mit Schabbes-Käppchen. In: Der Spiegel. Nr. 43 (1975), S. 178 f.
- Kantara, Jeannine: Oh ‚Negerbaby‘! In: Zeit Online. URL: <https://www.zeit.de/2013/01/Kristina-Schroeder-Sprache-Rassismus> (abgerufen 24.02.2020).
- Kanyar, Helena und Patrick Kury (Hg.): Die Schweiz und die Fremden 1798–1848–1998. Begleitheft zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Basel. Basel: Öffentliche Univ.-Bibliothek 1998.
- Kelling, Dieter: Josef Nadler und der deutsche Faschismus. In: Brücken. Germanistisches Jahrbuch DDR-CSSR. Prag 1986/87, S. 132-147.
- Kellner, Leon: Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria. Leipzig: Tauchnitz 1909.
- Ders.: Die Englische Literatur der Neuesten Zeit: Von Dickens bis Shaw. Leipzig: Tauchnitz 1921.
- Keutzer, Oliver et al.: Filmanalyse. In: Oksana Bulgakowa und Roman Mauer (Hg.): Film, Fernsehen, Neue Medien. Wiesbaden: Springer 2014.
- Kilb, Andreas: Die Verteidigung der Kindheit. In: FAZ Nr. 297 (21.12.2005), S. 31.
- Kilgallen, Dorothy: The Voice of Broadway (14.09.1962). In: New York Journal American, S. 15.
- Klepsch, Alfred. Westjiddisches Wörterbuch. Tübingen: Niemeyer 2004.
- Kluge, Friedrich: Rotwelsch: Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen. Photomechanischer Nachdruck. Berlin/New York: De Gruyter 1987.
- Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend. Göttingen: Wallstein 1993.
- Dies.: Katastrophen: über deutsche Literatur. Göttingen: Wallstein 1994.
- Knäpple, Lena: Historikerstreit. In: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Bielefeld: transcript 2015, S. 259-261.
- Knilli, Friedrich: Ich war Jud Süß: Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian. Berlin: Henschel 2010.
- Koeltzsch, Ines: Slánský-Prozess. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 386 f.

- Körte, Mona: Das ‚Bild der Juden in der Literatur‘: Berührungen und Grenzen von Literaturwissenschaft und Antisemitismusforschung. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 7 (1998), S. 140-150.
- Dies.: Judaeus ex machina und ‚jüdisches perpetuum mobile‘ Technik und Demontage eines Literarischen Antisemitismus? In: Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. 59-73.
- Koschorke, Albrecht: Theologische Maskerade: Figurationen der Heiligen Familie in Star Wars. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau 2003, S. 316-335.
- Krackher, Christoph F.: Bequemes, nützliches, notwendiges, und für jedermann dienliches Handlexicon. Nürnberg: Gabriel Nicolaus Raspe 1766.
- Krämer, Gudrun: Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Isreal. München: Beck 2006.
- Kreis, Georg: Schweiz. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1 Länder und Regionen. München: K. G. Saur 2008, S. 317-323.
- Kriechbaum, Reinhard: Die Dreigroschenoper, die aus dem Pop-up-Buch kam (11.08.2015). In: nachtkritik.de. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11376:mackie-messer-eine-salzbürger-dreigroschenoper-julian-crouch-und-sven-eric-bechtolf-machen-kitsch-musical-bei-den-salzbürger-festspielen&catid=161:salzbürger-festspiele&Itemid=100190 (abgerufen 29.06.2020).
- Krieger, Karsten: Berliner Antisemitismusstreit. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 41-45.
- Krobb, Florian: Selbstdarstellungen: Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.
- Kucharz, Monika: Das antisemitische Stereotyp der ‚jüdischen Physiognomie‘. Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur. Wien: LIT 2017.
- Küpper, Heinz: Sappermenter. In: Ders. (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Umgangssprache. Stuttgart/Dresden: Klett 1996, S. 693.
- Kury, Patrick: Über Fremde reden. Überfremdungsdiskurs und Ausgrenzung in der Schweiz 1900–1945. Zürich: Chronos 2003.
- Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs: In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch. München: Fink 1984, S. 133-138.
- Landa, Myer Jack: The Jew in drama (1926). New York: KTAV Publishing House 1969.

- Landmann, Salcia: Jiddisch: Das Abenteuer einer Sprache: Mit kleinem Lexikon jiddischer Wörter und Redensarten sowie jiddischer Anekdoten. Frankfurt a. M.: Ullstein 1988.
- Lane, Lauriat Jr.: The Devil in Oliver Twist. In: *Dickensian* 52 (1956) S. 132-136.
- Ders.: Dickens' Archetypal Jew. In: *PMLA* 73 (1958), S. 94-100.
- Lange, Bernd-Peter: Das Problem der Charakterentwicklung in den Romanen von Charles Dickens. Diss. West-Berlin 1969.
- Langer, Antje: Verjährungsdebatten. In: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland*. Bielefeld: transcript 2015, S. 215-217.
- Larson, Janet L.: *Dickens and the Broken Scripture*. Georgia: University of Georgia Press 2008.
- Lary, Nikita M.: *Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence*. London/Boston: Routledge 2009.
- Lauckner, Nancy A.: The Jew in Post-War German Novels: A Survey. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 20 (1975), S. 275-291.
- Lehberger, Reiner: Neusprachlicher Unterricht in der NS-Zeit. In: Reinhard Dithmar (Hg.): *Schule und Unterricht im Dritten Reich*. Neuwied: Luchterhand 1989, S. 117-134.
- Leimberg, Inge und Lothar Černý: *Charles Dickens: Methoden und Begriffe der Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Neue Daten über die Entwicklungsgesetze des Kapitalismus in der Landwirtschaft (1917). In: ders.: *Werke*. Bd. 22. Berlin: Dietz 1971.
- Lennartz, Norbert: The Reception of Dickens in Germany, 1900–45. In: Michael Hollington (Hg.): *The Reception of Charles Dickens in Europe*. Bd. 1. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 35-50.
- Lenz, Bernd: Intertextualität und Gattungswechsel: Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 158-178.
- Lewis, Patricia: I Forecast: Trouble on Broadway for Oliver! (28.09.1961). In: *Daily Express*, S. 6.
- Lhotzky, Martin: Und dem Haifisch fehlen die Zähne (13.08.2015). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. URL: https://fazarchiv.faz.net/document/FAZ_FD1201508134649620 (abgerufen 02.07.2020).
- Lohmeier, Anke-Marie. Propaganda als Alibi: Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Haralds Film *Jud Süß* (1940). In: Alexandra Przyrembel und Jörg Schönert (Hg.): *„Jud Süß“: Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Frankfurt a. M.: Campus 2006, S. 201-220.

- Lorenz, Matthias N.: ‚Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.‘: Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.
- Ders.: Distant Kinship – entfernte Verwandtschaft: Joseph Conrads ‚Heart of Darkness‘ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht. Stuttgart: Metzler 2018.
- Lovenberg, Felicitas von: Gute Jungs, schlimme Schurken und betörende Damen (04.02.2012). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 30, S. 32.
- Lucchesi, Joachim: Die Dreigroschenoper. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht Handbuch. Bd 1. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 197-215.
- Luther, Martin: Von den Jüden und iren Lügen (1543). In: Johann Konrad Irmischer (Hg.): Dr. Martin Luther’ s polemische deutsche Schriften. Bd. 4. Erlangen: Karl Hender 1841, S. 99-274.
- Maack, Annegret: Der Raum im Spätwerk von Charles Dickens. Diss. Marburg: o. V. 1970.
- Dies.: Charles Dickens: Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck 1991.
- M. E.: Ballett von der fröhlichen Armut. ‚Oliver‘ – ein Farbfilm-Musical sehr frei nach Dickens. In: Neue Zeit Jg. 27, Nr. 183 (06.08.1971), S. 4.
- Magid, Ron: Master of his Universe. In: Americian Cinematographer. Nr. 9 (September 1999), S. 26.
- Mantegazza, Paolo: Physiognomik und Mimik. Leipzig: Winckler 1890.
- Marchal, Guy P. und Aram Mattioli (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich: Chronos 1992.
- Marcus, Steven: Who Is Fagin?. In: Commentary 34 (01.06.1962), S. 48-59.
- Marin, Bernd: Ein historisch neuartiger ‚Antisemitismus ohne Antisemiten‘?: Beobachtungen und Thesen am Beispiel Österreichs nach 1945. In: Geschichte und Gesellschaft 5 (1979), S. 545-569.
- Marr, Wilhelm: Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum: Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet. Bern: o. V. 1879.
- Marsh, Joss: Dickens and Film. In: John O. Jordan (Hg.): The Cambridge Companion to Charles Dickens. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 204-223.
- Marx, Rudolf: Der Dichter des Oliver Twist. In: Charles Dickens, Oliver Twist. Leipzig: Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung 1969, S. 657-749.
- Matschnig, Monika: Körpersprache: Verräterische Gesten und wirkungsvolle Signale. München: Gräfe und Unzer 2012.
- Mattioli, Aram: Juden und Judenfeindschaft in der schweizerischen Historiographie: eine Replik auf Robert Uri Kaufmann. In: Traverse: Zeitschrift für Geschichte – Revue d’histoire. Bd. 4 (1997), S. 155-164.

- Mazzeno, Laurence W.: *The Dickens Industry: Critical Perspectives 1836–2005*. New York: Camden House 2008.
- McInnes, Edward: ‚Eine untergeordnete Meisterschaft?‘: *The Critical Reception of Dickens in Germany, 1837–1870*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1991.
- McKee, Al: *Art or Outrage? Oliver Twist and the Flap over Fagin*. In: *Film Society of Lincoln Center (Hg.): Film Comment*. Bd. 36, Nr. 1 (2000), S. 40-45.
- Mehl, Dieter: *Zum Verständnis des Werkes*. In: *Charles Dickens, Oliver Twist*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 328-343.
- Mehring, Franz: *Zur Literaturgeschichte: Von Hebbel bis Gorki*. Berlin: Universumbücherei 1930.
- Meyen, Eduard: *Boz (Dickens)*. In: *Literarische Zeitung* 48 (28.11.1838), Sp. 901-903.
- Meyer, Frank: *Was tun mit dem N-Wort? Elisa Diallo und Andreas Nohl im Gespräch mit Frank Meyer (21.11.2019)*. In: *Deutschlandfunk Kultur – Lesart*. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/umgang-mit-rassismus-in-neuuebersetzungen-was-tun-mit-dem-n.1270.de.html?dram:article_id=463974 (abgerufen: 24.02.2020).
- Meyer, Susan: *Antisemitism and Social Critique in Dickens’s ‚Oliver Twist‘*. In: *Victorian Literature and Culture* 33 (2005), S. 239-252.
- Meyrink, Gustav: [undat.] *Brief an den Verleger Albert Langen*. In: *Eduard Frank (Hg.): Gustav Meyrink. Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes*. München/Wien: Langen Müller 1973.
- Miller, Joseph Hillis: *The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist and Cruikshank’s Illustrations*. In: *Ada Nisbet und Blake Nevius (Hg.): Dickens Centennial Essays*. Berkeley et al.: University of California Press 1971, S. 58-154.
- Monte, Axel: *Nachwort*. In: *Oliver Twist oder Der Werdegang eines Jungen aus dem Armenhaus*. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und Nachwort von Axel Monte. Stuttgart: Reclam 2011, S. 668-682.
- Morgenstern, Joe: *Our Inner Child Meets Young Darth Vader (19.05.1999)*. In: *The Wallstreet Journal*. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB927082592439077365> (abgerufen 04.07.2020).
- Morgentaler, Goldie: *Dickens and Heredity. When Like Begets Like*. London: Macmillan 2000.
- Dies.: *When Dickens Spoke Yiddish: Translations of Dickens into the Language of East European Jews*. In: *Dickens Quarterly*. Bd. 34, Nr. 2 (2017), S. 85-95.
- Morley, Malcolm: *Early Dramas of Oliver Twist*. In: *Dickensian* 43 (1947), S. 74-79.
- Morley, Sheridan: *Archetype of the genuine English musical classic*. Interview with Ron Moody. In: *The Times* (14.12.1983), S. 9.

- Moses, Stéphane und Albrecht Schöne (Hg.): Juden in der deutschen Literatur: Ein deutsch-israelisches Symposion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch 1986.
- Müller, Felix E.: Der Streit um die Holocaust-Gelder hat die Schweiz verändert. In: NZZ Online (12.08.2018). URL: <https://www.nzz.ch/schweiz/der-streit-um-die-holocaust-gelder-hat-die-schweiz-veraendert-ld.1410814> (abgerufen 07.11.2019).
- Müller, Heidy M.: Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945–1981). Königsstein: Forum Academicum, 1984 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft Bd. 85).
- Musicalgourmet: Oliver! 2017: ‚Überdenke ich meine Lage‘ (Chris Murray – Fagin) (20.03.2018). In: YouTube. URL: https://youtu.be/8AEsX74k_SQ (abgerufen 06.05.2020).
- Nance, Kevin: Dickens’ influence lingers with passage of time (27.11.2013). In: Chicago Tribune. URL: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-xpm-2013-11-27-chi-charles-dickens-influence-20131127-story.html> (abgerufen 09.07.2020).
- Napolitano, Marc: Can a Fellow Be a Villain All His Life?: Fagin, Jewishness, and Musical Performance. In: *Ecumenica*. Ausgabe 6, Nr. 1 (2013), S. 7-22.
- Ders.: *Oliver! A Dickensian Musical*. Oxford: University Press 2014.
- Nathan, John: This is how you play Fagin, Rowan (19.12.2008). In: *The Jewish Chronicle*, S. 32 f.
- Neiss, Marion: Rintfleisch-Verfolgungen. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 337 f.
- Neubauer, Hans-Joachim: *Judenfiguren: Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M./New York: Campus 1994.
- Nicodemus, Katja: Albraum am Sonntag (21.12.2005). In: *Die Zeit* Nr. 52, S. 18.
- Nipperdey, Thomas und Reinhard Rürup: Antisemitismus. In: Otto Brunner et al. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart: Ernst Klett 1972, S. 129-153.
- Nisbet, Ada: Charles Dickens. In: Lionel Stevenson (Hg.): *Victorian Fiction: A Guide to Research*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, S. 44-153.
- Nord, Deborah Epstein: Dickens’s ‚Jewish Question‘: Pariah Capitalism and the Way Out. In: *Victorian Literature and Culture* 39 (2011), S. 27-45.
- Nowell-Smith, Simon: Continental: Mainly Tauchnitz, International Copyright Law and the Publisher in the Reign of Queen Victoria. In: Robert L. Patten (Hg.): *Dickens and Victorian print cultures*. Farnham: Ashgate 2012, S. 199-208.

- O. V.: [Klappentext der DVD]. In: Lean, David: *Oliver Twist* (1948). Ein Cineguild Film. Mit Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh et al. Im Vertrieb der Cine Plus Entertainment GmbH. DVD, 112 Min. Koch Media 2003.
- O. V.: 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920). In: documentArchiv.de, URL: <http://www.documentArchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html> (abgerufen 09.04.2020).
- O. V.: A Christmas Carol – eine Weihnachtsgeschichte. In: NDR (o. J.). URL: https://www.ndr.de/orchester_chor/radiophilharmonie/A-Christmas-Carol-Eine-Weihnachtsgeschichte,achristmascarol160.html (abgerufen 17.0.2020).
- O. V.: Absetzung des ‚Oliver Twist‘-Films erzwungen. In: Berliner Zeitung Jg. 5, Nr. 44 (22.02.1949), S. 6.
- O. V.: Amterschleichung. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Amterschleichung> (abgerufen 29.06.2020).
- O. V.: Anzeige In: Neue Zürcher Zeitung (08.10.1948), S. 8.
- O. V.: Anzeige Oliver Twist. In: Neue Zürcher Zeitung (06.10.1923), S. 3.
- O. V.: Art. LIV. In: Alexander Mirrus (Hg.): *Diplomatisches Archiv für die Deutschen Bundesstaaten, grösstentheils nach officiellen Quellen, mit erläuternden Anmerkungen. Dritter Theil.* Leipzig: Renger'sche Buchhandlung 1848.
- O. V.: At Nuremberg. In: *The Dickensian* 280 (1946), S. 170.
- O. V.: Bamberger, Richard. In: Austria-Forum: Biographien. URL: https://austria-forum.org/af/Biographien/Bamberger%2C_Richard (abgerufen 16.03.2020).
- O. V.: Bogey. In: Julia Cresswell (Hg.) *Oxford Dictionary of Word Origins.* Oxford: Oxford University Press 2009, S. 54.
- O. V.: Bredel, Willi. In: Kindlers Literaturlexikon Online. URL: [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0096900.xml?f=templates\\$fn=index.htm](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0096900.xml?f=templates$fn=index.htm) (abgerufen 10.08.2018).
- O. V.: British Encirclement of Broadway. In: *The Times* (26.06.1963), S. 15.
- O. V.: Cant. In: OED Online. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/27198> (abgerufen 25.07.2018).
- O. V.: Charles Dickens redivivus. In: *Neue Berner Zeitung* (09.04.1952).
- O. V.: Charles Dickens. In: *Die Neue Zeit* (1912). 15/1, S. 621.
- O. V.: Der Film in Zürich: Drei englische Prestigefilme in Wiederaufführung. In: *Neue Zürcher Zeitung* (20.07.1950), S. 7.
- O. V.: Dickensian. In: IMDb (o. J.), URL: https://www.imdb.com/title/tt4531728/?ref=ttawd_awd_tt (abgerufen 17.03.2020).
- O. V.: Dickensian. In: OED Online. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/52265?> (abgerufen 09.07.2020).

- O. V.: Die besten Bücher aller Zeiten und Litteraturen. Berlin: Friedrich Pfeilstücker 1889.
- O. V.: Die Märkische Verlags- und Druck-Gesellschaft. In: Märkische Allgemeine. URL: <https://www.maz-online.de/Abo/Wir-ueber-uns/Ein-Portraet-der-Maerkischen-Verlags-und-Druck-Gesellschaft-mbH-Potsdam> (abgerufen 21.02.2020).
- O. V.: Eine Schande für das demokratische Berlin. In: Neues Deutschland Jg. 4, Nr. 45 (23.02.1949), S. 8.
- O. V.: Emlyn Williams als Charles Dickens. In: Der Bund (10.04.1952).
- O. V.: Erschießt uns doch: Twist – Zwist. In: Der Spiegel (26.02.1949), S. 25-26.
- O. V.: Gedreht im Jahr 1901: Älteste Dickens-Verfilmung aufgetaucht. In: Der Spiegel Online (09.03.2012), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/gedreht-im-jahr-1901-aelteste-dickens-verfilmung-aufgetaucht-a-820298.html> (abgerufen 16.03.2020).
- O. V.: Intim. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/intim>. (abgerufen 24.01.2020).
- O. V.: Intimate. In: OED Online. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/98506> (abgerufen 24.01.2020).
- O. V.: Kein ‚Negerkönig‘ mehr bei Pippi Langstrumpf (06.07.2010). In: Die Presse. URL: <https://www.diepresse.com/579386/kein-negerkonig-mehr-bei-pippi-langstrumpf> (abgerufen: 24.02.2020).
- O. V.: Langenberg, Hanns. In: Charlotte Fergg-Frowein (Hg.): Kürschners Graphiker Handbuch. Deutschland Österreich Schweiz. Graphiker, Illustratoren, Karikaturisten, Gebrauchsgraphiker, Typographen, Buchgestalter. Berlin: De Gruyter 1959, S. 103.
- O. V.: Lionel Bart. In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0058369/bio> (abgerufen 25.05.2020).
- O. V.: Manichäismus. In: Siegfried Blasche et al. (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1984, S. 757.
- O. V.: Ministerin Schröder schafft den ‚Negerkönig‘ ab (18.12.2012). In: Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kristina-schroeder-liest-nicht-negerkoenig-vor-bei-pippi-langstrumpf-a-873563.html> (abgerufen 24.02.2020).
- O. V.: New York Critics Love ‚Oliver!‘. In: The Jewish Chronicle (25.01.1963), S. 31.
- O. V.: Ö1 Hörspiel (23.12.2017). URL: <https://oe1.orf.at/programm/20171223/497892> (abgerufen 17.03.2020).
- O. V.: Oliver Theatre Royal Bill Board. Personal photograph of the Theatre Royal in London’s billboard showing Oliver!. Aufnahme vom 28.03.2009. URL:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal,_Drury_Lane#/media/File:Oliver_Theatre_Royal_Bill_Board.jpg (abgerufen 04.05.2020).
- O. V.: Oliver Twist – alle Episoden (04.12.2017). In: SRF Hörspiel. URL: <https://www.srf.ch/sendungen/hoerspiel/oliver-twist-von-charles-dickens-1-3> (abgerufen 17.03.2020).
- O. V.: Oliver! (1968). In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0063385/> (abgerufen 31.05.2020).
- O. V.: Oliver! In: Stadttheater Giessen. Archiv 2007/08. URL: <https://archiv.stadttheater-giessen.de/2007-2008/index.html?id=2377.html> (abgerufen 06.05.2020).
- O. V.: Provokation gegen das fortschrittliche Berlin. In: Neues Deutschland Jg. 4, Nr. 44 (22.02.1949), S. 4.
- O. V.: Schickse. In: Duden Online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schickse> (abgerufen 09.04.2020).
- O. V.: Sympathetic Fagin Shocks Jews. In: The Times (04.03.1966), S. 15.
- O. V.: The ‚Oliver!‘ Online Souvenir Book. From Stage to Screen. URL: http://www.oliver1968.co.uk/Stage_Screen.html (abgerufen 04.05.2020).
- O. V.: Vor 150 Jahren starb Charles Dickens (09.06.2020). In: Süddeutsche Zeitung. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-vor-150-jahren-starb-charles-dickens-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200603-99-289604> (abgerufen 09.07.2020).
- O. V.: Vorbemerkung. In: Dickens, Charles (Boz): Oliver Twist oder Laufbahn eines Waisenknaben. Übersetzt von E. v. Bauernfeld. Halle a. d. S.: Otto Hendel o. J., S. III.
- O. V.: Weisse Mäuse im Delphi-Palast. In: Berliner Zeitung Jg. 8, Nr. 255 (31.02.1952), S. 6.
- O. V.: Weste nicht rein. In: Der Spiegel Nr. 52 (23.12.1968), S. 148.
- Offenhäuser, Agnes: Die Tierseele bei Charles Dickens. Diss. Erlangen 1951.
- Okwu, Michael: Jar Jar jarring (14.06.1999). In: CNN.com. URL: <http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/Movies/9906/09/jar.jar/> (abgerufen 04.07.2020).
- Orwell, George: Charles Dickens. In: Ders. (Hg.): Dickens, Dali and Others (1946). New York 1970, S. 1-75.
- Ostwald, Susanne: Macht hoch die Tür (21.12.2005). In: Neue Zürcher Zeitung. URL: <https://www.nzz.ch/articleDEIKS-1.192267> (abgerufen 02.06.2020).
- Paganoni, Maria Christina: From Book to Film: The Semiotics of Jewishness in Oliver Twist. In: Dickens Quarterly. Bd. 27, Nr. 4 (2010), S. 307-335.

- Page, Clarence: Is He or Isn't He? (30.05.1999). In: Chicago Tribune. URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1999-05-30-9905300083-story.html> (abgerufen 04.07.2020).
- Pascal, Julia: Time to bury Fagin (17.01.2009). In: The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jan/17/jewish-stereotypes-fagin-shylock> (abgerufen 07.05.2020).
- Paroissien, David: *The Companion to Oliver Twist*. Edinburgh: University Press 1992.
- Pataky, Sophie: Scheibe, Auguste. In: Dies. (Hg.): *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, neben Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*. Bd. 2. Berlin: C. Pataky 1898, S. 235.
- Patten, Robert: *Charles Dickens and His Publishers*. Oxford: Clarendon Press 1978.
- Ders.: Cruikshank, George. In: Paul Schlicke (Hg.): *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: University Press 1999, S. 140-42.
- Pertsch, Dietmar: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen: Max Niemeyer 1992.
- Pestalozzi, Johann Heinrich: *Mauschelhofen*. In: *Pestalozzi's Sämtliche Schriften*. Bd. 10. Stuttgart und Tübingen: 1825.
- Petter, Henri: *Epilogue*. In: *Charles Dickens, David*. Zürich: Manesse 1181–1197.
- Pfister, Manfred: *Konzepte und Intertextualität*. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30.
- Philipson, David: *The Jew in English Fiction (1889)*. New York: Bloch Publishing Company 1918.
- Pohl, Ronald: ‚Mackie Messer‘: Kein Haifisch, sondern Karpfen muss es sein (12.08.2015). In: *Der Standard*. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000020587195/mackie-messerkein-haifisch-sondern-karpfen-muss-es-sein> (abgerufen 01.07.2020).
- Pointer, Michael: *Charles Dickens On The Screen*. Lanham et al.: The Scarecrow Press 1996.
- Prettyman, Jane: George Lucas serves up anti-Semitic stereotype in ‚Star Wars‘ Episode I (03.06.1999). In: *The Daily Examiner*. URL: <https://web.archive.org/web/20060512082325/http://www.americanreview.us/back71.htm> (abgerufen 04.07.2020).
- Price, Lawrence Marsden: *English Literature in Germany*. Berkeley: University of California Press 1915.

- Przyrembel, Alexandra: Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.
- Pugh, Edwin: The Charles Dickens Originals. New York: C. Scribner's sons 1912.
- Pykett, Lyn: The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868. In: Martin Priestman (Hg.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge: University Press 2003, S. 19-40.
- Quinn, Ben: On the London Stage, New Depiction of Fagin Revives an Old Stereotype (28.01.2009). In: Forward. URL: <https://forward.com/news/15060/on-the-london-stage-new-depiction-of-fagin-revive-03266/> (abgerufen 07.05.2020).
- Raddatz, Alfred: Zur Geschichte eines christlichen Bildmotivs: Ecclesia und Synagoge. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995, S. 53-59.
- Reemtsma, Jan Philipp: Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: Mittelweg 36 (1997), S. 20-39.
- Reinhold, Heinz: Charles Dickens: Sein Werk im Lichte neuer deutscher Forschung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1969.
- Reischenböck: ‚Oliver‘-Premiere im Salzburger Landestheater: Auch das ist eben Musical ... (20.09.1985). In: Arbeiter Zeitung: Tagblatt für Wien, S. 15.
- Reuter, Benjamin: Die AfD gewinnt auch bei den Jungwählern. In: Der Tagesspiegel Online (02.09.2019), URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/ostdeutsch-jung-rechts-die-afd-gewinnt-auch-bei-den-jungwaehlern/24967400.html> (abgerufen 31.10.2019).
- Richardson, Nigel: In the footsteps of the nation's greatest novelist (09.06.2020). In: The Telegraph. URL: <https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/england/articles/in-the-footsteps-of-dickens/> (abgerufen 09.07.2020).
- Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933): Studien zu Form und Funktion. Göttingen: Wallstein 1995.
- Ries, Rtraud: Butterlieferant oder Geheimer Finanzienrat. Was Hofjuden konnten und was sie durften. In: Volker Gallé (Hg.): Joseph Süß Oppenheimer – ein Justizmord. Historische Studien zur Situation der Juden im Südwesten und der Hofjuden im 18. Jahrhundert. Worms: Worms-Verlag 2010, S. 69-90.
- Roberts, H.: Erläuterungen des Übersetzers. In: Charles Dickens Die Pickwickier oder Herrn Pickwick's und der correspondirenden Mitglieder des Pickwick-Clubs Kreuz- und Querzüge, Abentheuer und Thaten. (1837/38) Bd. 1. Leipzig: J. J. Weber 1842, S. V-XIII.
- Rosbach, Jens: Darf man eigentlich Jude sagen? (11.12.2015). In: Duetschlandfunk Kultur. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/juedische-identitaet->

- darf-man-eigentlich-jude-sagen.1079.de.html?dram:article_id=339562 (abgerufen 10.06.2020).
- Roschitz, Karlheinz: Salzburger Landestheater: Barts ‚Oliver‘. Biedermeiermärchen (20.09.1985). In: Kronen Zeitung, S. 17.
- Rosenberg, Edgar: From Shylock To Svengali. Jewish Stereotypes in English Fiction. Stanford: Stanford University Press 1960.
- Rottmann, Helga: Auch der Suche nach Wärme und Anerkennung. Oliver! (20.11.2017). In: Unser Lübeck: gemeinnütziges Kultur-Magazin. URL: <https://www.unser-luebeck.de/magazin/theater/rueckblicke/6330-auf-der-suche-nach-waerme-und-erkennung-oliver> (abgerufen 06.05.2020).
- Rürup, Reinhard: Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur ‚Judenfrage‘ der bürgerlichen Gesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1975.
- Ders.: Antisemitismus und moderne Gesellschaft. Antijüdisches Denken und antijüdische Agitation im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Christina von Braun und Eva-Maria Ziege (Hg.): Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus. Würzburg: 2004, S. 81-100.
- Sackville-O'Donnell, Judith: The First Fagin: The True Story of Ikey Solomon. Acland Press, 2002.
- Salewsky, Rudolf: Der Originaltext und seine Behandlung im englischen Unterricht. In: Die Neueren Sprachen 42, S. 237-255.
- Sartre, Jean-Paul: Betrachtungen zur Judenfrage. Zürich: Europa 1948.
- Sasaki, Toru: We Ask for More: A Note on Polanski's Oliver Twist. In: Dickensian 102 (2006), S. 240-242.
- Schäfer, Ursula: Die Übertreibung als Strukturelement in den Romanen von Charles Dickens. Diss. Tübingen 1970.
- Scharlau, Christine und Michael Rossié: Gesprächstechniken. Freiburg: Haufe 2014.
- Scherff, Peter: Erben B[recht]s. In: Ana Kugli und Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 104 f.
- Schlicke, Paul: Bumble and the Poor Law Satire of Oliver Twist. In: Dickensian 71 (1975), S. 149-56.
- Ders.: Oliver Twist. In: ders. (Hg.): Oxford Reader's Companion to Dickens. Oxford: University Press 1999, S. 427-33.
- Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 194-797.
- Schlösser, Anselm: Die englische Literatur in Deutschland von 1895 bis 1934. Jena: Frommanschen Buchhandlung 1937.
- Schmelzkopf, Christiane: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Hildesheim et al.: Georg Olms 1983.

- Schmidt, Johann N.: Oliver Twist (Charles Dickens – Frank Lloyd, David Lean, Carol Reed, Roman Polanski): Ein Roman und seine mediale Verwertung. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam 2012, S. 104-119.
- Schmidt, Julian: Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit. Bd. 2. Leipzig: Duncker & Humblot 1871, S. 1-118.
- Ders.: Einleitung. In: Charles Dickens: David Copperfield. Deutsch von A. Scheibe. Mit einer Einleitung von Dr. Julian Schmidt. In vier Bänden. Erster Band. Halle: Hermann Gesenius: 1879, S. 6-12.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang: Sieben Meister des literarischen Humors in England und Amerika. Heidelberg: Quelle & Meyer 1959.
- Schoeps, Julius H. und Joachim Schlör (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen. München: Piper 1995.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2017.
- Schubert, Kurt: Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk. In: Julius H. Schoeps (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995, S. 30-52.
- Schücking, Levin: Neu-Englischer Humor. Zur Beurtheilung der Boz'schen Schriften. In: Telegraph für Deutschland 3 (1839), S. 17-20; S. 25-28.
- Schuhmacher, Klaus: Ekstasen der Sachlichkeit: Zur ‚Dreigroschenoper‘ (1928) von Bertolt Brecht und Kurt Weill. In: Uwe Böker, Ines Detmers und Anna-Christina Giovanopoulos (Hg.): John Gay's ‚The Beggar's Opera‘ 1728–2004: Adaptations and Re-Writings. Amsterdam/NewYork: Rodopi 2006, S. 193-217.
- Schütz, Hans: Juden in der deutschen Literatur: Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick. München/Zürich: Piper 1992.
- Schütze, Johannes: Dickens' Frauenideal und das Biedermeier. Diss. Erlangen 1948.
- Schwarzbach, Fredric S.: Dickens and the City. London: The Athlone Press 1979.
- Schwarz-Friesel, Monika und Jehuda Reinharz: Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.
- Schwarz-Friesel, Monika: Antisemitismus 2.0 und die Netzkultur des Hasses. Judenfeindschaft als kulturelle Konstante und kollektiver Gefühlswert im digitalen Zeitalter (Kurzfassung). Berlin: Technische Universität Berlin (Juni 2018), URL: https://www.linguistik.tu-berlin.de/fileadmin/fg72/Antisemitismus_2-0_kurz.pdf (abgerufen 05.11.2019).
- Dies.: Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl. Leipzig: Hentrich & Hentrich 2019.
- Schweizer, Friedrich: Die Ausländer in den Romanen von Dickens. Diss. Leipzig: Junghanss 1920.

- Schwens-Harrant, Brigitte: Zum 150. Todestag von Charles Dickens (09.06.2020). In: Die Furche. Die österreichische Wochenzeitung. URL: <https://www.furche.at/feuilleton/zum-150-todestag-von-charles-dickens-3009154> (abgerufen 09.07.2020).
- Seeber, Hans Ulrich: Englische Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler ⁵2012.
- Seehase, Georg: Zur Oddity als realistischem Gestaltungsprinzip in den Romanen von Charles Dickens. Diss. Leipzig 1959.
- Ders. Charles Dickens: Zu einer Besonderheit seines Realismus. Halle a. d. Saale: VEB Niemeyer 1961.
- Ders.: Englische Literatur im Überblick. Leipzig: Reclam 1986.
- Segeberg, Harro. Intermedialität im Antisemitismus. Zur Mediengeschichte des Jud Süß-Komplexes. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008. Heidelberg 2011, S. 93-124.
- Selig, Wolfram: Dolchstoßlegende. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 60 f.
- Seljak, Anton: Intertextualität. In: Ulrich Schmid (Hg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 2010, S. 76-89.
- Shail, Robert: British Film Directors: A Critical Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Sigmann, Luise: Die englische Literatur von 1800–1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik. Heidelberg: C. Winter 1918.
- Silberman, Steve: G Force (01.05.1999). In: Wired. URL: <https://www.wired.com/1999/05/lucas/> (abgerufen 04.07.2020).
- Standop, Ewald und Edgar Mertner: Englische Literaturgeschichte. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer 1967.
- Staples, Brent: Editorial Observer; Shuffling Through the Star Wars (20.06.1999). In: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1999/06/20/opinion/editorial-observer-shuffling-through-the-star-wars.html> (abgerufen 04.07.2020).
- Stech, Heiko: Karl Marx verehrte diesen berühmten Schriftsteller – doch der wusste davon nichts (06.06.2020). In: St. Galler Tagblatt. URL: <https://www.tagblatt.ch/kultur/karl-marx-verehrte-diesen-beruehmten-schriftsteller-doch-der-wusste-davon-nichts-ld.1226199> (abgerufen 09.07.2020).
- Steele, James H.: History of Rabies. In: George M. Baer (Hg.): The Natural History of Rabies. Bd. 1. London: Academic Press 1975, S. 1-29.

- Stein, Hannes: Von ‚Oliver Twist‘ zu ‚Große Erwartungen‘ (2011). In: Welt.de. URL: https://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13713134/Von-Oliver-Twist-zu-Grosse-Erwartungen.html. (abgerufen 22.01.2020).
- Stern, Frank: Lessings Nathan, Dickens’ Fagin und Harlans Jud Süß: Zwischen Theater und Straßenschlacht. In: Jakob Hessing (Hg.): Jüdischer Almanach. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1995, S. 150-159.
- Sternburg, Wilhelm von: Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1994.
- Steyn, Juliet: Charles Dickens’ Oliver Twist: Fagin as a Sign. In: Linda Nochlin und Tamar Garb (Hg.): The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity. London: Thames and Hudson 1995, S. 42-55.
- Stoecker, Adolf: Das moderne Judentum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-socialen Arbeiterpartei gehalten von Adolf Stöcker. Berlin: Wiegandt und Grieben 1880.
- Stone, Harry: Dickens and the Jews. In: Victorian Studies 2 (März 1959), S. 223-253.
- Strasky, Severin: Das Sittliche und das Andere. Johann Heinrich Pestalozzis Bild der Juden und ‚Zigeuner‘. Bern/Stuttgart: Haupt 2006.
- Strauss, Herbert A. und Christard Hoffmann (Hg.): Juden und Judentum in der Literatur. München: dtv 1985.
- Tambling, Jeremy: Dickens and Galdós. In: Michael Hollington (Hg.): The Reception of Charles Dickens in Europe. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 191-196.
- The Dickensian (o. J.), URL: <http://www.dickensfellowship.org/Dickensian> (Abgerufen 10.04.2015).
- Tholl, Egbert: Der Dreigroschen-Flop (12.08.2015). In: Süddeutsche Zeitung. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/salzbuerger-festspiele-der-dreigroschen-flop-1.2605380> (abgerufen 02.07.2020).
- Thurn, Nike: „Falsche Juden“: Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser. Göttingen: Wallstein 2015.
- Tillmann, Thomas: Mackie Messer. Eine Salzburger Dreigroschenoper: Experiment gescheitert (14.08.2015). In: Online Musik Magazin. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2015/SALZBURG-2015-mackie-messer.html> (abgerufen 01.07.2020).
- Tobias, J. J.: Ikey Solomons – a Real-Life Fagin. In: Dickensian 65 (1969), S. 171-175.
- Treitschke, Heinrich von: Unsere Aussichten. In: Preußische Jahrbücher. Bd. 44. 1879, S. 559-576.
- Troost, Linda V.: The Nineteenth-Century Novel on Film: Jane Austen. In: Deborah Cartmell und Imelda Whelehan (Hg.): The Cambridge Companion to

- Literature on Screen. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2007, S. 75-89.
- Tyson, Peter: Groucho Marx. New York: Chelsea House 1995.
- Urban, Monika: Von Ratten, Schmeißfliegen und Heuschrecken. Judenfeindliche Tiersymbolisierungen und die postfaschistischen Grenzen des Sagbaren. Köln: Halem 2018.
- Vetter, Matthias: Paul Merker-Fall. In: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 265-267.
- Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays. München: C. H. Beck 2000.
- Vollrath, Wilhelm: Th. Carlyle und H. St. Chamberlain, zwei Freunde Deutschlands. München: J. F. Lehmanns 1935.
- Voß, Arndt: Lübeck zeigt ‚Oliver!‘ – ein Musical zwischen Kindertheater und professionellem Anspruch. In: Neue Musikzeitung nmz online. URL: <https://www.nmz.de/online/luebeck-zeigt-oliver-ein-musical-zwischen-kindertheater-und-professionellem-anspruch> (abgerufen 06.05.2020).
- Vossen, Ursula: Melodram. In: Thomas Koeber (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011, S. 440-442.
- Walder, Dennis: Dickens and Religion. London: Routledge Taylor & Francis Group 2007, S. 42-65.
- Watt, Ian: The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London: Chatto and Windus 1974.
- Weinberger, Norbert A.: Mackie Messer. Ist Derartiges wirklich – ‚Eine Salzburger Dreigroschenoper‘? (26.08.2015). In: Online Merker: Die internationale Kulturplattform URL: <https://onlinemerker.com/salzburgfestspiele-felsenreitschule-mackie-messer-ist-derartiges-wirklich-eine-salzbürger-dreigroschenoper/> (abgerufen 01.07.2020).
- Welskopf, Rudolf et al.: Antisemitismus unter Jugendlichen in Ost und West. In: Wolfgang Benz (Hg.): Jahrbuch für Antisemitismusforschung. Bd. 9. Frankfurt a. M./New York 2000: Campus, S. 35-70.
- Welz, Stefan: Dickens's Reception in Germany after 1945. In: Michael Hollington (Hg.): The Reception of Charles Dickens in Europe. Bd. 1. London et al.: Bloomsbury 2013, S. 51-68.
- Werner, Birte: Dramatisierung. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 169.
- Wershba, Joseph: Sweet Georgia Brown (05.05.1963). In: New York Post Magazine, S. 2.

- Williams, Patricia J.: Racial Ventriloquism (17.06.1999). In: The Nation. URL: <https://www.thenation.com/article/archive/racial-ventriloquism/> (abgerufen 03.07.2020).
- Wilson, Edmund: The Two Scrooges. In: Ders. (Hg.): The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature (1941). London: Methuen 1961, S. 1-93.
- Wojcik, Paula: Das Stereotyp als Metapher: Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2013.
- Wolf, Siegmund A: Wörterbuch des Rotwelschen. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1956.
- Ders.: Bissel. In: Ders. (Hg.): Jiddisches Wörterbuch. Mannheim: Allgemeiner 1962, S. 97.
- Wolpers, Theodor: Der Realismus in der englischen Literatur. In: Reinhard Lauer (Hg.): Europäischer Realismus. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 89-184.
- Wolter, Pius: Das Drollige bei Dickens. Diss. Erlangen 1949.
- Würffel, Stefan Bodo: Hörspiel. In: Walther Killy (Hg.): Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. 13. Gütersloh: Bertelsmann 1992, S. 413-415.
- Zambrano, A. L.: Dickens and Film. New York: Gordon 1977.
- Zollinger, Adolf: Charles Dickens, der Humorist. Vortrag. Basel: Benno Schwabe (Schweighauserische Verlagsbuchhandlung) 1887.
- Zweig, Stefan: Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski. Leipzig: Insel 1920.

10.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Oliver’s reception by Fagin and the boys.“	86
Abbildung 2: „The Jew & Morris Bolter begin to understand each other.“	88
Abbildung 3: „Oliver introduced to the respectable Old Gentleman.“	96
Abbildung 4: „Fagin in the condemned Cell“	101
Abbildung 5: Oliver mit Dodger auf dem Weg zu Fagin. Comic-Panel aus der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983).....	173
Abbildung 6: Fagin empfängt Oliver. Illustration von Gerhard Ulrich.....	185
Abbildung 7: Fagin empfängt Oliver. Illustration von Klaus Ensikat.....	187
Abbildung 8: Fagin empfängt Oliver. Comic-Panel von Bouchez/Dubost.	190
Abbildung 9: Fagin empfängt Oliver. Illustration von Eric Kincaid.....	190
Abbildung 10: Fagin. Illustration von Don-Oliver Matthies.	192
Abbildung 11: Fagin fasst sich an die Nase. Illustration von George Cruikshank.	194
Abbildung 12: Fagin trifft auf Noah Claypole. Illustration von Klaus Ensikat.....	196
Abbildung 13: Fagin trifft auf Noah Claypole. Comic-Panel von Bouchez/Dubost.	196
Abbildung 14: Fagin trifft auf Noah Claypole. Illustration von Eric Kincaid.....	196
Abbildung 15: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Hanns Langenberg.	200
Abbildung 16: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Klaus Ensikat.	202
Abbildung 17: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Comic Panel von Bouchez/Dubost.	202
Abbildung 18: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Eric Kincaid.	204
Abbildung 19: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten. Illustration von Don-Oliver Matthies.	204
Abbildung 20: Fagin auf dem Weg zu Sikes. Illustration von Hanns Langenberg.	210
Abbildung 21: Stärke von Fagins Stigmatisierung, anhand seiner Physiognomie, Verhaltensmuster und Dehumanisierung im Text und den Illustrationen.	216
Abbildung 22: Häufigkeit der Verwendung der Synekdoche ‚der Jude‘ im Prätext und den Übersetzungen.....	233
Abbildung 23: Markierungsstärke von Fagins Figurenrede im Prätext und den Übersetzungen.....	247
Abbildung 24: Markierungsstärke der jüdischen Figurenrede im Prätext und den Übersetzungen.....	258

Abbildung 25: Fagin wird verhaftet. Comic-Panel in der Übersetzung von Bouchez/Dubost (1983).	263
Abbildung 26: Gesamtbeurteilung der antisemitischen Wirkung von Dickens' <i>Oliver Twist</i> und den deutschsprachigen Übersetzungen.....	265
Abbildung 27: CD Cover des Musicals <i>Oliver!</i> der <i>London Palladium</i> -Produktion von 1994.	287
Abbildung 28: Auswertung der Gestaltungsmerkmale in den Adaptionen von <i>Oliver Twist</i>	331
Abbildung 29: Werner Krauß in der Rolle des Levy.	342
Abbildung 30: Süß und Levy belauschen den Herzog und die Landstände.	342
Abbildung 31: Ferdinand Marian als Süß bittet den Herzog, die Judensperre aufzuheben.	343
Abbildung 32: Süß überzeugt den Herzog, einen Freibrief auszustellen.	343
Abbildung 33: Ferdinand Marian als Jud Süß auf der Anklagebank.	345
Abbildung 34: Gerichtsverhandlung von Jud Süß.	345
Abbildung 35: Jud Süß wird am Galgen hochgezogen.....	347
Abbildung 36: Hinrichtung von Jud Süß.....	347

11 Anhang

11.1 Textstellen

11.1.1 Textstelle Manichäismus: Die Welt des Bösen

Dickens (1837–39)

The street was very narrow and muddy; and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside.¹³⁹⁹

Diezmann (1838–39)

Einen schmutzigen und jämmerlichen Ort hatte er nie vorher gesehen, als der war, wo sie sich eben befanden. Die Straße war sehr eng und schmutzig, und die Luft mit übelriechenden Dünsten gefüllt. Es gab zwar viele kleine Laden daselbst, aber der einzige Vorrath darin schienen Haufen von Kindern zu sein, die selbst zu dieser Zeit in der Nacht an den Thüren umherkrochen oder in den Häusern schrienen.¹⁴⁰⁰

Roberts (1838–39)

Die Plätze, Straßen und Gassen, über und durch welche Oliver geführt wurde, waren zuerst schlecht, und dann abscheulich und immer abscheulicher, und was er von den Begegnenden und in den offen stehenden Läden und Gasthäusern sah und hörte, erfüllte ihn mit Bangigkeit und Schauer.¹⁴⁰¹

Kolb (1841)

Er befand sich jetzt an einer Stelle, wie er sie nie armseliger oder schmutziger gesehen hatte. Die bergab sich ziehende Straße war eng und kothig, und die Luft mit ekelhaften Dünsten erfüllt. Er konnte zwar ziemlich viele kleine Läden bemerken, aber die einzigen Waarenvorräthe schienen in Haufen von Kindern zu bestehen, welche sogar zu dieser späten Stunde, wie die Blattläuse an der Pflanze, vor den Thüren herumkrochen oder im Innern der Häuser ihr liebliches Gekreisch vernehmen ließen.¹⁴⁰²

Bauernfeld (1844)

Einen schmutzigeren und elenderen Ort hatte er niemals gesehen. Die Straße war sehr eng und kothig, die Luft mit ekelhaften Gerüchen geschwängert. An kleinen Laden fehlte es nicht, aber die einzigen Waren-Vorräthe schienen in Haufen von Kindern zu bestehen, die selbst um diese nächtliche Stunde zu den Hausthüren ein- und auskrochen, oder d'rinnen lärmten und schrienen.¹⁴⁰³

¹³⁹⁹ Dickens OT, S. 49.

¹⁴⁰⁰ Diezmann, Bd. 1, S. 89.

¹⁴⁰¹ Roberts, Bd. 1, S. 39.

¹⁴⁰² Kolb 1841, Bd. 1, S. 110.

¹⁴⁰³ Bauernfeld, Bd. 1, S. 121.

Scheibe (1883)

Die Gassen waren außerordentlich eng und dumpfig und von schauerhaften Gerüchen erfüllt. Zu beiden Seiten zeigten sich eine Menge kleiner Läden, aber die einzige darin vorhandene Waare schienen Massen von Kindern zu sein, die selbst um diese späte Abendstunde noch vor den Thüren herumkrochen oder drinnen in den Häusern schrieten [...].¹⁴⁰⁴

Heichen (1892–93)

Einen schmutzigeren oder verkommenen Platz hatte er noch nie gesehen. Die Straße war sehr eng und kotig, und die Luft war voll von widrigen Gerüchen. Kleine Läden waren in Menge vorhanden; aber Haufen von Kindern, die selbst jetzt noch zur Nachtzeit zu den Thüren aus- und inkrochen oder drinnen in den Häusern quiekten und plärren, schienen die einzigen Warenvorräte zu sein.¹⁴⁰⁵

Wilding (1906)

Es war eine ganz enge, schmale, finstere, schmutzige Gasse, in der es nach allem möglichen stank, aber seltsamerweise von Kneipen und Schenken, in denen ein Höllenlärm herrschte, schier wimmelte.¹⁴⁰⁶

Meyrink (1914)

Einen schmutzigeren und verkommenen Platz hatte Oliver noch nie gesehen. Die Straße war eng und voll Schmutz und die Luft gesättigt von den widerlichsten Gerüchen. Kleine Laden gab es hier in Menge, aber ganze Haufen von Kindern, die jetzt selbst zur Nachtzeit noch in den Häusern quiekten und schrien, schienen der einzige Inhalt der Geschäfte zu sein.¹⁴⁰⁷

Rohrmoser (1928)

Eine schmutzigere und elendere Gegend hatte er noch nie gesehen. Die Straße war sehr eng und unsauber, und die Luft war mit ekelhaften Gerüchen durchtränkt. Es gab hier eine große Anzahl kleiner Läden, aber die Waren schienen nur in Haufen von kleinen Kindern zu bestehen, die selbst zu dieser Nachtzeit an den Türen umherkrochen oder im Innern der Häuser schrien.¹⁴⁰⁸

Munkh (1928)

Ein so düsteres und elendes Stadtviertel hatte er noch nie gesehen. Die Straßen waren ganz eng, winkelig und kotig. Üble Gerüche erfüllten die Luft. Sie hasteten an einer ganzen Menge kleiner Verkaufsläden vorbei. Aber der ganze Warenvorrat und alles Geschäftskapital der hier ansässigen Kaufleute schien aus kleinen Kindern zu bestehen, die man in Scharen in den Hausfluren, vor den Haustoren, auf den Stiegen herumkriechen sah, oder aus den Wohnungen heraus kreischen und plärren hörte.¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰⁴ Scheibe, S. 61.

¹⁴⁰⁵ Heichen, S. 109.

¹⁴⁰⁶ Wilding, Bd. 1, S. 47.

¹⁴⁰⁷ Meyrink OT, S. 57 f.

¹⁴⁰⁸ Rohrmoser, S. 60 f.

¹⁴⁰⁹ Munkh, S. 79.

Schiller (1928)

Eine schmutzigere und erbärmlichere Gegend hatte er noch nie gesehen. Die Gasse war eng und kotig und die Luft mit ekelhaften Dünsten erfüllt. Er konnte zwar ziemlich viele kleine Läden bemerken, aber die einzigen Warenvorräte darin schienen in Haufen von Kindern zu bestehen, die sogar in dieser späten Stunde in und vor den Türen herumkrochen oder in den Häusern schrieten.¹⁴¹⁰

Kolb (1941)

Er befand sich jetzt an einer Stelle, wie er sie nie armseliger oder schmutziger gesehen hatte. Die sich bergab ziehende Strasse war eng und kotig und die Luft mit ekelhaften Dünsten erfüllt. Er konnte zwar ziemlich viele kleine Läden bemerken, aber die einzigen Warenvorräte schienen in Haufen von Kindern zu bestehen, welche sogar in dieser späten Stunde, wie die Blattläuse an den Pflanzen, vor den Türen herumkrochen oder im Innern der Häuser liebliches Gekreischnissen.¹⁴¹¹

Haberl (1946)

Die Straßen und Gassen, durch die Oliver geführt wurde, waren abscheulich und wurden immer abscheulicher, und was er in den offenstehenden Läden und Gasthäusern sah und hörte, erfüllte ihn mit Schauern.¹⁴¹²

Fankhauser (1949)

Nie zuvor hatte er ein so düsteres und elendes Stadtviertel gesehen, nie so enge, winklige, dreckige Gassen. Und nie hatte er eine Luft voll so übler Gerüche geatmet. Sie eilten an Läden vorbei... aber der ganze Vorrat an Waren schien aus Scharen von kleinen Kindern zu bestehen, die vor den Türen, auf den Treppen, in den Korridoren herumkrochen oder herausplärrten und kreischten.¹⁴¹³

Pfeiffer (1949)

Er konnte sich nicht erinnern, jemals eine schmutzigere und elendere Gegend gesehen zu haben. Die Straßen waren eng und mit Unrat besät, die Luft drückend und mit üblen Gerüchen erfüllt. Sie kamen an einer unwahrscheinlichen Menge kleiner Läden vorbei, deren einzige Auslage in ganze Haufen von Kindern zu bestehen schien; trotz der späten Abendstunde krochen die Bälger auf der Straße oder im Innern der Häuser herum und brüllten.¹⁴¹⁴

Kilbel (1963)

Eine schmutzigere und armseligere Gegend hatte er noch nie gesehen. Die Straße war sehr eng und morastig, und die Luft war erfüllt von ekelhaften Gerüchen. Es gab eine ganze Menge kleiner Läden, aber die einzigen Warenvorräte schienen Haufen von Kindern zu sein, die selbst zu dieser Nachtzeit zu den Türen heraus- und hereinkrochen oder von drinnen kreischten und brüllten.¹⁴¹⁵

¹⁴¹⁰ Schiller, S. 62.

¹⁴¹¹ Kolb 1941, S. 60.

¹⁴¹² Haberl 1946, S. 26.

¹⁴¹³ Fankhauser, S. 69.

¹⁴¹⁴ Pfeiffer, S. 65.

¹⁴¹⁵ Kilbel, S. 85.

Keim (1966)

Einen verkommeneren Ort hatte er noch nie gesehen. Die Straßen waren sehr schmal und schmutzig, und die Luft war mit stinkenden Gerüchen erfüllt. Es gab hier viele kleine Läden, aber die einzigen Vorräte schienen die vielen Kinder zu sein, die noch zu dieser späten Stunde durch die Türen ein und aus krochen oder drinnen lärmten.¹⁴¹⁶

Hoepener (1968 / 1982)

Etwas Schmutzigeres und Erbärmlicheres hatte er nie gesehen. Die Straße war sehr eng und schlammig und die Luft von üblen Gerüchen geschwängert. Es gab ziemlich viele kleine Läden, aber der einzige Warenbestand schienen Unmengen Kinder zu sein, die selbst zu dieser Nachtzeit durch die Türen hinein- und herauskrochen oder von drinnen schrien.¹⁴¹⁷

Bouchez/Dubost (1983)

Oliver fand die große Stadt schon beim ersten Anblick bedrückend und abstoßend. Die Straßen waren eng und voller Kot, düster und ekelregend.¹⁴¹⁸

Sichel (1991)

Oliver hatte noch nie einen schmutzigeren und verkommeneren Ort gesehen. Die Straße war eng und verdreckt. Es stank fürchterlich, und selbst zu dieser Nachtzeit rannten schreiende Kinder herum.¹⁴¹⁹

Haberl (2005)

Die Straßen und Gassen, durch welche Oliver geführt wurde, waren abscheulich und wurden immer abscheulicher, und was er in den offen stehenden Läden und Gasthäusern sah und hörte, erfüllte ihn mit Schaudern.¹⁴²⁰

Monte (2011)

Noch nie hatte er eine schmutzigere und erbärmlichere Gegend gesehen. Die Gassen waren eng und matschig und die Luft von ekelregendem Gestank geschwängert. Es gab zahlreiche kleine Läden, doch die einzigen Waren im Angebot schienen scharenweise Kinder zu sein, die selbst zu dieser nachtschlafenden Zeit durch die Türen rein- und rauskrochen oder drinnen schrien.¹⁴²¹

¹⁴¹⁶ Keim, S. 64.

¹⁴¹⁷ Hoepener, S. 65.

¹⁴¹⁸ Bouchez/Dubost, S. 30.

¹⁴¹⁹ Sichel, S. 20.

¹⁴²⁰ Haberl 2005, S. 38.

¹⁴²¹ Monte OT, S. 90.

11.1.2 Textstelle Manichäismus: Die Welt des Guten

Dickens (1837–39)

They were happy days, those of Oliver's recovery. Everything was so quiet, and neat, and orderly; everybody so kind and gentle; that after the noise and turbulence in the midst of which he had always lived, it seemed like Heaven itself.¹⁴²²

Diezmann (1838–39)

Diese Tage der Genesung waren eine glückliche Zeit für Oliver. Alles war so ruhig, so nett, so in Ordnung, Jedermann so freundlich und sanft, daß es ihm nach dem Lärmen und dem Gezänke, in welchem er bisher immer gelebt hatte, vorkam, als sei er im Himmel.¹⁴²³

Roberts (1838–39)

Es folgten selige Tage für Oliver. Alles um ihn her war still, sauber und ordentlich, und Jedermann war so liebevoll gegen ihn, daß er fast im Himmel zu sein glaubte.¹⁴²⁴

Kolb (1841)

Die Tage der Genesung waren für Oliver Tage des Glückes. Alles war so ruhig, hübsch und ordentlich, Jedermann so freundlich und wohlwollend gegen ihn, daß er nach dem Lärmen und dem Tumulte, unter denen er bisher gelebt hatte, im Himmel zu seyn glaubte.¹⁴²⁵

Bauernfeld (1844)

Sie waren glücklich, diese Tage von Oliver's Genesung. Alles war so ruhig und nett und ordentlich; und jedermann so sanft und liebevoll, daß, nach allem Lärm und Wirrwarr, worin er stets gelebt hatte, es ihm wie ein wahrer Himmel vorkam.¹⁴²⁶

Scheibe (1883)

Diese Zeit der Genesung war eine sehr glückliche für Oliver. Alles war so ruhig, so sauber, so ordentlich; Alle zeigten sich so gütig und liebevoll gegen ihn, daß es ihm nach dem Lärm und der Unruhe, in welcher er bis dahin gelebt hatte, vorkam, als befände er sich im Himmel.¹⁴²⁷

Heichen (1892–93)

Es waren für Oliver glückliche Tage, diese Tage der Genesung. Alles war so ruhig, so sauber und ordentlich; jedermann war so lieb und freundlich, daß es ihm nach all dem Getöse und all der Verwirrung, in deren Mitte er bisher gelebt hatte, vorkam, als sei er hier im Himmel selbst.¹⁴²⁸

Wilding (1906)

So ging es einige Tage, und diese Tage der Genesung waren für Oliver Tage des Glückes. Alles ging hier so ruhig, so sauber und so ordentlich her und jedermann war so

¹⁴²² Dickens OT, S. 83.

¹⁴²³ Diezmann, Bd. 1, S. 142.

¹⁴²⁴ Roberts, Bd. 1, S. 74.

¹⁴²⁵ Kolb 1841, Bd. 1, S. 181.

¹⁴²⁶ Bauernfeld, Bd. 1, S. 193.

¹⁴²⁷ Scheibe, S. 103.

¹⁴²⁸ Heichen, S. 171.

gut und so lieb zu ihm, daß nach all dem Wirrwarr, das ihn bisher umtost hatte, er sich jetzt im Himmel selbst wähnte.¹⁴²⁹

Meyrink (1914)

Es waren glückliche Tage für Oliver, diese Tage seiner Genesung. Alles wickelte sich so ruhig und friedlich ab, und jeder war so lieb und freundlich zu ihm, daß er sich vorkam wie im Himmel.¹⁴³⁰

Rohrmoser (1928)

Glückliche Tage kamen nun für Oliver, während er sich immer mehr erholte. Alles war so ruhig und sauber und ordentlich, jeder war freundlich und liebevoll. Nach dem Lärm und der Unruhe seiner Vergangenheit kam er sich wie im Himmel vor.¹⁴³¹

Munkh (1928)

Es war eine glückliche Zeit für Oliver, diese Tage seiner Genesung. Alles, was ihn umgab, war so friedlich und hübsch und ordentlich. Jedermann behandelte ihn mit Güte und Milde, so daß ihm dieses Leben nach all dem Lärm und Aufruhr seines bisherigen Daseins wie der Himmel selbst erschien.¹⁴³²

Schiller (1928)

Die Tage der Genesung waren für Oliver Tage des Glücks. Alles war so ruhig, hübsch und ordentlich und jedermann so freundlich und wohlwollend gegen ihn, daß er nach dem Lärm und dem Gezänk, von denen er bisher immer umgeben gewesen war, im Himmel zu sein glaubte.¹⁴³³

Kolb (1941)

Die Tage der Genesung waren für Oliver Tage des Glückes. Alles war so ruhig, hübsch und ordentlich, jedermann so freundlich und wohlwollend gegen ihn, dass er nach dem Lärm und dem Tumulte, worunter er bisher gelebt hatte, im Himmel zu sein glaubte.¹⁴³⁴

Haberl (1946)

Es folgten glückliche Tage für Oliver. Alles um ihn herum war so still, sauber und ordentlich, und all waren so liebevolle gegen ihn, daß er fast im Himmel zu sein glaubte.¹⁴³⁵

Fankhauser (1949)

Die Tage seiner Genesung waren für Oliver eine glückliche Zeit. Alles um ihn war friedlich, ordentlich und schön. Jedermann gütig und mild mit ihm. Nach all dem Lärm und Aufruhr seines bisherigen Daseins erschien ihm ein solches Leben wie der Himmel.¹⁴³⁶

¹⁴²⁹ Wilding, Bd. 1, S. 78.

¹⁴³⁰ Meyrink OT, S. 95.

¹⁴³¹ Rohrmoser, S. 90.

¹⁴³² Munkh, S. 127 f.

¹⁴³³ Schiller, S. 102.

¹⁴³⁴ Kolb 1941, S. 99.

¹⁴³⁵ Haberl 1946, S. 45.

¹⁴³⁶ Fankhauser, S. 109.

Pfeiffer (1949)

Nun folgten für Oliver selige Tage. Alles um ihn war still, sauber und ordentlich. Jedermann war liebevoll gegen ihn, und er glaubte fast im Himmel zu sein.¹⁴³⁷

Kilbel (1963)

Diese Tage der Genesung waren für Oliver eine glückliche Zeit. Alles war so ruhig, sauber und wohlgeordnet, jedermann war freundlich und liebevoll – und nach all dem Lärm und der Unruhe, die ihn bisher ständig umgeben hatten, kam er sich nun vor wie im Himmel.¹⁴³⁸

Keim (1966)

Die Tage der Genesung waren Tage des Glücks für Oliver. Alles war so ruhig, hübsch und ordentlich; jedermann war freundlich und lieb zu ihm, daß es ihm nach dem Lärm und der Unruhe, unter denen er bis jetzt gelebt hatte, wie der Himmel selbst vorkam.¹⁴³⁹

Hoepfener (1968 / 1982)

Es waren glückliche Tage, diese Tage von Olivers Genesung. Alles war so friedlich und sauber und ordentlich und jedermann so gütig und freundlich, daß es ihm nach dem Lärm und Tumult, indem er stets gelebt hatte, wahrlich wie der Himmel vorkam.¹⁴⁴⁰

Bouchez/Dubost (1983)

Mit Liebe und Aufmerksamkeit gepflegt, verbrachte Oliver die Tage der Genesung in ungetrübtem Glück.¹⁴⁴¹

Sichel (1991)

Oliver erlebte glückliche Tage. Jeder war nett und freundlich zu ihm. Nach all der Traurigkeit und Grausamkeit, die er erlebt hatte, war das Leben in Mr. Brownlows Haus wie im Himmel.¹⁴⁴²

Haberl (2005)

Es folgten glückliche Tage für Oliver. Alles um ihn herum war so still, sauber und ordentlich, und alle waren so liebevoll gegen ihn, dass er fast im Himmel zu sein glaubte.¹⁴⁴³

Monte (2011)

Die Tage der Genesung waren eine glückliche Zeit für Oliver. Alles war so friedlich, so hübsch, so ordentlich, alle waren so gütig und freundlich, dass es ihm nach all dem Lärm und Trubel, in dem er stets gelebt hatte, wie der Himmel vorkam.¹⁴⁴⁴

¹⁴³⁷ Pfeiffer, S. 97.

¹⁴³⁸ Kilbel, S. 123.

¹⁴³⁹ Keim, S. 106.

¹⁴⁴⁰ Hoepfener, S. 107.

¹⁴⁴¹ Bouchez/Dubost, S. 49.

¹⁴⁴² Sichel, S. 30.

¹⁴⁴³ Haberl 2005, S. 64.

¹⁴⁴⁴ Monte OT, S. 148 f.

11.1.3 Textstelle 1: Fagin empfängt Oliver

Dickens (1837–39)

In a frying-pan which was on the fire, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare; and seemed to be dividing his attention between the frying-pan and a clothes-horse: over which a great number of silk handkerchiefs were hanging. [...].

The Jew grinned; and, making a low obeisance to Oliver, took him by the hand; and hoped he should have the honour of his intimate acquaintance.¹⁴⁴⁵

Diezmann (1838–39)

In einer Pfanne auf dem Feuer kochten einige Würste, und daneben mit einer langen Gabel in der Hand, stand ein sehr alter zusammengeschrumpfter Jude, dessen böses und abstoßendes Gesicht durch eine Masse rothen Haares verdunkelt wurde. Er trug eine schmierige Flanellkutte, welche seinen Hals bloß ließ und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Pfanne auf dem Feuer und einem Kleiderreck zu theilen, auf welchem eine große Menge seidener Taschentücher hing. [...]. Der Jude verzog das Gesicht zu einem grinsenden Lächeln, machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und sagte, er hoffe die Ehre zu haben, bald genauer mit ihm bekannt zu werden.¹⁴⁴⁶

Roberts (1838–39)

[...] und am Kamine [stand] die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden mit einem zurückstoßenden, spitzbübischen, satanischen Gesicht, das durch dichte, klebrige rothe Haare verdunkelt wurde. Er steckte in einem fettigen flanellenen Schlafrocke, trug den Hals bloß, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an welchem er Brotschnitte röstete, und dem Kleider-Stocke zu theilen, auf welchem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...].

Der Jude greinte, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, faßte seine Hand, und sagte, er hoffe die Ehre seiner näheren Bekanntschaft zu haben.¹⁴⁴⁷

Kolb (1841)

Ueber dem Feuer hing eine Bratpfanne, in welcher einige Würste prasselten, und neben derselben stand, eine Gabel in der Hand, ein alter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen spitzbübisches und abschreckendes Gesicht durch eine Masse verfilzten rothen Haares beschattet wurde. Er trug den Hals bloß, hatte einen schmierigen, flanellenen Hausrock an, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleiderständer zu theilen, über dem eine große Anzahl seidener Schnupftücher hing. [...].

Der Jude grinste, machte gegen Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn dann bei der Hand und drückte die Hoffnung eines gegenseitigen nähern Bekanntwerdens aus.¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁵ Dickens OT, S. 50.

¹⁴⁴⁶ Diezmann, Bd. 1, S. 90.

¹⁴⁴⁷ Roberts, Bd. 1, S. 40 f.

¹⁴⁴⁸ Kolb 1841, Bd. 1, S. 112.

Bauernfeld (1844)

Auf dem Feuer war eine Bratpfanne, die durch einen Bindfaden an den Kaminsims befestigt war, und worin einige Würste brieren; und darüber gebückt, mit einer Röstgabel in der Hand, stand ein hochbejahrter, verschrumpfter Jude, dessen spitzbübisches und widerwärtiges Gesicht theilweise durch sein buschiges und ungekämmtes rothes Haar überschattet wurde. Er trug einen schmierigen Flanellschlafrack, hatte die Brust entblößt und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleidergestell zu theilen, welches mit einer großen Menge seidener Taschentücher behangen war. [...].

Der Jude schmunzelte und machte eine tiefe Verbeugung gegen Oliver; dann nahm er ihn bei der Hand und sprach die Hoffnung aus, die Ehre seiner intimen Bekanntschaft zu haben.¹⁴⁴⁹

Scheibe (1883)

In einer Pfanne über dem Feuer schmorten einige Würstchen und vor dem Kamin stand, eine lange Röstgabel in der Hand, ein alter, verwitterter Jude, dessen abstoßend häßliches Gesicht durch einen Wust rother Haare beschattet wurde. Er war in einen schmutzigen, fettigen Flanellschlafrack gekleidet, aus welchem sein nackter Hals lang hervorkam, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleiderstocke zu theilen, an welche eine große Menge Taschentücher hingen. [...]. Der Jude machte Oliver eine tiefe Verbeugung, schüttelte ihm die Hand und sprach die Hoffnung aus, bald die Ehre seiner näheren Bekanntschaft zu genießen.¹⁴⁵⁰

Heichen (1892–93)

In einer Bratpfanne, die über dem Feuer hing und mit einem Strick an dem Kaminsims festgebunden war, brieren einige Würste; und über die gelehnt, eine Tranchiergabel in der Hand, stand ein uralter, ausgemergelter Jude, dessen Schurkengesicht und abstoßende Züge durch eine Fülle roten Kräuselhaars verdüstert wurden. Er stak in einem dreckigen Flanellkittel, der die Kehle frei ließ [...].

Der Jude grinste; machte Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff ihn bei der Hand und sprach die Hoffnung aus, die Ehre seiner vertrauten Bekanntschaft genießen zu dürfen.¹⁴⁵¹

Wilding (1906)

Ueber dem Feuer hing ein Topf, der mit einem Strick am Ofensims festgemacht war, und in dem Topfe schmorten ein paar Würste. Neben dem Feuer stand, mit einer Tranchiergabel in der Hand, ein steinalter, dürrer Jude mit einem schurkischen Gesicht, dessen abstoßende Züge durch dichtes rotes Haar, das ihm in langen Ringellocken zu beiden Schläfen herniederhing, in unheimlicher Weise verfinstert wurden. Er trug einen speckigen Kittel, der bis auf die Kehle den ganzen Körper einhüllte. [...].

Der Jude grinste wieder, als Oliver einen artigen Knicks machte, dann nahm er ihn bei der Hand und sagte, er wolle hoffen, daß sie recht gute Bekanntschaft miteinander schließen würden; [...].¹⁴⁵²

Meyrink (1914)

In einer Bratpfanne, die mit einem Strick an den Sims des Kamins gebunden über dem Feuer hing, lagen ein paar Würste, und darüber gelehnt, eine große Gabel in der

¹⁴⁴⁹ Bauernfeld, Bd. 1, S. 63.

¹⁴⁵⁰ Scheibe, S. 63.

¹⁴⁵¹ Heichen, S. 110.

¹⁴⁵² Wilding, Bd. 1, S. 48.

Hand, stand ein uralter vertrockneter Jude, sein schurkisches Gesicht mit den abstoßendsten Zügen von der Welt von rotem Kraushaar beschattet. Der Mann war in einen schmutzigen Flanellkittel gehüllt, der nur seinen Hals freiließe. [...].

Der Jude grinste, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, der Ehre seiner näheren Bekanntschaft teilhaftig werden zu dürfen.¹⁴⁵³

Rohrmoser (1928)

In einer Bratpfanne schmorten Würste, und davor stand ein sehr alter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen gemeines und abstoßendes Gesicht von einem Wulst verfilzten roten Haares umgeben war. Er hatte einen fettigen Schlafrock aus Flanell an und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleiderriegel zu teilen, über den eine große Anzahl seidner Taschentücher gehängt waren. [...].

Der Jude grinste abermals, machte Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff seine Hand und sprach die Hoffnung aus, daß er die Ehre seiner näheren Bekanntschaft haben würde.¹⁴⁵⁴

Munkh (1928)

In einer Bratpfanne, die an einer Kette vom Kaminsims über dem Feuer hing, brotzelten einige Würste.

Vor dem Feuer, über die Pfanne gebeugt, mit einer Röstgabel in der Hand, stand ein alter, ausgedörrter, verschrumpfter Jude. Seine abstoßenden, spitzbübischen Züge beschattete ein verfilzter roter Bart und spärliches rotes Haupthaar. Er trug einen fettigen schmierigen Flanellkittel, der über der Brust offen stand. Seine aufmerksamen Mühewaltungen schienen sowohl der Bratpfanne und ihrem Inhalt als auch einem Trockengestell, das voll seidener Taschentücher hing, zu gelten. [...].

Der Jude grinste noch breiter, machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und hoffte der Ehre seiner näheren Bekanntschaft teilhaftig werden zu dürfen.¹⁴⁵⁵

Schiller (1928)

Über dem Feuer hing an einer Schnur eine Bratpfanne, in der einige Würste kochten. Sie wurde betreut von einem alten, zusammengeschrumpften Juden, der eine lange Gabel in der Hand hielt, und dessen spitzbübisches und abschreckendes Gesicht durch eine Masse verfilzten roten Haares beschattet wurde. Er trug eine schmierige Flanellkutte, die seinen Hals bloß ließ, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleidergestell zu teilen, über dem eine große Zahl seidener Schnupftücher hing. [...].

Der Jude grinste, machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und sagte, er hoffe, die Ehre zu haben, noch näher mit ihm bekannt zu werden.¹⁴⁵⁶

Kolb (1941)

Ueber dem Feuer hing eine Bratpfanne, in welcher einige Würste prasselten, und neben derselben stand, eine Gabel in der Hand, ein alter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen spitzbübisches und abschreckendes Gesicht durch eine Masse verfilzten roten Haares beschattet wurde. Er trug den Hals bloss, hatte einen schmierigen, flanellenen

¹⁴⁵³ Meyrink OT, S. 59.

¹⁴⁵⁴ Rohrmoser, S. 62.

¹⁴⁵⁵ Munkh, S. 80.

¹⁴⁵⁶ Schiller, S. 63.

Hausrock an und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Kleiderständer zu teilen, über dem eine grosse Partie seidener Schnupftücher hing. [...].

Der Jude grinste, machte gegen Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn dann bei der Hand und drückte die Hoffnung eines gegenseitigen näheren Bekanntwerdens aus.¹⁴⁵⁷

Haberl (1946)

Die Wände des Raumes waren von Schmutz und Rauch geschwärzt, auf einem wackligen Tische stand ein, im Hals einer Bierflasche steckendes Licht und am Kamin stand die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden. Er hatte ein abstoßendes, spitzbübisches Gesicht und dichtes, klebriges, rotes Haar. Er steckte in einem fettigen Flanellschlafrock, trug den Hals bloß und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an dem er Brotschnitten röstete, und einem Kleiderständer zu teilen, über dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...].

Der Jude machte Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm seine Hand und sagte, er hoffe auf die Ehre seiner näheren Bekanntschaft.¹⁴⁵⁸

Fankhauser (1949)

Über dem Feuer baumelte vom Kaminsims an einer Kette die Bratpfanne. Darin sprätzelten einige Würste. Vor dem Feuer aber stand ein alter, verschrumpfter, fast ausgedörrter Jude, in der Hand eine Röstgabel. Er beugte sich über die Pfanne. Rotes, spärliches Haar und ein verfilzter roter Bart schatten über seine abstoßende Spitzbubenvisage. Der fettige Flanellkittel stand über der Brust offen. Man sah, daß er sich gleichzeitig der Bratpfanne und einem Trockengestell, das voll seidener Taschentücher hing, widmete. [...]. Der Jude grinste noch breiter, verbeugte sich tief vor Oliver, faßte seine Hand und hoffte, ebenfalls seiner näheren Bekanntschaft teilhaftig werden zu dürfen.¹⁴⁵⁹

Pfeiffer (1949)

Auf einem wackeligen Tisch stand eine auf eine Bierflasche gesteckte Kerze, und am Kamin saß zusammengekauert ein alter Mann mit einem abstoßend spitzbübischen, satanischen Gesicht, das von dichten, speckig-roten Haaren umrahmt war. Er trug einen fettigen Schlafrock aus Flanell, hatte den Hals frei und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an dem er Brotschnitten röstete, und dem Kleidergestell zu teilen, an dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...].

Der Alte grinste, machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, ergriff seine Hand und sagte, er hoffe mit ihm gut Freund zu werden.¹⁴⁶⁰

Kilbel (1963)

In einer Bratpfanne, die auf dem Feuer stand und mit einem Bindfaden am Kaminsims befestigt war, brieten einige Würste, und darüber gebeugt stand, mit einer Röstgabel in der Hand, ein uralter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen spitzbübisches, abstoßendes Gesicht von einem dichten Gestrüpp roter Haare beschattet war. Er trug einen schmierigen Flanellmantel, der den Hals offen ließ, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Trockenständer zu teilen, auf dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hingen. [...].

¹⁴⁵⁷ Kolb 1941, S. 61.

¹⁴⁵⁸ Haberl 1946, S. 26.

¹⁴⁵⁹ Fankhauser, S. 70.

¹⁴⁶⁰ Pfeiffer, S. 66 f.

Der Jude grinste abermals, machte ein tiefe Verbeugung vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und sprach die Hoffnung aus, daß er die Ehre seiner näheren Bekanntschaft haben würde.¹⁴⁶¹

Keim (1966)

In einer Bratpfanne, die auf dem Feuer stand und die am Kaminsims angebunden war, prasselten einige Würste; daneben stand, eine Gabel in der Hand, ein alter, zusammengeschrumpfter Jude, dessen abstoßendes Schurkengesicht von einer Masse verfilzten Haares beschattet wurde. Er hatte einen flanellenen Hausrock an, der sehr schmierig war und seinen Hals nicht bedeckte. Der Jude grinste, verbeugte sich vor Oliver, nahm ihn bei der Hand und drückte die Hoffnung einer näheren Bekanntschaft aus, was ihm, wie er sagte, eine Ehre wäre.¹⁴⁶²

Hoeppener (1968 / 1982)

In einer Bratpfanne, die mit einem Bindfaden am Rauchfang befestigt war, brutzelten über dem Feuer ein paar Würste, und über sie gebeugt stand, eine Röstgabel in der Hand, ein alter, verrunzelter Jude, dessen übelaussehendes und abstoßendes Gesicht durch einen Wust verfilzten roten Haares verschattet wurde. Er war mit einem speckigen losen Flanellmantel bekleidet, der den Hals freiließe, und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Trockengestell zu teilen, über dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...].

Der Jude grinste und machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm ihn bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, er werde die Ehre seiner intimen Bekanntschaft haben.¹⁴⁶³

Bouchez/Dubost (1983)

In einer Bratpfanne über dem Feuer schmorten einige Würste. Ein alter, hagerer Mann hielt davor Wache. Er trug einen schmierigen Flanellmantel und ein abgeschabtes rotes Samtkäppchen. Sein abstoßendes Rattengesicht wurde von einem Gewirr verfilzter roter Haare überschattet. [...].

Fagin grinste und verbeugte sich. Er nahm Oliver bei der Hand und sagte, auch er wolle sein Freund sein.¹⁴⁶⁴

Sichel (1991)

Am prasselnden Feuer brät ein sehr alter und runzeliger Mann Würstchen in einer Bratpfanne. Sein verschlagenes und häßliches Gesicht war teilweise von einem verfilzten roten Bart verdeckt. Er hatte einen schmierigen Flanellkittel an und teilte seine Aufmerksamkeit zwischen den Würstchen und einer großen Menge seidener Taschentücher, die auf einem Waschestell trockneten. [...].

Der alte Mann grinste böse und verbeugte sich tief vor Oliver.¹⁴⁶⁵

¹⁴⁶¹ Kilbel, S. 87.

¹⁴⁶² Keim, S. 66.

¹⁴⁶³ Hoeppener, S. 66 f.

¹⁴⁶⁴ Bouchez/Dubost, S. 30.

¹⁴⁶⁵ Sichel, S. 20.

Haberl (2005)

Die Wände des Raumes waren von Schmutz und Rauch geschwärzt, auf einem wackligen Tisch stand ein im Hals einer Bierflasche steckendes Licht, und am Kamin lehnte die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden. Er hatte ein spitzbübisches Gesicht und dichtes, rotes Haar. Er steckte in einem abgetragenen Flanellschlafrock, trug den Hals bloß und schien seine Aufmerksamkeit zwischen dem Feuer, an dem er Brotschnitten röstete, und einem Kleiderständer zu teilen, über dem eine große Anzahl seidener Taschentücher hing. [...].

Fagin machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung, nahm seine Hand und sagte, er hoffe auf die Ehre seiner näheren Bekanntschaft.¹⁴⁶⁶

Monte (2011)

In einer Bratpfanne, die mit einer Schnur am Kaminsims befestigt war, brutzelten über dem Feuer ein paar Würstchen, und darüber gebeugt stand, mit einer Röstgabel in der Hand, ein sehr alter, runzlicher Mann, dessen abstoßendes Schurkengesicht hinter einem Gewirr verfilzter roter Haare verschwand. Er war mit einem schmierigen Flanellgewand ohne Kragen bekleidet und schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Bratpfanne und einem Wäscheständer, an dem eine große Anzahl seidener Schnupftücher hing, zu teilen. [...].

Fagin grinste und nahm Oliver, wobei er sich tief vor ihm verbeugte, bei der Hand und gab der Hoffnung Ausdruck, die Ehre seiner näheren Bekanntschaft machen zu dürfen.¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶⁶ Haberl 2005, S. 39.

¹⁴⁶⁷ Monte OT, S. 92 f.

11.1.4 Textstelle 2: Fagin betrachtet seine Kostbarkeiten

Dickens (1837–39)

His eyes glistened as he raised the lid, and looked in. Dragging an old chair to the table, he sat down; and took from it a magnificent gold watch, sparkling with jewels. 'Aha!' said the Jew: shrugging up his shoulders: and distorting every feature with a hideous grin.

„Clever dogs! clever dogs! Staunch to the last! Never told the old parson where they were. Never peached upon old Fagin! And why should they? It wouldn't have loosened the knot: or kept the drop up, a minute longer. No, no, no! Fine fellows! Fine fellows!“¹⁴⁶⁸

Diezmann (1838–39)

Seine Augen funkelten, als er den Deckel aufschlug und hineinsah. Dann zog er einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und nahm aus dem Kästchen eine prächtige goldene Uhr hervor, die von Diamanten blitzte.

„Aha!“ sagte der Jude, indem er die Achseln zuckte und jeden Zug seines Gesichts zu einem häßlichen Grinsen verzerrte, „geschickte Hunde! kluge Hunde! Sagte nie, wo sie sind. Neun Bürschchen! Neun Bürschchen!“¹⁴⁶⁹

Roberts (1838–39)

Seine Augen glänzten, als er sie öffnete und in die Schachtel hineinschaute. Er setzte sich, und nahm eine goldene, von Diamanten funkelnde Uhr heraus. „Aha!“ murmelte er mit einem entsetzlichen Lächeln. „Verdammt pfißige Bestien! Und couragös bis zum letzten Augenblick. Sagten mit keinem Sterbenswörtchen dem alten Pfarrer, wo sie wären, verkappten*) den alten Fagin nicht. Und was hätt's ihnen geholfen? Der Strick wäre doch geblieben fest – hätten gebaumelt keinen Augenblick später. Nein, nein! Wackre Bursche, wackre Bursche!“

*) Verrathen.¹⁴⁷⁰

Kolb (1841)

Seine Augen funkelten, als er den Deckel zurückschlug und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich nieder und nahm eine herrliche, von Brillanten blitzende goldene Uhr heraus. „Aha!“ sagte der Jude achselzuckend, indem sich jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheußlichen Grinsen verzerrte. „Wackere Hunde! wackere Hunde! – Verhaßmenet¹ bis zum letzten Augenblick! Dibberten² nie dem alten Gallach,³ wo sie verkappt⁴ wären; vermasserten⁵ nie den alten Fagin. Nu was hätt's genützt? Sie wären der Karbole⁶ nicht entgangen – hätten müssen doch dem Wasser den Lauf lassen. Nein, nein, nein! Brave Bürschchen! brave Bürschchen!“

¹Verschwiegen. ²Ausplaudern. ³Geistlichen. ⁴Verborgten. ⁵Verrathen. ⁶Strick.¹⁴⁷¹

¹⁴⁶⁸ Dickens OT, S. 51 f.

¹⁴⁶⁹ Diezmann, Bd. 1, S. 93 f.

¹⁴⁷⁰ Roberts, Bd. 1, S. 42 f.

¹⁴⁷¹ Kolb 1841, Bd. 1, S. 115 f.

Bauernfeld (1844)

Seine Augen funkelten, wie er den Deckel aufhob und hineinsah. Er schleppte einen alten Stuhl heran und setzte sich nieder; hierauf nahm er eine kostbare goldene Uhr hervor, welche von Diamanten glitzerte.

„Haha!“ sagte der Jude, indem er seine Schultern hinaufzog, und jeden seiner Züge durch ein scheußliches Grinsen verzerrte. „Gescheidte Schlingel! gescheidte Schlingel! Standhaft bis an’s Ende! Verriethen dem alten Pfaffen nie, wo sie waren, schwatzten nie vom alten Fagin aus. Warum sollten sie aber auch! Es hätt’ den Knoten nicht loser gemacht, und den Sturz keine Minute aufgehalten. Nein, nein! Prächtige Kerle, prächtige Kerle!“¹⁴⁷²

Scheibe (1883)

Nachdem er nun noch einen alten Stuhl herangezogen hatte, setzte er sich nieder, öffnete den Kasten und zog eine prachtvolle goldene, mit Juwelen besetzte Uhr daraus hervor. „Kluge Kerle, geschickte Kerle!“ murmelte er, während sich jeder Zug seines Gesichts zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte. „Und nicht geplaudert bis zum letzten Augenblicke; Haben den alten Fagin nicht bringen wollen ins Unglück; haben sogar nicht gestanden, wer sie sind, dem alten Schwarzkittel. Aber was hätte ihnen auch geholfen ,s Schmußen? Hätten damit doch nicht gezogen den Kopf aus der Schlinge! Nein, nein, nein! Brave Burschen – wackre Burschen!“¹⁴⁷³

Heichen (1892–93)

Seine Augen glitzerten, als er den Deckel hob und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch und setzte sich. Und nun griff er hinein und langte eine prächtige goldene Uhr heraus, die von Juwelen blitzte. „Aha!“ sagte der Jude, indem er die Schultern in die Höhe zog und jegliche Muskeln seines Gesichtes zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte. „Schlaue Hunde! Schlaue Hunde! Fest bis zum letzten Atemzug! Sagten dem alten Pfaffen nie, wo sie waren! Gaben nischt an vom alten Fagin! Und warum sollten sie auch! ,S hätte den Knoten nicht gelockert und nicht verzögert den Sturz; nicht um ,ne Minute! Nein, nein, nein! Famose Kerls! Famose Kerls!“¹⁴⁷⁴

Wilding (1906)

Dann hob er den Deckel von der Schatulle und guckte hinein, und dabei funkelten seine Augen wie die eines Raubvogels. Dann rückte er einen alten Schemel an den Tisch heran und setzte sich. Dann griff er in die Schatulle hinein und nahm eine prachtvolle Uhr heraus, die von Juwelen blitzte.

Dann zog der Jude die Schultern in die Höhe, und sein Gesicht verzerrte sich zu einem schrecklichen Grinsen. Dann flüsterte er vor sich hin: „Das muß man lassen den Kerlen, schlau sind sie gewesen, überschlau. Es hat gesagt keiner von ihnen ein Wort, wo sie sie haben getan hin. Es hat keiner von ihnen verraten dem alten Pfaffen ein Sterbenswort, sondern sie sind geblieben fest, bis zum letzten Augenblick.“

Es hat keiner gepetzt, keiner hat was gesagt vom alten Fagin . . . aber was hätt’s auch gehabt für Zweck! der Knoten wär doch nicht worden gelockert, und knapper geworden wär der Sturz auch nicht! aber immerhin, ganze Kerle sind’s gewesen doch, das muß man sagen, und das sagt ihnen auch nach zum Ruhme der alte Fagin!“¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷² Bauernfeld, Bd. 1, S. 127.

¹⁴⁷³ Scheibe, S. 65.

¹⁴⁷⁴ Heichen, S. 113 f.

¹⁴⁷⁵ Wilding, Bd. 1, S. 50 f.

Meyrink (1914)

Dann zog er aus er einer Falltüre im Boden eine kleine Schatulle hervor, setzte sie sorgfältig auf den Tisch, und seine Augen funkelten, wie er den Deckel aufhob und in das Kästchen hineinblickte. Dann rückte er einen alten Stuhl herbei, setzte sich und holte eine prachtvolle goldene Uhr mit Diamanten besetzt hervor. ‚Verdammt pfißige Hunde,‘ murmelte er vor sich hin, zog die Schultern in die höhe und verzerrte die Muskeln seines Gesichts zu einem scheußlichen Grinsen. ‚Verdammt geschmierte Hunde und verbissen bis zum letzten Atemzug. Nix haben sie dem alten Pfaffen verraten, nix haben se versetzt den alten Fagin, hihi. Worüm hätten se auch sollen! Was hätt’s ihnen auch geholfen? Das Malheur hätten se doch nix abgehalten; nicht um ä Minute. Famose Burschen, feine Burschen.‘¹⁴⁷⁶

Rohrmoser (1928)

Seine Augen funkelten, als er hineinsah. Er setzte sich an den Tisch und nahm eine goldene, von Juwelen funkelnde Uhr heraus.

‚Ah,‘ flüsterte er mit häßlichem Grinsen, ‚geschickte Kanailen, geschickte Kanailen! Standhaft bis zum letzten! Sagten dem alten Pfarrer nicht, wo sie wären. Haben den alten Fagin nicht verpfißen. Warum sollten sie auch! Es hätte den Strick nicht gelockert, noch wären sie eine Minute später gehängt worden. Nein, nein. Brave Burschen, brave Burschen!‘¹⁴⁷⁷

Munkh (1928)

Die Augen des Juden glühten, als er den Klappdeckel der kleinen Kasette aufspringen ließ und hineinsah. Jetzt trug er einen alten Stuhl herbei, stellte ihn vor den Tisch, setzte sich darauf und holte eine prachtvolle, von Edelsteinen funkelnde goldene Uhr aus der Schatulle. ‚Aha! Jawohl!‘ zischelte er und zuckte mit den Schultern. Ein abscheuliches Grinsen verzerrte seine Züge. ‚Kluge Jungens! Geschickte Schlingel! Dicht gehalten bis zum letzten Japfer! Nix dem alten Pfaffen vorgeschmust, wo das und dieses zu finden wär’. Nix den alten Fagin verpfißen! Und warum auch? Was hätt’s genutzt? Hätt’ die Schlinge nix aufgeknüpft, hätt’ das Zuziehen nicht aufgeschoben, auch nur an Minut’ lang. Nein, nix genützt! Gar nix genützt! Feine Burschen! Tüchtige Kerle!‘¹⁴⁷⁸

Schiller (1928)

Seine Augen glühten, als er den Deckel zurückschlug und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und nahm eine prächtige goldene Uhr heraus, auf der die herrlichsten Brillanten funkelten.

‚Aha!‘ sagte der Jude, indem er die Achseln hochzog und seine Züge zu einem häßlichen Grinsen verzerrte. ‚Wackre Hunde! Wackre Hunde! Verschwiegen bis zum letzten! Haben dem alten Pfaffen nie gesagt, wo sie verborgen waren! Haben den alten Fagin nie verraten. Was hätt’s auch genutzt! Es hätte sie doch nicht vorm Strick gerettet, und das Fallbrett am Galgen wäre keine einzige Minute länger oben geblieben. Nein! Nein! Nein! Brave Bürschchen! Brave Bürschchen!‘¹⁴⁷⁹

¹⁴⁷⁶ Meyrink OT, S. 61.

¹⁴⁷⁷ Rohrmoser, S. 64.

¹⁴⁷⁸ Munkh, S. 82.

¹⁴⁷⁹ Schiller, S. 66.

Kolb (1941)

Seine Augen funkelten, als er den Deckel zurückschlug und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich nieder und nahm eine herrliche, von Brillanten blitzende goldene Uhr heraus.

„Aha!“ sagte der Jude achselzuckend, indem sich jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheusslichen Grinsen verzerrte. „Wackere Hunde! wackere Hunde! – Verhasstenet ¹⁾, bis zum letzten Augenblick! Dibberten ²⁾ nie dem alten Gallach ³⁾, wo sie verkappt ⁴⁾ wären; vermässerten ⁵⁾ nie den alten Fagin. Nu, was hätt’s genützt? Sie wären der Karbole ⁶⁾ nicht entgangen – hätten müssen doch dem Wasser den Lauf lassen. Nein, nein, nein! Brave Bürschchen! brave Bürschchen!“

¹⁾ verschwiegen, ²⁾ ausplaudern, ³⁾ Geistlichen, ⁴⁾ verborgen, ⁵⁾ verraten, ⁶⁾ Strick, ⁷⁾ hängen, ⁸⁾ betrügen, ⁹⁾ verraten.¹⁴⁸⁰

Haberl (1946)

Seine Augen glänzten, als er sie öffnete und hineinschaute. Er setzte sich und nahm eine goldene, von Brillanten funkelnde Uhr heraus. „Aha“, murmelte er und sein Gesicht verzerrte sich zu einem scheußlichen Grinsen: „Gute Arbeit! Gute Arbeit!“ [...]. Schließlich legte er es nieder, lehnte sich zurück und sagte: „Das aufhängen ist doch eine hübsche Sache! Tote bereuen nichts und bringen keine dummen Geschichten ans Licht. Das ist gut fürs Geschäft. einer nach dem anderen aufgehängt, und keiner übriggeblieben, der mich verraten oder mit mir teilen könnte!“¹⁴⁸¹

Fankhauser (1949)

Seine Augen glühten, als er hineinsah. Nun schleppte er einen alten Stuhl heran, setzte sich und hob aus der Kasette eine prachtvolle goldene Uhr, die von Edelsteinen funkelte. Ein wildes Grinsen verzerrte seine Züge, und er zischelte für sich und schüttelte mit den Schultern. „Ahaa...Jaa...Kluge Burschen, fixe Schlingel! Dicht gehalten...nix dem alten Pfaffen vorgejammert, wo dies und das zu finden wär! Nix den alten Fagin verraten. Hätt auch nix genutzt, hätt die Schling nix wieder aufgeknötet, hätt nix aufgeschoben das Zuziehen, auch nicht a Minut lang. Nein, nix genutzt hätt’s! Gar nix. Feine Burschen! Tüchtige Kerle!“¹⁴⁸²

Pfeiffer (1949)

Seine Augen bekamen einen unnatürlichen Glanz, als er in die Kasette hineinsah. Er setzte sich und entnahm ihr eine goldene, mit Diamanten besetzte Uhr.

„Aha!“ murmelte er mit einem teuflischen Lächeln. „Verdammt gewitzte Bestien! Kuragiert und verschwiegen bis zum letzten Augenblick. Sie haben dem alten Pfarrer kein Sterbenswörtchen gesagt, wo sie herkämen, und haben den alten Fagin nicht verraten. Was hätte es ihnen auch geholfen? Der Strick wäre ihnen trotzdem sicher gewesen – sie hätten keinen Augenblick später gebaumelt. Nein, nein! Brave Burschen, brave Burschen!“¹⁴⁸³

¹⁴⁸⁰ Kolb 1941, S. 63.

¹⁴⁸¹ Haberl 1946, S. 28.

¹⁴⁸² Fankhauser, S. 72.

¹⁴⁸³ Pfeiffer, S. 68.

Kilbel (1963)

Seine Augen funkelten, als er den Deckel öffnete und hineinblickte. Dann zog er einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich nieder und entnahm dem Kästchen eine prächtige goldene Uhr, die von Edelsteinen blitzte.

„Haha“, sagte der Jude, während er die Schultern hochzog und ein scheußliches Grinsen seine Züge verzerrte. „Kluge Burschen, geschickte Kerle! Und dicht bis zum letzten! Haben dem alten Pfaffen nie verraten, wo sie her waren; haben den alten Fagin nie verpiffen. Nu, warum auch? Es hätte den Knoten doch nicht gelöst und den Fall nicht aufgehalten, keine Minute! Nein, nein, nein! Feine Kerle, feine Kerle!“¹⁴⁸⁴

Keim (1966)

Seine Augen funkelten, als er den Deckel hob und hineinsah. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und nahm eine herrliche, von Edelsteinen blitzende goldene Uhr heraus. „Ah!“ sagte er, während er die Schultern hob und jeden Zug seines Gesichts zu einem scheußlichen Grinsen verzerrte. „Geschickte Hunde! Geschickte Hunde! Zuverlässig bis zum letzten! Erzählen nie dem alten Pfarrer, wo sie waren; verraten nie den alten Fagin. Warum sollten sie auch! Es würde den Strick nicht lockern und den Galgen nicht aufhalten. Nein, nein, nein! Feine Burschen! Feine Burschen!“¹⁴⁸⁵

Hoeppener (1968 / 1982)

Seine Augen glitzerten, als er den Deckel hob und hineinblickte. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und nahm aus dem Kasten eine herrliche goldene Taschenuhr, die von Edelsteinen funkelte.

„Oha!“ sagte der Jude, während er die Schultern hochschob und ein abscheuliches Grinsen jeden Zug in seinem Gesicht verzerrte. „Geschickte Schlingel! Geschickte Schlingel! Zuverlässig bis zum letzten! Nie dem alten Pfaffen erzählt, wo ihre Höhle war. Nie den alten Fagin verpiffen! Und warum sollten sie auch? Es hätt den Knoten nicht gelöst oder den Ruck noch eine Minute hinausgezögert. Nein, nein, nein! Tüchtige Burschen! Tüchtige Burschen!“¹⁴⁸⁶

Bouchez/Dubost (1983)

Seine Augen funkelten, als er es vorsichtig auf den Tisch stellte. Er rückte sich einen Stuhl heran, setzte sich und nahm nacheinander mehrere Goldstücke und eine herrliche, mit Brillanten verzierte goldene Uhr heraus.

„Aah!“ sagte er, während seine Züge sich zu einem häßlichen Grinsen verzerrten. „Wacker, wacker, diese Knaben! Haben bis zum letzten dichtgehalten! Dem alten Pfaffen nicht verraten, wo sie wohnen! Sie haben den alten Fagin nicht im Stich gelassen. Und wenn sie es getan hätten, die Armen . . .“¹⁴⁸⁷

Sichel (1991)

Der alte Mann kauerte über mehreren Kästen. Oliver sah, wie er entzückt die Schultern bewegte. Sein Gesicht war durch ein verschlagenes Grinsen entstellt. Die Kästen waren voller goldener Uhren, Ringe, Broschen, Armbänder und anderem Schmuck.¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁴ Kilbel, S. 90.

¹⁴⁸⁵ Keim, S. 68.

¹⁴⁸⁶ Hoeppener, S. 69.

¹⁴⁸⁷ Bouchez/Dubost, S. 33.

¹⁴⁸⁸ Sichel, S. 22.

Haberl (2005)

Seine Augen glänzten, als er sie öffnete und hineinschaute. Er setzte sich und nahm eine goldene, von Brillanten funkelnde Uhr heraus.

„Aha“, murmelte er, und sein Gesicht verzerrte sich zu einem Grinsen. „Gute Arbeit! Gute Arbeit!“ Er legte die Uhr behutsam in die Schachtel zurück. Dann nahm er Ringe und Armbänder heraus und betrachtete sie lange und mit großem Vergnügen. Dabei murmelte er die ganze Zeit leise vor sich hin.¹⁴⁸⁹

Monte (2011)

Seine Augen leuchteten auf, als er den Deckel hob und hineinschaute. Er zog einen alten Stuhl an den Tisch, setzte sich und entnahm dem Kästchen eine prächtige goldene Taschenuhr, die vor Edelsteinen glitzerte.

„Ah!“, rief Fagin, zog die Schultern empor und verzerrte sämtliche Gesichtszüge zu einem schrecklichen Grinsen. „Schlaue Hunde! Schlaue Hunde! Treu bis zuletzt! Haben dem alten Pfaffen kein Versteck verraten! Haben den alten Fagin nicht verpiffen! Warum sollten sie auch? Hätte sie weder vor dem Strick bewahrt noch die Falltür einen Augenblick später aufschwingen lassen. Nein, nein, nein! Brave Jungs! Brave Jungs!“¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁹ Haberl 2005, S. 40.

¹⁴⁹⁰ Monte OT, S. 95.

11.1.5 Textstelle 3: Fagin trifft Sikes zur Geldübergabe

Dickens (1837–39)

„It’s all passed safe through the melting-pot,“ replied Fagin, „and this is your share. It’s rather more than it ought to be, my dear; but as I know you’ll do me a good turn another time, and –“

„Show that gammon,“ interposed the robber, impatiently. „Where is it? Hand over!“

„Yes, yes, Bill; give me time, give me time,“ replied the Jew, soothingly. „Here it is! All safe!“ As he spoke, he drew forth an old cotton handkerchief from his breast; and untying a large knot in one corner, produced a small brown-paper packet. Sikes, snatching it from him hastily opened it; and proceeded to count the sovereigns it contained.

„This is all, is it?“ inquired Sikes.

„All,“ replied the Jew.

„You haven’t opened the parcel and swallowed one or two as you come along, have you?“ inquired Sikes suspiciously. „Don’t put on a injured look at the question; you’ve done it many a time. Jerk the tinkler.“¹⁴⁹¹

Diezmann (1838–39)

„Es ist alles sicher durch den Schmelztiegel gewandert,“ erwiderte Fagin, „und hier ist Dein Antheil, mehr als es eigentlich sein sollte, lieber Freund; da ich aber weiß, Du bist bei einer andern Gelegenheit auch nicht eigennützig, so –“

„Her mit dem Bettel,“ fiel der Spitzbube ungeduldig ein. „Wo ist er? Gieb her!“

„Ja, ja, Bill; laß mir nur Zeit, laß mir nur Zeit,“ antwortete der Jude besänftigend.

„Da hier ist alles wohlbehalten.“ Während dieser Worte nahm er ein altes Tuch von der Brust, knüpfte einen Großen Knoten an einem Zipfel auf, und zeigte ein kleines Paquet von braunem Papier, das Sikes ihm hastig entriß, öffnete, und die Goldstücke darin zählte.

„Das ist Alles? Alles?“ fragte Sikes.

„Alles,“ antwortete der Jude.

„Hast Du nicht unterwegs das Papier aufgemacht und ein paar Stücke verschluckt, he?“ fragte Sikes argwöhnisch. „Ach stelle Dich nur nicht beleidigt, Du hast es schon mehr als einmal gethan. - Zieh die Klingel!“¹⁴⁹²

Roberts (1838–39)

„S‘ ist Alles in den Schmelztiegel gewandert und glücklich wieder heraus – da ist Euer Antheil. Ihr erhaltet eigentlich mehr, als Ihr solltet, mein Lieber; doch da ich weiß, daß Ihr mir schon Mal wieder sein werdet gefällig, und –“

„Halt ein mit dem Schwätzen,“ unterbrach ihn Sikes ungeduldig. „Wo ist’s? Her damit!“

„Ja, ja doch, Bill; gönnt mir nur Zeit. Da ist’s,“ versetzte Fagin, zog ein altes baumwollenes Taschentuch hervor, knüpfte einen Knoten auf, und reichte Sikes ein Päckchen, der die Goldstücke hastig zu zählen anfing.

„Ist das Alles?“ fragte Sikes.

„Ja, Alles.“

¹⁴⁹¹ Dickens OT, S. 94.

¹⁴⁹² Diezmann, Bd. 1, S. 160 f.

„Hast Du auch das Päckchen nicht aufgemacht auf dem Wege, und ein paar Stück verschluckt? Stell Dich nur nicht beleidigt – hast's ja schon oft gethan. Greif an Bimbam.“¹⁴⁹³

Kolb (1841)

„S ist alles glücklich durch den Schmelztiiegel gewandert,“ erwiderte der Jude, „und dieß ist Euer Antheil. Es ist zwar etwas mehr als es seyn sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder behülflich seyn werdet, und –“

„Was soll das Geschmus,“³ fiel der Dieb ungeduldig ein. „Wo ist es? Her damit!“

„Ja doch, Bill, laßt mir nur ein Bischen Zeit,“ versetzte der Jude begütigend; „da ist es – bei Heller und Pfenning.“

Bei diesen Worten zog er ein altes baumwollenes Schnupftuch aus seiner Busentasche, knüpfte an einem der Zipfel einen großen Knoten los und brachte ein kleines, mit braunem Papier eingeschlagenes Päckchen zum Vorschein, welche Sikes aus seinen Händen riß, hastig öffnete und die Goldstücke zu zählen anfang.

„Ist dieß Alles?“ fragte Sikes.

„Alles,“ antwortete der Jude.

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschlungen?“ fuhr Sikes argwöhnisch fort. „Ja, stelle dich nur beleidigt, es wäre nicht das erstemal, daß du's gethan hättest. Packe die Schelle!“

³Geschwätz.¹⁴⁹⁴

Bauernfeld (1844)

„Es ist alles sicher durch den Schmelztiiegel gelaufen,“ versetzte Fagin, „und hier ist Euer Antheil; es ist ein bißchen mehr, als Euch zukommt, Schatz; da ich aber überzeugt bin, daß Ihr mir ein andermal auch was zu Lieb' thut, so –“

„Zum Schwerenoth mit dem Geplausch!“ fiel ihm der Räuber ungeduldig in die Rede. „Wo steckt's? Her damit!“

„Gleich, gleich, Bill; gebt mir Zeit, gebt mir nur Zeit,“ versetzte der Jude beschwichtigend. „Hier ist's, alles in Sicherheit.“ Während des Sprechens zog er ein altes baumwollenes Sacktuch aus dem Busen und knüpfte den einen zusammengeknoteten Zipfel los, dann langte er ein kleines Päckchen in Packpapier hervor, das ihm aber Sikes gleich aus der Hand riß, eiligst öffnete und sich sofort ans Zählen der Goldstücke machte, die es enthielt.

„Und das ist alles, wie?“ fragte Sikes.

„Alles,“ antwortete der Jude.

„Ihr habt das Päckchen nicht aufgemacht und ein paar Fuchse verschluckt unterwegs? Was?“ fragte Sikes, Verdacht schöpfend. „Ihr braucht nicht beleidigt zu thun über die Frage; Ihr habt's mehr als einmal so gemacht. – Klumpert den Bimbam.“¹⁴⁹⁵

Scheibe (1883)

„Daß Alles gewandert ist sicher in den Schmelztiiegel,“ gab der Jude zur Antwort. „Und hier ist Euer Antheil, lieber Sikes. 'S ist mehr, als eigentlich kommt auf Euch, aber ich weiß, Ihr thut mer auch 'nen gefallen 'n andres Mal, und –“

„Dummes Geschwätz und kein Ende,“ unterbrach ihn Sikes ungeduldig. „Her damit! Wie viel ist's?“

¹⁴⁹³ Roberts, Bd. 1, S. 87 f.

¹⁴⁹⁴ Kolb 1841, Bd. 1, S. 202 f.

¹⁴⁹⁵ Bauernfeld, Bd. 1, S. 213 f.

„Na, laßt mer nur Zeit, laßt mer nur Zeit, Bill,“ sagte der Jude beschwichtigend. „Da ist Alles; Alles in schönster Richtigkeit!“ Dabei zog er ein altes bauwollenes Taschentuch aus der Brusttasche, knüpfte einen Knoten, zu dem eine Zipfel verschlungen war, auf, und brachte ein kleines Packet von braunem Papier zum Vorschein. Sikes riß es ihm aus der Hand, machte es auf und zählte die Goldstücke, die es enthielt, auf den Tisch.

„Ist das Alles?“ fragte er.

„Alles,“ entgegnete der Jude.

„Habt Ihr nicht vielleicht das Papier unterwegs aufgemacht, einige Stücke ’raus genommen und verschluckt?“ fragte Sikes. „Ihr braucht Euch gar nicht beleidigt zu stellen, Fagin; ’s wäre nicht ’s erste Mal, daß Ihr’s so gemacht hättet. Zieht den Bimbam.“¹⁴⁹⁶

Heichen (1892–93)

„S is alles durch den Schmelztiigel geflossen,“ entgegnete Fagin, „und dies da is Ai’r Anteil. ’S is ’n gut Teil mehr, als es sollte sein, Freundchen; weil ich aber weiß, daß Ihr auch mal wieder, wenn’s mal wieder so is, mir laßt ßukommen einen guten Bissen, und –“

„Zu’n Henker mit dem Geschwafel!“ fiel ihm der Gauner ungeduldig ins Wort. „Wo is es? ’Raus damit!“

„Ja doch, Bill – ja doch, Bill; laßt mir doch Szeit, laßt mir doch Szeit,“ entgegnete der Jude schmeichelnd. „Da is es ja schon! Alles sein da und in gutem Stand!“ Mit diesen Worten zog er aus seiner Brusttasche ein altes kattunenes Schnupftuch hervor, knüpfte an dem einen Zipfel einen mächtigen Knoten auf und zog ein kleines Packet in braunem Papier vor. Sikes riß es ihm aus der Hand, öffnete es hastig und machte sich daran, die darin enthaltenen Goldstücke herzuzahlen.

„Das is alles, wie?“ fragte Sikes.

„Alles,“ antwortete der Jude.

„Du hast das Päckel doch nich aufgemacht un ein oder zwei weggestohlen, unterwegs – he?“ fragte Sikes argwöhnisch. „Steck’ nur nich so ’ne beleidigte Miene auf, weil dadernach frage. du hast’s manches Mal gethan. Zerr’ de Bimmel!“¹⁴⁹⁷

Wilding (1906)

„Es ist alles gekommen in den Schmelztiigel,“ antwortete Fagin, „und das hier ist Dein Anteilche. Es ist ein gutes Teil mehr, als es eigentlich sein sollte, mein lieber Willi. Weil ich aber weiß, daß, wenn sich’s wieder schickt, Du dafür auch an mich denken wirst, so –“

„Laß Dein Geseires!“ unterbrach ihn der Verbrecher. „Wo ist der Kram? Her damit!“

„Ja doch, Willi, ja doch – sei doch nicht so ungeduldig,“ entgegnete der Jude in schmeichlerischem Tone. „Hier ist es ja alles. Und es ist alles in bester Ordnung.“

Er zog ein kattunenes Sacktuch hervor, knüpfte einen zu einem großen Knoten verschlungenen Zipfel auf und nahm ein kleines braunes Päckchen hervor. Sikes riß es ihm aus der Hand, machte es voller Gier auf und begann das Geld zu zählen, das es enthielt.

„Klinge mal.“ rief er dann Fagin zu.¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁶ Scheibe, S. 115.

¹⁴⁹⁷ Heichen, S. 189 f.

¹⁴⁹⁸ Wilding, Bd. 1, S. 87.

Meyrink (1914)

„Alles wird doch geworfen in einen Topp,“ erklärte Fagin, „hier ist Ihr Anteil. Es ist weit mehr, als es sollte sein, lieber Freund, weil ich aber weiß, daß Sie mir auch gut wollen, drück ich ä Aug zu.“

„Hol Sie der Teufel mit Ihrem Gemauschel,“ fiel ihm der Strolch ungeduldig ins Wort, „wo ist es? Raus damit!“

„Aber ja doch, Bill, ja doch, Billeben, so lasse Se mer doch Zeit,“ schmeichelte der Jude. „Da is es doch schon!“ Mit diesen Worten zog er ein altes Taschentuch aus der Brusttasche, knöpfte den Zipfel auf und brachte ein kleines Paket braunen Papiers zum Vorschein. Sikes riß es an sich, öffnete und zählte die darin befindlichen Goldstücke.

„Und das soll alles sein?“ fragte er.

„Nu natirlich, was glauben Se?“ antwortete der Jude.

„Sie haben’s wahrscheinlich unterwegs aufgemacht und ein paar rausgemaust, was?“ fragte Sikes argwöhnisch. „Machen Sie nur nicht so ein beleidigtes Gesicht, wenn ich frag; als ob Sie’s nicht schon öfter gemacht hätten. Läuten Sie mal.“¹⁴⁹⁹

Rohrmoser (1928)

„Es ist alles durch den Schmelztiegel gegangen, und hier ist dein Anteil. Es ist eigentlich mehr, als dir zukommt, aber da du mir ein andermal –“

„Laß das Geschwätz,“ unterbrach ihn ungeduldig der Räuber, „gib her!“

„Ja doch, Bill, laß mir Zeit, hier ist es, unberührt!“ Er zog ein altes, baumwollenes Taschentuch heraus in das ein Päckchen in braunem Papier geknotet war. Sikes entriß es ihm und öffnete es hastig, dann zählte er die Goldstücke, die darin waren.

„Ist das alles?“

„Alles“, erwiderte Fagin.

„Hast du das Paket auch nicht geöffnet und ein oder zwei Geldstücke beiseite gebracht, wie du es schon manchmal getan hast?“ fragte argwöhnisch Sikes. „Drück auf den Knopf!“¹⁵⁰⁰

Munkh (1928)

„Es ist alles glücklich durch den Schmelztiegel gegangen“, antwortete der Jude. „Und hier ist dein Anteil. Es ist viel mehr, als es von Rechts wegen sein sollte, mein Lieber. Aber wie ich dich kenne, wirst du mir ein anderes Mal auch was Gutes zukommen lassen, und –“

„Still mit dem Geschmus!“ unterbrach ihn ungeduldig der Räuber. „Wo ist es? Heraus damit!“

„Ja, ja, Bill! Laß mir nur Zeit. Laß mir Zeit“, beschwichtigte ihn der Jude im freundschaftlichen Ton. „Hier ist es. Alles wohlbehalten und richtig.“ Während er so sprach, holte Fagin ein altes baumwollenes Taschentuch von der Brust unter dem Hemd hervor, knüpfte an einem Zipfel einen großen Knoten auf und brachte ein kleines, in braunes Papier gewickelt Päckchen zum Vorschein. Sikes riß es ihm aus der Hand, öffnete es hastig und machte sich daran, die Goldstücke zu zählen, die es enthielt.

„Is das auch wirklich alles?“, erkundigte sich Sikes.

„Natürlich“, erwiderte der alte Hehler.

„Und du hast unterwegs nich zufällig das Päckchen geöffnet und ein oder zwei stibitzt?“, forschte Sikes misstrauisch nach. „Schau nicht so beleidigt, das haste schon oft genug gemacht. Zieh mal die Bimmel.“¹⁵⁰¹

¹⁴⁹⁹ Meyrink OT, S. 107.

¹⁵⁰⁰ Rohrmoser, S. 100.

¹⁵⁰¹ Monte OT, S. 166.

Schiller (1928)

„Es ist alles glücklich abgelaufen,“ erwiderte der Jude, „und hier ist Euer Anteil. Es ist zwar etwas mehr, als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder behilflich sein werdet, und –“

„Laß den Unsinn!“ fiel der Dieb ungeduldig ein. „Wo ist es? Her damit!“

„Ja doch, Bill, laßt mir nur Zeit, laßt mir nur Zeit!“ versetzte der Jude begütigend. „Da ist es, bei Heller und Pfennig.“

Bei diesen Worten zog er ein altes baumwollenes Schnupftuch aus seiner Brusttasche, knüpfte an einem der Zipfel einen großen Knoten auf und brachte ein kleines mit braunem Papier eingeschlagenes Päckchen zum Vorschein. Sikes riß es ihm sofort aus den Händen, öffnete es hastig und begann die Goldstücke zu zählen, die darin gewesen waren.

„Das ist alles?“ fragte Sikes.

„Alles“, antwortete der Jude.

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschluckt?“ fuhr Sikes argwöhnisch fort. „Ach, stelle dich nur nicht beleidigt, du hast es schon mehr als einmal getan. Zieh die Klingel.“¹⁵⁰²

Kolb (1941)

„S ist alles glücklich durch den Schmelztiegel gewandert,“ erwiderte der Jude, „und dies ist Euer Anteil. Es ist zwar etwas mehr als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, dass Ihr mir ein andermal wieder behilflich sein werdet, und –“

„Was soll das Geschmus³⁾,“ fiel der Dieb ungeduldig ein. „Wo ist es? Her damit!“

„Ja doch, Bill, lasst mir nur ein bisschen Zeit,“ versetzte der Jude begütigend, „da ist es - bei Heller und Pfennig.“

Bei diesen Worten zog er ein altes baumwollenes Schnupftuch aus seiner Busentasche, knüpfte an einem der Zipfel einen grossen Knoten los und brachte ein kleines, in braunes Papier eingeschlagenes Päckchen zum Vorschein, welches Sikes aus seinen Händen riss, hastig öffnete und die Goldstücke zu zählen anfang.

„Ist dies alles?“ fragte Sikes.

„Alles,“ antwortete der Jude.

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschlungen?“ fuhr Sikes argwöhnisch fort. „Ja, stelle dich nur beleidigt, es wäre nicht das erstemal, dass du’s getan hättest. Packe die Schelle!“

³⁾ Geschwätz.¹⁵⁰³

Haberl (1946)

„Es ist alles eingeschmolzen worden. Da ist dein Anteil. Es ist eigentlich mehr als es sein sollte, mein Lieber; aber ich weiß, daß du mir ein anderes mal wieder behilflich sein wirst.“

„Hör auf mit dem Geschmuse“, unterbrach ihn Sikes ungeduldig. „Her damit!“

„Da ist es“, versetzte Fagin. Er zog ein altes, baumwollenes Taschentuch heraus, knüpfte einen Knoten auf, und gab Sikes ein Päckchen.

„Ist das alles?“ fragte Sikes, der die Goldstücke hastig gezählt hatte.

„Ja, alles.“

¹⁵⁰² Schiller, S. 113.

¹⁵⁰³ Kolb 1941, S. 111.

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stück geschluckt? Stell dich nur nicht beleidigt. Das hast du ja schon öfter getan.“¹⁵⁰⁴

Fankhauser (1949)

„Es ist alles glücklich durch den Schmelztiiegel gegangen . . . Und hier ist dein Anteil. Viel mehr, als dir von Rechts wegen zukommt . . . Viel mehr. Aber so wie ich dich kenne, wirst du mir ein andermal auch etwas zuschieben.“

„Hör mit Schmusen auf“, machte Sikes barsch. „Her mit der Sach!“

„Laß mir doch Zeit, Bill . . .“ Fagin sprach in freundschaftlichem Tone. „Hier ist alles, richtig und wohlbehalten.“ Damit zog er ein baumwollenes Taschentuch unter dem Hemd hervor, knüpfte an einem Zipfel den Knoten auf und wickelte ein Päckchen aus.

Sikes riß es ihm aus der Hand, öffnete und machte sich ans Zählen der drinliegenden Goldstücke. „Ist das alles?“

„Ja“, nickte der Jude.

„Hast du nicht auf dem Weg die Sache aufgemacht und einen oder zwei von den Goldfüchsen geschnappt? Nicht?“ Sikes forschte voll Mißtrauen. „Schneid keine beleidigte Fratze, wenn man dich so fragt. Du machst es oft genug! So, und nun klopf einmal an der Bratpfanne.“¹⁵⁰⁵

Pfeiffer (1949)

„Es ist alles in den Schmelztiiegel gewandert und Gott sei dank wieder heraus – hier ist euer Anteil. Eigentlich bekommt Ihr mehr als Euch zusteht, mein Lieber; aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder gefällig sein werdet und –“

„Hör auf mit dem Geschwätz“, unterbrach ihn Sikes ungeduldig. „Wo ist es? Her damit!“

„Ja, ja doch Bill; gebt mir doch etwas Zeit. Da ist es“, entgegnete Fagin. Dann zog er ein altes, baumwollenes Taschentuch hervor, löste den Knoten und reichte Sikes ein Päckchen, das dieser öffnete und anfang, die Goldstücke hastig zu zählen.

„Ist das alles?“ fragte Sikes.

„Ja, alles.“

„Hast du auch unterwegs das Päckchen nicht geöffnet und ein paar Stücke verschluckt? Spiel bloß nicht den Beleidigten, es wäre ja nicht das erste Mal. Bediene gefälligst die Tischglocke.“¹⁵⁰⁶

Kilbel (1963)

„Es ist alles sehr glücklich durch den Schmelztiiegel gegangen“, erwiderte Fagin, „und hier ist dein Anteil. Es ist etliches mehr, als es von Rechts wegen wäre, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal auch mal etwas zukommen lassen wirst, und . . .“

„Hör auf mit dem Humbug“, unterbrach ihn der Strolch ungeduldig. „Wo ist das Zeug? Her damit!“

„Ja doch, Bill; laß mir Zeit; laß mir doch Zeit!“ antwortete der Jude beschwichtigend. „Hier ist es. Alles in Ordnung!“ Mit diesen Worten zog er aus seiner Brusttasche ein altes baumwollenes Taschentuch hervor, knüpfte an einer Ecke einen großen Knoten auf und brachte ein kleines, in braunes Papier gewickeltes Päckchen zum Vorschein. Sikes nahm es ihm weg, öffnete es hastig und begann sogleich, die darin enthaltenen Geldstücke zu zählen.

„Und das ist alles?“ fragte er.

¹⁵⁰⁴ Haberl 1946, S. 52.

¹⁵⁰⁵ Fankhauser, S. 120.

¹⁵⁰⁶ Pfeiffer, S. 107 f.

„Jawohl“, antwortete der Jude.

„Du hast das Päckchen nicht unterwegs etwa geöffnet und ein paar davon weggeschnappt?“ forschte Sikes mißtrauisch. „Mach kein beleidigtes Gesicht bei dieser Frage; du hast das schon oft genug getan. Hau mal auf die Bimmel!“¹⁵⁰⁷

Keim (1966)

„Alles ist glücklich durch den Schmelztiigel gelaufen“, antwortete Fagin, „und dies ist dein Anteil. Es ist zwar etwas mehr, als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal wieder behilflich sein wirst, und –“

„Hör auf mit diesem Unsinn“, unterbrach ihn der Dieb ungeduldig. „Wo ist es? Her damit“

„Ja doch, Bill, laß mir nur ein wenig Zeit“, entgegnete der Jude besänftigend, „da ist es – auf Heller und Pfennig.“

Bei diesen Worten zog er ein bauwollenes Taschentuch aus seiner Brusttasche, machte einen großen Knoten an einer Ecke auf und brachte ein kleines, in braunes Papier gewickeltes Päckchen zum Vorschein. Sikes riß es ihm aus den Händen, öffnete es hastig und fing an, die darin liegenden Goldstücke zu zählen.

„Ist das alles? – Wirklich?“ fragte Sikes.

„Alles“, versicherte der Jude.

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und eine oder zwei davon verschluckt?“ fuhr Sikes argwöhnisch fort. „Ja, stelle dich nur beleidigt; es wäre nicht das erstemal, daß du es getan hättest. Drück die Schelle.“¹⁵⁰⁸

Hoepfener (1968 / 1982)

„Es ist alles glücklich durch den Schmelztiigel gewandert“, antwortete Fagin, „und hier ist dein Anteil. Es ist etwas mehr, als es sein müßte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal einen guten Dienst erweisen wirst und . . .“

„Laß den Quatsch“, unterbrach der Räuber ungeduldig. „Wo is er? Her damit!“

„Ja doch, ja doch, Bill, laß mir Zeit, laß mir Zeit!“ erwiderte der Jude beschwichtigend. „Hier ist er! Alles unversehrt!“ Während er sprach, zog er ein altes, baumwollenes Schnupftuch aus dem Busen, knüpfte einen großen Knoten in der einen Ecke auf und brachte ein kleines Päckchen in Packpapier zum Vorschein. Sikes entriß es ihm, öffnete es hastig und begann die darin enthaltenen Goldstücke zu zählen.

„Das is alles, ja?“ fragte Sikes.

„Alles“, erwiderte der Jude.

„Du hast unterwegs nich das Päckchen aufgemacht und ein paar weggenommen, wie?“ fragte Sikes mißtrauisch. „Setz nich so'n beleidigtes Gesicht auf bei der Frage, du hast es oft getan. Zieh die Bimmel.“¹⁵⁰⁹

Bouchez/Dubost (1983)

„Zur Sache, Schurke!“ drängte Sikes, als er den Alten erblickte. „Was hast du zu erzählen?“

„Alles zum Besten. Hier ist dein Anteil“, sagte Fagin und übergab ihm ein Päckchen mit Goldstücken.“¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁷ Kilbel, S. 154.

¹⁵⁰⁸ Keim, S. 118 f.

¹⁵⁰⁹ Hoepfener, S. 118.

¹⁵¹⁰ Bouchez/Dubost, S. 53.

Sichel (1991)

[Textstelle fehlt]

Haberl (2005)

„Es ist alles eingeschmolzen worden. Da ist dein Anteil. Es ist eigentlich mehr, als es sein sollte mein Lieber; aber ich weiß, dass du mir ein anderes Mal wieder behilflich sein wirst.“

„Hör auf mit dem Geschmuse“, unterbrach ihn Sikes ungeduldig. „Her damit!“

„Da ist es“, versetzte Fagin. Er zog ein altes, baumwollenes Taschentuch heraus, knüpfte einen Knoten auf und gab Sikes ein Päckchen.

„Ist das alles?“, fragte Sikes, der die Goldstücke hastig gezählt hatte.

„Ja, alles.“

„Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stück geschluckt? Stell dich nur nicht beleidigt. Das hast du ja schon öfter getan.“¹⁵¹¹

Monte (2011)

„Es ist alles sicher durch den Schmelztiegel gewandert“, erwiderte Fagin, „und hier ist dein Anteil. Es ist sogar etwas mehr, mein Freund, aber ich weiß ja, dass du mir ein andermal auch wieder einen Gefallen tun wirst, und . . .“

„Red kein Stuss“, unterbrach ihn der Räuber unwillig. „Wo isses? Her damit!“

„Ja doch, Bill, ja doch, immer mit der Ruhe“, sagte Fagin beschwichtigend. „Hier ist es! Alles sicher verstaubt!“

Während er sprach, zog er aus seiner Brusttasche ein altes baumwollenes Taschentuch hervor, löste an einer Ecke den großen Knoten und brachte ein kleines Päckchen aus braunem Papier zum Vorschein. Sikes riss es ihm aus der Hand, öffnete es hastig und fing an, die darin befindlichen Sovereign zu zählen.

„Is das auch wirklich alles?“, erkundigte sich Sikes.

„Natürlich“, erwiderte der alte Hehler.

„Und du hast unterwegs nich zufällig das Päckchen geöffnet und ein oder zwei stibitzt?“, forschte Sikes misstrauisch nach. „Schau nicht so beleidigt, das haste schon oft genug gemacht. Zieh mal die Bimmel.“¹⁵¹²

¹⁵¹¹ Haberl 2005, S. 73.

¹⁵¹² Monte OT, S. 166.

11.1.6 Textstelle 4: Barney tritt auf

Dickens (1837–39)

These words, in plain English, conveyed an injunction to ring the bell. It was answered by another Jew: younger than Fagin, but nearly as vile and repulsive in appearance.

[...].

„Is anybody here, Barney?“ inquired Fagin; speaking: now that Sikes was looking on: without raising his eyes from the ground.

„Dot a shoul,“ replied Barney; whose words: whether they came from the heart or not: made their way through the nose.

„Nobody?“ inquired Fagin, in a tone of surprise: which perhaps might mean that Barney was at liberty to tell the truth.

„Dobody but Biss Dadsy,“ replied Barney.

„Nancy!“ exclaimed Sikes. „Where? Strike me blind, if I don’t honour that ’ere girl, for her talents.“

„She’s bid havid a plate of boiled beef id the bar,“ replied Barney.

„Send her here,“ said Sikes, pouring out a glass of liquor. „Send her here.“¹⁵¹³

Diezmann (1838–39)

Dies geschah, und es erschien ein anderer Jude, der zwar jünger war als Fagin, aber fast ebenso widerwärtig aussah.

[...].

„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin, als Sikes wieder aufsaß, aber ohne die Augen aufzuschlagen.

„Keine Seele,“ antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie von Herzen kommen oder nicht, ihren Weg durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ fragte Fagin mit dem Tone der Verwunderung, welcher vielleicht andeutete, Barney könne die Wahrheit sagen, wie er wolle.

„Niemand, als Jungfer Anna,“ antwortete Barney.

„Annchen!“ rief Sikes. „Wo? Straf’ mich Gott mit Blindheit, wenn ich das Mädchen wegen seiner Klugheit nicht lieb habe.“

„Sie verlangte ein Stück Rindfleisch,“ fuhr Barney fort.

„Schicke das Mädchen her,“ sagte Sikes, indem er das Glas mit einem Zuge leerte.¹⁵¹⁴

Roberts (1838–39)

Fagin klingelte, und es erschien ein anderer Jude, der jünger war, aber nicht weniger zurückstoßend und spitzbübisch aussah.

[...].

„Ist Niemand hier, Barney?“ fragte Fagin den wieder eintretenden Juden.

„Bloß Miß Nancy.“

„Schick sie herein,“ sagte Sikes.¹⁵¹⁵

¹⁵¹³ Dickens OT, S. 94.

¹⁵¹⁴ Diezmann, Bd. 1, S. 161 f.

¹⁵¹⁵ Roberts, Bd. 1, S. 88.

Kolb (1841)

Diese Worten enthielten in gutem Deutsche eine Aufforderung, die Klingel zu ziehen. Bald darauf trat ein zweiter Jude ein, zwar jünger als Fagin, aber eben so spitzbübisch und abschreckend in seinem Aeußern.

[...].

„Ist Jemand hier, Barney?“ fragte Fagin, als Sikes wieder aufsaß, ohne jedoch die Augen von dem Boden zu verwenden.

„Keine Seele,“ versetzte Barney, dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, ihren Weg durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ fragte Fagin im Tone der Ueberraschung, der vielleicht andeutete, Barney brauche sich nicht zu scheuen, die Wahrheit zu sagen.

„Niemand als Jungfer Nancy,“ erwiderte Barney.

„Nancy?“ rief Sikes. „Wo? Ich will erblinden, wenn ich vor dem Mädchen um ihrer angeborenen Talente willen nicht allen Respekt habe!“

„Sie ist drinnen am Schenktisch und hat sich ein Tellervoll Rindfleisch geben lassen,“ bemerkte Barney.¹⁵¹⁶

„Schick sie her,“ sagte Sikes, ein Glas Brantwein hinunter stürzend, „schick sie her.“¹⁵¹⁷

Bauernfeld (1844)

Die letzten Worte, in allgemein verständliche Sprache übersetzt, enthielten eine Weisung, die Klingel zu ziehen, worauf ein zweiter Jude erschien, jünger als Fagin, aber von kaum minder verächtlichem und abstoßendem Aussehen.

[...].

„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin, indem er jetzt wo Sikes wieder zusah, die Augen unter'm Sprechen nicht vom Boden erhob.

„Keine Seel!“ antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie vom Herzen kommen oder nicht, ihren Weg jedenfalls durch die Nase machten. *)

„Niemand?“ fragte Fagin mit einer Verwunderung, die vielleicht zu verstehen geben sollte, daß es Barney frei stehe, die Wahrheit zu sagen.

„Diebad als Biß Dacy,“ erwiderte Barney.

„Nancy!“ rief Sikes aus. „Wo? Der Blitz schlag“ mich blind, wenn ich das Mädle da nicht wegen ihren angeborenen Talenten hochachte!“

„Sie hat g'rad' ebe Portiod Ridfleisch id der Schedkestube 'gessen,“ versetzte Barney.

„Schick' sie her,“ sprach Sikes, indem er ein Gläschen Schnaps einschenkte. „Schick' sie her.“

*) Barney spricht im Original überall das m wie b, das n wie d aus, was der Uebersetzer beibehalten hat.¹⁵¹⁸

Scheibe (1883)

Der Jude gehorchte dieser Aufforderung, die Klingel zu ziehen und der Klang der Schelle rief einen anderen Juden herbei, der jünger als Fagin, aber von beinahe ebenso abstoßender Häßlichkeit war.

[...].

„Ist Jemand da, Barney?“ fragte Fagin jetzt, nachdem Sikes sich wieder aufgerichtet hatte, mit zu Boden gesenkten Augen.

¹⁵¹⁶ Kolb 1841, Bd. 1, S. 203 f.

¹⁵¹⁷ Kolb 1841, Bd. 1, S. 203 f.

¹⁵¹⁸ Bauernfeld, Bd. 1, S. 215 f.

„Keide Katze,“ entgegnete Barney, welcher stark durch die Nase sprach.
 „Niemand?“ fragte Fagin in einem Tone des Erstaunens, welcher vielleicht andeutete, daß Barney die Erlaubniß hätte, die Wahrheit zu sagen.
 „Dieband als Biß Dancy,“ entgegnete Barney.
 „Nancy!“ rief Sikes. „Ich will ,ne blinde Henne sein, wenn ich für das Mädchen nicht um ihrer Geschicklichkeit willen alle Achtung habe.“
 „Sie hat eben ,ne Portion gekochtes Rindfleisch zu sich genobben,“ sagte Barney.
 „Schickt sie her,“ rief Sikes, indem er das Glas aus dem Krüge mit Branntwein füllte. „Schick sie her.“¹⁵¹⁹

Heichen (1892–93)

Diese Worte enthielten, in verständliche Sprache übertragen, eine Weisung, zu schellen. Ein zweiter Jude erschien, jünger als Fagin; aber von Aussehen fast ebenso schmierig und abstoßend.

[...].

„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin; der jetzt, da Sikes wieder zusah, beim Sprechen die Augen nicht vom Zimmerboden fortnahm.

„Nächt’ ne schäle,“ entgegnete Barney; dessen Worte – mochten sie ihm nun von Herzen kommen oder nicht – jedenfalls ihren Weg durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ fragte Fagin, in einem Tone des Erstaunens, der für Barney wohl ein Wink sein sollte, daß es ihm frei stehe, die Wahrheit zu sagen.

„Nämand als Freil’n Nahntßäh,“ antwortete Barney.

„Nancy!“ rief Sikes. „Wo? Schlag’ mich der Taifel, wenn ich nich’ vor diesem Mädél Reschpekt habe von wegen die Talente, die sie mit uff’n Weg bekommen hat!“

„Sä hat äb’n ä Portschon Rändflaisch gässen än der Gaststobe,“ entgegnete Barney.¹⁵²⁰

Wilding (1906)

Ein zweiter Jude erschien, jünger als Fagin, aber ebenso schmutzig und von derselben abstoßenden Häßlichkeit.

[...].

„Ist jemand da, Barney?“ fragt Fagin dann laut.

„Keine Menschenseele,“ entgegnete Barney, bei dem die Worte – ob sie nun von Herzen kommen mochten oder nicht – jedenfalls durch die Nase gingen.

„Niemand?“ fragte Fagin verwundert, und dieser Ausdruck des Erstaunens sollte Barney zu verstehen geben, daß er ruhig die Wahrheit sagen dürfe.

„Es ist keine Menschenseele da,“ wiederholte Barney, „bloß Fräulein Nanni.“

„Nann!“ rief Sikes, „schick sie her!“¹⁵²¹

Meyrink (1914)

Fagin horchte, und auf der Stelle erschien ein zweiter Jude, zwar jünger als er, aber mindesten ebenso schmierig und widerwärtig.

[...].

„Jemand hier, Barney?“ fragte Fagin und schlug die Augen nieder, da er bemerkte, daß Sikes ihn wieder ansah.

„Nischt ä Mänschenseele,“ entgegnete Barney, und die Worte schienen ihm, wenn nicht aus dem Herzen, so doch aus der Nase zu kommen.

¹⁵¹⁹ Scheibe, S. 115 f.

¹⁵²⁰ Heichen, S. 190 f.

¹⁵²¹ Wilding, Bd. 1, S. 88.

„Keine Menschenseele?“ fragte Fagin erstaunt und in einem Ton, der offenbar Barney bedeuten sollte, er könne ruhig die Wahrheit sagen.

„Mei Ehrenwort, nicht ä Säle, bloß die Miß Nancy,“ antwortete Barney.

„Nancy! Zum Teufel, Respekt muß man haben vor dem Frauenzimmer,“ reif Sikes.

„Se hat sich ä bissele Rindfleisch lassen gäben drüben im Gastzimmer,“ sagte Barney.

„Herein mit ihr,“ befahl Sikes und schenkte sich ein Glas Schnaps ein.¹⁵²²

Rohrmoser (1928)

Der also angededete tat es, und ein anderer Jude, der jünger als Fagin war, aber ebenso gemein und abstoßend aussah, trat ein.

[...]

„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin.

„Keine Seele“, näselte Barney.

„Niemand?“ fragte Fagin in einem Ton, aus dem der andere entnehmen konnte, daß er ruhig die Wahrheit sagen durfte.

„Niemand, außer Miß Nancy.“

„Schick sie her,“ sagte Sikes, indem er ein Glas voll Schnaps goß, „schick sie her.“¹⁵²³

Munkh (1928)

Auf gut deutsch enthielten diese letzten Worte eine Aufforderung, die Klinge zu läuten. Sie rief einen anderen Juden herbei, der zwar jünger war als Fagin, aber von fast ebenso gemeinem und abstoßendem Äußeren.

[...].

„Ist jemand hier, Barney?“ fragte Fagin, als Sikes sich wieder aufgerichtet hatte; und jetzt streifte Fagin den Gefragten auch nicht mit einem Blick.

„Keine Gmenschengseele“, gab Barney Auskunft, dessen Worte, ob sie nun vom Herzen kamen oder nicht, doch stets ihren Weg durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ erkundigte sich Fagin in überraschtem Ton, der vielleicht Barney zu verstehen geben sollte, daß er die Wahrheit sagen könne.

„Gniemand, gnur Fräuglein Gnancy“, antwortete Barney.

„Nancy!“ rief Sikes aus. „Wo ist sie? Auf der Stelle will ich blind werden, wenn ich vor dem Mädäl und ihren angeborenen Talenten nicht alle Achtung hab‘!“

„Gsie hat gsich drüben im Gastzimmer ein gekochtes Grindgfleisch geben lassen“, näselte Barney.

„Schick‘ sie her“, sagte Sikes und stürzte ein Glas Branntwein hinunter. „Schick‘ sie her!“¹⁵²⁴

Schiller (1928)

Das geschah, und bald darauf trat ein zweiter Jude ein, der zwar jünger war als Fagin, aber fast ebenso niederträchtig und widerwärtig aussah.

[...].

„Keine Menschenseele“, versetzte Barney, dessen Worte, mochten sie nun von Herzen kommen oder nicht, ihren Weg stets durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ fragte Fagin mit dem Tone der Verwunderung, der vielleicht andeuten sollte, Barney brauche sich nicht zu scheuen, die Wahrheit zu sagen.

„Niemand als Fräulein Nancy“, erwiderte Barney.

¹⁵²² Meyrink OT, S. 107 f.

¹⁵²³ Rohrmoser, S. 100 f.

¹⁵²⁴ Munkh, S. 140.

„Nancy?“ rief Sikes. „Wo? Schlag mich Gott mit Blindheit, wenn ich vor dem Mädchen um ihrer angeborenen Talente willen nicht allen Respekt habe!“

„Sie ist drinnen im Schankzimmer und hat sich dort Rindfleisch geben lassen“, bemerkte Barney.

„Schick sie her“, sagte Sikes und stürzte ein Glas Brantwein hinunter. „Schick sie her!“¹⁵²⁵

Kolb (1941)

Diese Worte enthielten in gutem Deutsch eine Aufforderung, die Klingel zu ziehen. Bald darauf trat ein zweiter Jude ein, zwar jünger als Fagin, aber ebenso spitzbübisch und abschreckend in seinem Aeussern.

[...].

„Keine Seele“, versetzte Barney, dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, ihren Weg durch die Nase nahmen.

„Niemand?“ fragte Fagin im Tone der Ueberraschung, der vielleicht andeutete, Barney brauche sich nicht zu scheuen, die Wahrheit zu sagen.

„Niemand als Jungfer Nancy“, erwiderte Barney.

„Nancy?“ rief Sikes. „Wo? Ich will erblinden, wenn ich vor dem Mädchen um ihrer angeborenen Talente willen nicht allen Respekt habe!“

„Sie ist drinnen am Schenktisch und hat sich einen Teller voll Rindfleisch geben lassen“, bemerkte Barney.

„Schick sie her“, sagte Sikes, ein Glas Brantwein hinunterstürzend, „schick sie her!“¹⁵²⁶

Haberl (1946)

Fagin klingelte, und es erschien ein anderer Jude, jünger als er, aber ebenso abstoßend und häßlich.

[...].

„Ist niemand hier, Barney?“ fragte Fagin den Juden, als er wieder hereinkam.

„Nur Miß Nancy.“

„Schick sie herein“, sagte Sikes.¹⁵²⁷

Fankhauser (1949)

Das sollte heißen, daß Fagin die Klingel ziehen solle. Er tat, wie Sikes geheißen, und ein anderer, jüngerer Jude trat ein, mit Zügen, die nicht weniger gemein und abstoßend als die Fagins waren.

[...].

„Ist jemand hier, Barney?“

Barney näselte: „Keine Menschenseele.“

„Niemand?“ fragte Fagin mit überraschtem Tone, vielleicht um Barney anzudeuten, daß er die Wahrheit sagen dürfe.

„Niemand, außer Fräulein Nancy“, antwortete Barney.

„Nancy?“ rief Sikes. „Ich will auf der Stelle erblinden, wenn ich vor ihren Talenten nicht auf dem Bauche liege. Wo ist sie?“

„Sie hat sich im Gastzimmer eine Portion Rindfleisch geben lassen . . .“, brachte Barney hervor.

¹⁵²⁵ Schiller, S. 113 f.

¹⁵²⁶ Kolb 1941, S. 111 f.

¹⁵²⁷ Haberl 1946, S. 52.

Sikes stürzte ein Glas Brantwein hinunter und schrie: ‚Schick sie her!‘¹⁵²⁸

Pfeiffer (1949)

Fagin klingelte, und ein anderer der Bande, der wesentlich jünger war, erschien. Er zeichnete sich keineswegs dadurch aus, daß er weniger abstoßend und spitzbübisch ausgesehen hätte.

[...].

‚Ist keiner unserer Leute hier, Barney?‘ fragte Fagin den mit dem Krug in der Hand wieder Eintretenden.

‚Nur Fräulein Nancy.‘

‚Schick sie zu uns herein‘, sagte Sikes.¹⁵²⁹

Kilbel (1963)

Daraufhin erschien ein anderer Jude, der zwar jünger war als Fagin, aber fast ebenso abstoßend und gemein aussah.

[...].

‚Ist jemand hier, Barney?‘ fragte Fagin und hielt, da Sikes jetzt wieder aufsaß, den Blick fest zu Boden gerichtet.

‚Keine Menschenseele‘, antwortete Barney, dessen Worte, ob sie nun von Herzen kamen oder nicht, auf jeden Fall den Weg durch die Nase nahmen.

‚Niemand?‘ fragte der Jude in überraschtem Ton, womit er vielleicht andeuten wollte, daß Barney die Wahrheit sagen dürfe.

‚Niemand außer Miss Nancy‘, antwortete Barney.

‚Nancy?‘ rief Sikes aus. ‚Wo? Blind will ich werden, wenn ich vor dem Mädchel wegen ihrer angeborenen Talente nicht alle Hochachtung habe!‘

‚Sie hat gerade in der Gaststube eine Portion gekochtes Rindfleisch gegessen‘, erwiderte Barney.

‚Schick sie her‘, meinte Sikes und goß ein Glas Schnaps ein, ‚schick sie her!‘¹⁵³⁰

Keim (1966)

Diese Worte waren eine Aufforderung, die Glocke zu ziehen. Bald darauf kam ein zweiter Jude, zwar jünger als Fagin, aber ebenso spitzbübisch und abstoßend in seinem Äußeren.

[...].

‚Ist jemand hier, Barney?‘ fragte Fagin, als Sikes wieder aufsaß, ohne aber die Augen vom Boden weg zu wenden.

‚Keine Seele‘, antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie wahr sein oder nicht, ihren Weg durch die Nase machten.

‚Niemand als Jungfer Nancy‘, versetzte Barney.

‚Nancy?‘ rief Sikes. ‚Wo? Ich will blind werden, wenn ich vor diesem Mädchen mit seinen Talenten nicht alle Achtung habe!‘

‚Sie ißt am Schanktisch einen Teller gekochtes Rindfleisch‘, antwortete Barney.

‚Schick sie her‘, sagte Sikes und stürzte ein Glas Schnaps hinunter. ‚Schick sie her!‘¹⁵³¹

¹⁵²⁸ Fankhauser, S. 120 f.

¹⁵²⁹ Pfeiffer, S. 108.

¹⁵³⁰ Kilbl, S. 154 f.

¹⁵³¹ Keim, S. 119.

Hoeppener (1968 / 1982)

Diese Worte besagten in gewöhnlicher Sprache die Aufforderung zu läuten. Darauf erschien ein anderer Jude, jünger als Fagin, aber von nahezu ebenso garstigem und abstoßendem Äußeren.

[...].

„Ist jemand da, Barney?“ fragte Fagin, der nun, da Sikes zusah, sprach, ohne die Augen vom Boden zu heben.

„Keide Benschenseene“, antwortete Barney, dessen Worte, mochten sie nun aus dem Herzen kommen oder nicht, ihren Weg durch die Nase nehmen.

„Niemand?“ fragte Fagin in einem Ton der Überraschung, der möglicherweise bedeuten mochte, daß Barney ohne Scheu die Wahrheit sagen könne.

„Dieband, bnoß Biss Dancy“, erwiderte Barney.

„Nancy!“ rief Sikes aus. „Wo? Ich will blind werden, wenn ich nicht vor dem Mädchen wegen ihren angeborenen Talenten alle Hochachtung hab.“

„Sie hat sich im Schankraub ’n Tenner gekochtes Rindfneisch geben nassen“, antwortete Barney.

„Schick sie her“, sagte Sikes und goß Schnaps in ein Glas. „Schick sie her.“¹⁵³²

Bouchez/Dubost (1983)

[Textstelle fehlt]

Sichel (1991)

[Textstelle fehlt]

Haberl (2005)

Fagin klingelte, und es erschien ein anderer Jude, jünger als er, aber ebenso hässlich.

[...].

„Ist niemand hier, Barney?“ fragte Fagin den Juden, als er wieder hereinkam.

„Nur Miss Nancy.“

„Schick sie herein“, sagte Sikes.¹⁵³³

Monte (2011)

Auf gut Deutsch beinhalteten diese Worte die Aufforderung, die Klingel zu betätigen. Daraufhin erschien ein weiterer Ganove, jünger als Fagin, aber von beinahe ebenso gemeinem und abstoßendem Äußeren.

[...].

„Irgendjemand hier, Barney?“, erkundigte sich Fagin, der jetzt, wo Sikes wieder aufschaute, sprach, ohne die Augen vom Boden zu heben.

„Keine Benschenseele“, erwiderte Barney, dessen Worte, mochten sie auch aus dem Herzen kommen, den Weg durch die Nase nehmen.

„Niemand?“, fragte Fagin in leicht erstauntem Ton, der vielleicht bedeuten sollte, dass sich Barney nicht zu scheuen brauchte, die Wahrheit zu sprechen.

„Niemand außer Biss Nadsy“, antwortete Barney.

„Nancy!“ rief Sikes aus. „Wo? Mich soll der Schlag treffen, wenn ich das Mädäl nich wegen ihrer besonderen Gaben schätze.“

¹⁵³² Hoeppener, S. 119.

¹⁵³³ Haberl 2005, S. 73.

„Sie sitzt gerade mit einem Teller gesottenem Fleisch am Schanktisch“, nälerte Barney.
„Schick sie her“, sagte Sikes und schenkte sich ein Glas Schnaps ein. „Schick sie her.“¹⁵³⁴

¹⁵³⁴ Monte OT, S. 166 f.

11.1.7 Textstelle 5: Fagin geht zu Sikes

Dickens (1837–39)

It was a chill, damp, windy night, when the Jew: buttoning his great-coat tight round his shrivelled body, and pulling the collar up over his ears so as completely to obscure the lower part of his face: emerged from his den. [...].

The mud lay thick upon the stones: and a black mist hung over the streets; the rain fell sluggishly down: and everything felt cold and clammy to the touch. It seemed just the night when it befitted such a being as the Jew, to be abroad. As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways, the hideous old man seemed like some loathsome reptile, engendered in the slime and darkness through which he moved: crawling forth, by night, in search of some rich offal for a meal.¹⁵³⁵

Diezmann (1838–39)

Es war eine kalte, feuchte, stürmische Nacht, als der Jude seinen Ueberziehrock fest auf seinem eingeschrumpften Leibe zusammenknöpfte, den Kragen über die Ohren zog, so daß der untere Theil seines Gesichts ganz versteckt war, und so seine Behausung verließ.

[...].

Der Schmutz lag dick auf den Steinen und ein grauschwarzer Nebel schwebte über den Straßen; der Regen fiel dünn und fein, und Alles, was man anfühlte, war kalt und naß. Es schien ganz eine solche Nacht zu sein, in denen Menschen, wie der Jude, draußen sind. Der häßliche Alte glich, als er so an den Wänden hinschlich, einem ekelhaften Reptile, das, erzeugt in dem Koth und dem Dunkel, in der Nacht hervorkriecht, um sich in dem Schmutze seine Nahrung zu suchen.¹⁵³⁶

Roberts (1838–39)

Es war ein kalter, feuchter und stürmischer Abend, als der Jude seinen eingeschrumpften Leib in einen Oberrock einhüllte, den Kragen über die Ohren zog, so daß von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren, und sich aus seiner Höhle entfernte.

[...].

Auf dem Pflaster lag dicker Schlamm, und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch dunkler. Für den Ausflug eines dämonischen Wesens, wie es der Jude war, konnte Zeit, Wetter und alle Umgebungen nicht paßender sein. Der gräuliche Alte glich, während er verstohlen durch Nacht und Nebel und Koth dahineilte, einem ekelhaften Gewürm, das in nächtlicher Finsterniß aus seinem Verstecke herauskriecht, um wühlend im Schlamme ein leckeres Mahl nach seiner Art zu halten.¹⁵³⁷

Kolb (1841)

Es war eine kalte, feuchte, windige Nacht, als der Jude mit dicht über seinem verschrumpften Leichnam zugeknöpftem Oberrock, dessen Kragen über seine Ohren gezogen hatte, so daß der untere Theil seines Gesichtes ganz verhüllt war, aus seiner Höhle auftauchte. Er blieb auf der Schwelle stehen, während die Jungen die Thüre von innen verschlossen und verriegelten, horchte auf, bis sich ihre entfernenden Tritte nicht mehr vernehmen ließen und schlich dann, so schnell er konnte, die Straße hinab.

[...].

¹⁵³⁵ Dickens OT, S. 120 f.

¹⁵³⁶ Diezmann, Bd. 2, S. 5.

¹⁵³⁷ Roberts, Bd. 1, S. 119.

Der Schmutz lag dick auf dem Pflaster und ein dunkler Nebel hing über den Straßen; es regnete, und alles war kalt und feucht anzufühlen. Die Nacht schien ganz passend für die Gänge eines Geschöpfes, wie der Jude war. Als der gräuliche Alte verstohlen unter dem Schirme der Mauern und Thorwege dahin schlich, hatte er ganz das Aussehn eines ekelhaften Gewürmes, das in dem Koth und Dunkel, welche es erzeugten, sich fortbewegt, um bei nächtlicher Weile sein leckeres Mahl aus den Träbern zu wühlen.¹⁵³⁸

Bauernfeld (1844)

Die Nacht war kalt, feucht und windig; der Jude aber knüpfte seinen Überrock dicht um den verschrumpften Leib, und zog sich den Kragen so hoch über die Ohren, daß der untere Theil seines Gesichts ganz verdeckt war; dann verließ er seine Höhle. Er blieb auf der Schwelle stehen, während die Hausthüre hinter ihm verschlossen und verkettet wurde, horchte, bis die Knaben, welche Alles in Sicherheit brachten, sich zurück zogen und ihre Fußtritte verhallten, und schlich dann erst mit möglichster Eile die Gasse hinunter.

[...].

Das Pflaster war mit dickem Koth bedeckt und ein schwarzer Nebel lagerte auf den Straßen; der Regen sickerte träge herab, und Alles fühlte sich kalt und klebrig an. Es war gerade eine Nacht, wie sie ein Wesen, gleich dem Juden, zu seinen Fahrten bedarf. Als er so verstohlen dahinglitt, unter dem Schmutz der Mauern und Thorwege schleichend, glich der widerliche Greis einem ekelhaften Ungeziefer, das, dem Schlamm und der Finsternis, durch die es sich fortschleppte, entstammt, bei nächtlicher Weile auskroch, um irgend ein fettes Aas zu seiner Atzung aufzusuchen.¹⁵³⁹

Scheibe (1883)

Es war an einem kalten, rauhen, windigen Abende, als der Jude seinen Ueberzieher sorgfältig über den vor Frost schlotternden Körper zusammenknüpfte, den Kragen desselben so heraufschlug, daß er die ganze untere Hälfte seines Gesichts bedeckte und seine Höhle verließ. Nachdem die Thür hinter ihm verschlossen und verriegelt worden war, blieb er noch einen Augenblick auf der Schwelle stehen, um zu lauschen, ob die Knaben auch alles richtig und ordentlich verwahrten und erst als ihre Fußtritte im Gange verhallt waren, eilte er, so schnell er konnte, die Straße hinunter.

[...].

Klebriger Schmutz bedeckte die Pflastersteine, ein dichter, dunkler Nebel hing über den Straßen und der leise herabrieselnde Regen gab allen Gegenständen ein kaltes, schlüpfriges ansehen. Die Nacht war wie geschaffen für den Juden und den Gang, den er vorhatte. Während er so verstohlen im Schatten der Mauern und Thorwege hinschlüpfte, glich der widerlich-häßliche, alte Mann einem ekelhaften Reptile, welches, dem Koth und der Finsterniß entstieg, bei Nacht auf Raub nach einem fetten Mahle ausgeht.¹⁵⁴⁰

Heichen (1892–93)

Es war eine kalte, nasse, windige Nacht, als der Jude sich seinen Mantelrock eng um den zusammengeschrumpften Leib knüpfte, den Kragen so weit über die Ohren herauf zog, daß er den unteren Teil seines Gesichts verdeckte, und dann aus seiner Höhle herauftauchte. Er blieb auf der Schwelle stehen, während die Thüre hinter ihm aufgeschlossen und durch Ketten versichert wurde - und nachdem er gehorcht hatte, bis

¹⁵³⁸ Kolb 1841, Bd. 1, S. 259.

¹⁵³⁹ Bauernfeld, Bd. 2, S. 22 f.

¹⁵⁴⁰ Scheibe, S. 148.

die Jungen alles sicher gemacht und ihre zurückschleichenden Tritte nicht länger mehr vernehmlich waren, schlenkerte er schleichend, so schnell er konnte die Straße hinunter.

[...].

Dicker Schmutz klebte auf den Steinen, und ein pechschwarzer Nebel hing über den Straßen; der Regen fiel faul und träge nieder, und alles fühlte sich kalt und klamm an. Es schien gerade die Nacht zu sein, wie sie für solch eine Kreatur, wie der Jude war, zum Aufenthalt außer dem Hause sich schickte. Wie er so verstohlen entlang huschte, kriechend und schleichend unter dem Schatten der Mauern und Thorwege, da erschien der alte Mann wie irgend welches ekelhafte Gewürm, daß in dem Schlamm und in der Finsternis, durch die es sich weiter bewegte, gezeugt worden, und nächtlicherweile zum Vorschein kommt, um irgend welches fette Aas zum Futter aufzuspüren.¹⁵⁴¹

Wilding (1906)

Es war eine kalte und feuchte Nacht, und der Sturm piff und heulte, als der Jude sich in seinen geflickten Kaftan hüllte und den Kragen so hoch über die Ohren zog, daß man kaum sein Gesicht sehen konnte, als er aus seiner finstern und schmutzigen Höhle herauf an die Außenfläche kroch.

[...].

Es war sehr schmutzig auf dem Wege, den er ging, und ein pechschwarzer Nebel lagerte über der Stadt. Es war die richtige Verbrechernacht.¹⁵⁴²

Meyrink (1914)

Eines Abends, es war eine kalte stürmische Nacht, hüllte sich der Jude in seinen Mantel, klappte den Kragen hoch, so daß von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren, und entfernte sich vorsichtig aus dem Hause. Vor dem Tor blieb er stehen, bis es inwendig verschlossen und verriegelt war, und eilte dann, so schnell er konnte, die Straße hinunter.

[...].

Dicker Schmutz lag auf dem Pflaster, ein schwarzer Nebel hing über den Straßen, und ein leiser Staubregen ging hernieder und machte alles kalt und klamm. Es war gerade die richtige Nacht für ein Scheusal, wie der Jude, um sich auf den Gassen herumzutreiben. Wie er sich so verstohlen durch Nacht, Nebel und Schmutz an den Mauern entlangdrückte, glich er einem ekelhaften Tier, das nächtlicherweile aus seiner Höhle kommt, um sich im Schlamm ein scheußliches Mahl zu suchen.¹⁵⁴³

Rohrmoser (1928)

Es war eine kalte, feuchte und stürmische Nacht, als der Jude seinen eingeschrumpften Leib in seinen Überrock hüllte, den Kragen hochschlug, so daß von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren, und aus seiner Höhle auftauchte. Er blieb auf der Schwelle stehen, bis die Jungen die Tür verschlossen hatten und schlich dann eiligst die Straße hinunter.

[...].

Dicker Schmutz lag auf dem Pflaster, und schwarzer Nebel hing über den Straßen. Es war gerade die richtige Nacht für die Streifzüge eines Wesens, wie es der Jude war. Als er verstohlen im Schutz der Mauern und Torwege dahinschlich, glich der

¹⁵⁴¹ Heichen, S. 241 f.

¹⁵⁴² Wilding, Bd. 1, S. 113.

¹⁵⁴³ Meyrink OT, S. 136.

scheußliche Alte ganz einem ekelhaften Gewürm, das nachts in Schlamm und Dunkelheit sein leckeres Mahl sucht.¹⁵⁴⁴

Munkh (1928)

Es war in einer frostigen, nebligen, windigen Nacht, als der Jude seinen Winterrock fest über dem ausgedörrten Körper zuknöpfte, den Kragen bis über die Ohren hochschlug, so daß der untere Teil seines Gesichts überhaupt nicht sichtbar war, und seine Höhle verließ.

Er blieb auf der Türstufe stehen und wartete, bis das Tor hinter ihm abgesperrt und verriegelt worden war. Er horchte noch, nachdem die Burschen alles gut und sicher dicht gemacht hatten, auf ihre sich entfernenden Schritte, und als er kein Geräusch mehr vernahm, schlich er die Straße hinunter davon, so schnell er konnte. [...]. Dicker Kot überzog das Pflaster, und schwarzer Nebel hing in den Straßen. Ein dünner Regen rieselte langsam nieder. Alles war mit einer kalten, feuchten, klitschigen Schicht überzogen.

Es schien just die richtige Nacht dafür, ein solches Wesen, wie der Jude war, unterwegs zu sehen. Wie er so verstohlen dahinschlich, Schutz suchend dicht an den Hauswänden und Torwegen entlang kroch, erinnerte der abscheuliche alte Mann an irgendein ekelhaftes, im Schmutz und in der Finsternis erzeugtes Reptil, das Zeit seines Lebens in dem Schmutz und in der Finsternis, die es hervorgebracht haben, wühlt und unter der verbergenden Hülle der Nacht sich faulig-fettes Aas zum Mahle sucht.¹⁵⁴⁵

Schiller (1928)

Es war eine kalte, feuchte, stürmische Nacht, als der Jude, der seinen Überziehrock fest über seinen eingeschrumpften Leib zugeknöpft und den Kragen über seine Ohren gezogen hatte, so daß der untere Teil des Gesichtes ganz versteckt war, aus seiner Höhle auftauchte. Während die Tür von innen verschlossen und verriegelt wurde, blieb er auf der Schwelle stehen, horchte, bis die Knaben drinnen alles in Ordnung gebracht hatten und er ihre sich entfernenden Tritte nicht mehr vernehmen konnte, und schlich dann so schnell als möglich die Straße hinunter.

[...].

Der Schmutz lag dicht auf dem Pflaster, und ein trüber Nebel hing über den Straßen; der Regen rieselte unaufhörlich nieder, und alles, was man anfühlte, war feucht und kalt. Die Nacht schien wie geschaffen für die Wanderungen eines Wesens von der Art des Juden. Als er verstohlen unter dem Schutz der Mauern und Torwege dahinschlich, hatte der scheußliche Alte ganz das Aussehen eines ekelhaften Gewürmes, das sich in dem Kot und dem Dunkel, die es erzeugt hatten, fortbewegt, um bei nächtlicher Weile sein leckeres Mahl aus dem Unflat zu wühlen.¹⁵⁴⁶

Kolb (1941)

Es war eine kalte, feuchte, windige Nacht, als der Jude mit dicht über seinem verschrumpften Leichnam zugeknöpftem Oberrock, dessen Kragen er über seine Ohren gezogen hatte, so dass der untere Teil seines Gesichtes ganz verhüllt war, aus seiner Höhle auftauchte.

[...].

Der Schmutz lag dicht auf dem Pflaster, und ein dunkler Nebel hing über den Strassen; es regnete, und alles war kalt und feucht anzufühlen. Die Nacht schien ganz passend für die Gänge eines Geschöpfes, wie der Jude eins war. Als der gräuliche Alte

¹⁵⁴⁴ Rohrmoser, S. 127.

¹⁵⁴⁵ Munkh, S. 174.

¹⁵⁴⁶ Schiller, S. 145.

verstohlen unter dem Schirme der Mauern und Torwege dahinschlich, hatte er ganz das Aussehen eines ekelhaften Gewürmes, das in dem Kote und Dunkel, welche es erzeugten, sich fortbewegte, um bei nächtlicher Weile ein leckeres Mahl aus den Trebern zu wühlen.¹⁵⁴⁷

Haberl (1946)

Es war ein kalter, feuchter und stürmischer Abend. Der Jude hatte den Kragen seines Überrocks bis über die Ohren gezogen, so daß von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren.

[...]. Auf dem Pflaster lag dicker Schlamm und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch dunkler. Zeit, Wetter und Umgebung konnten nicht passender sein für die Wege eines Wesens, wie es der Jude war. Er glich, während er verstohlen durch Nacht und Nebel dahineilte, einem ekelhaften Gewürm, das in nächtlicher Finsternis aus seinem Versteck herauskriecht, um wühlend im Schlamm ein leckeres Mahl nach seiner Art zu halten.¹⁵⁴⁸

Fankhauser (1949)

In einer frostigen, windigen Nebelnacht verließ der Jude seine Höhle, den Winterrock fest über dem dürren Körper zugeknöpft, den Kragen hochgestellt, so daß die untere Hälfte seines Gesichtes versteckt blieb. Auf der Türstufe blieb er stehen, horchte, ob das Tor innen richtig verriegelt wurde, horchte noch, als sich die Schritte entfernten. Als er kein Geräusch mehr vernahm, schlich er die Straße hinunter, in auffallender Eile.

[...]. Schwarz hing der Nebel in den Straßen, dünner Regen rieselte, dicker Kot lag auf dem Pflaster, kalt, feucht und zähe. Just die richtige Nacht für die Sorte Mensch, der Fagin angehörte, um unterwegs zu sein. Verstohlen schlich er weiter, suchte Schutz an Hauswänden und in Torwegen, ähnlich einem ekligen Reptil, das dem Schmutz und der Finsternis entsprossen und nun in der Nacht, die es erzeugte, nach faulig-fettem Aas wühlt.¹⁵⁴⁹

Pfeiffer (1949)

An einem kalten, feuchten und stürmischen Abend hüllt der Alte seinen abgezehrten Leib in einen Oberrock, schlug den Kragen bis an die Ohren hoch, damit man von seinem Gesicht lediglich die Augen sehen konnte, und entfernte sich aus seiner Höhle.

[...].

Überall auf dem Pflaster lag dicker Schlamm, und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch undurchsichtiger. Für den Ausgang eines so undurchdringlichen Wesens, wie es der Alte war, konnten Zeit, Wetter und alle übrigen Umstände nicht passender sein. Der widerliche Alte glich, während er auf leisen Sohlen durch Nacht und Nebel ging, einem ekelhaften Wurm, der in der nächtlichen Finsternis aus seinem Versteck herauskriecht, um, im Schlamme wühlend, ein köstliches Mahl nach seinem Geschmack zu finden.¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁷ Kolb 1941, S. 143.

¹⁵⁴⁸ Haberl 1946, S. 67 f.

¹⁵⁴⁹ Fankhauser, S. 150.

¹⁵⁵⁰ Pfeiffer, S. 138.

Kilbel (1963)

Es war eine kalte, neblige und windige Nacht, als der Jude seinen Mantel fest über seinem welken Körper zuknöpfte, den Kragen bis über die Ohren hochschlug, um so die untere Hälfte seines Gesichts im Dunkel verschwinden zu lassen, und seine Höhle verließ. Auf der Schwelle blieb er stehen, [...] und schlich dann, so schnell er konnte die Straße hinunter.

[...].

Die Pflastersteine waren dicht mit Schlamm bedeckt, schwarzer Nebel hing über den Straßen, langsam rieselte der Regen hernieder, und alles fühlte sich kalt und feucht an. Für ein solches Wesen wie den Juden war es anscheinend gerade die geeignete Nacht, um unterwegs zu sein. Wie er so im Schutze der Mauern und Torwege verstohlen schleichend dahinkroch, glich der scheußliche Alte einem ekelhaften Reptil, gezeugt im Schlamm und Finsternis, durch die er sich jetzt dahinbewegte, und nächtlicherweise umherkriechend, auf der Suche nach einem fetten Opfer zum Mahle.¹⁵⁵¹

Keim (1966)

Es war eine kalte, feuchte, windige Nacht, als der Jude - den dicken Mantel dicht um seinen ausgemergelten Körper geknüpft und den Kragen bis über die Ohren hochgeschlagen, so daß der untere Teil seines Gesichts bedeckt war -, seine Höhle verließ. Er blieb auf der Schwelle stehen, bis die Tür hinter ihm sicher verschlossen und verriegelt war, [...] und schlich dann, so schnell er konnte, die Straße hinunter.

[...].

Der Dreck lag dick auf dem Pflaster, und ein schwarzer Nebel hing über den Straßen; es regnete gleichmäßig, und alles fühlte sich kalt und klebrigfeucht an. Es schien, als wollte die Nacht ein Geschöpf, wie es der Jude war, auf seinen Wegen beschützen. Als der unheimliche Alte verstohlen dahinschlich, hatte er das Aussehen eines ekelhaften Gewürms, das sich in dem Kot und Dunkel fortbewegt, die es erzeugten, und bei Nacht ein Mahl aus den Abfällen zu wühlen.¹⁵⁵²

Hoepfener (1968 / 1982)

Es war eine frostige, feuchte und windige Nacht, als der Jude, den Mantel fest um seinen eingeschrumpften Körper geknüpft und den Kragen bis über die Ohren hochgeschlagen, so daß der untere Teil seines Gesichts völlig verhüllt war, aus seiner Höhle zum Vorschein kam.

[...].

Dick lag der Schmutz auf den Steinen, und ein düsterer Nebel hing über den Straßen, der Regen fiel träge, und alles fühlte sich kalt und klamm an. Es war wohl just die rechte Nacht für ein Geschöpf wie den alten Juden, unterwegs zu sein. Wie er so verstohlen dahinschlich, in den Schutz der Mauern und Torwege geschmiegt, glich der abscheuliche Greis einem ekelhaften Gewürm, das in dem Schlamm und Dunkel, durch die er sich bewegte, gezeugt und bei Nacht hervorgekrochen war, um sich an üppigem Abfall und Unrat zu laben.¹⁵⁵³

Bouchez/Dubost (1983)

[Textstelle fehlt]

¹⁵⁵¹ Kilbel, S. 196 f.

¹⁵⁵² Keim, S. 152.

¹⁵⁵³ Hoepfener, S. 152 f.

Sichel (1991)

[Textstelle fehlt]

Haberl (2005)

Es war ein kalter, feuchter und stürmischer Abend. Fagin hatte den Kragen seines Überrocks bis über die Ohren gezogen, sodass von seinem Gesicht nur die Augen zu sehen waren.

[...].

Auf dem Pflaster lag dicker Schlamm und ein dichter Nebel machte die Dunkelheit noch dunkler. Zeit, Wetter und Umgebung konnten nicht passender sein für die Wege eines Wesens, wie es Mr Fagin war.¹⁵⁵⁴

Monte (2011)

Es war eine kalte, feuchte und windige Nacht, als Fagin, den Überrock eng um seinen verdorrten Leib geknöpft und den Kragen bis zu den Ohren hochgeschlagen, so dass er den unteren Teil des Gesichts vollständig verbarg, aus seinem Schlupfwinkel trat.

[...].

Der Matsch lag dick auf dem Pflaster, und ein schwarzer Dunst hing über der Straße. Der Regen fiel träge herab, und alles fühlte sich kalt und klamm an. Es schien gerade die rechte Nacht, in der es sich für ein Geschöpf wie Fagin geziemt auszugehen. Wie er so verstohlen dahinglitt, im Schutze der Mauern und Hauseingänge, glich der grässliche alte Mann einem abscheulichen Reptil, gezeugt aus dem Schlamm und dem Dunkel, durch die er sich bewegte, das in der Nacht vorankriecht, auf der Suche nach einem üppigen Mahl von Innereien.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵⁴ Haberl 2005, S. 93.

¹⁵⁵⁵ Monte OT, S. 213.

11.1.8 Textstelle 6: Fagin mit Noah Claypole

Dickens (1837–39)

„Why, one need be sharp in this town, my dear,“ replied the Jew, sinking his voice to a confidential whisper; „and that’s the truth.“

The Jew¹⁵⁵⁶ followed up his remark by striking the side of his nose with his right forefinger, – a gesture which Noah attempted to imitate, though not with complete success, in consequence of his own nose not being large enough for the purpose.¹⁵⁵⁷

Diezmann (1838–39)

„Ja pfiffig muß man in dieser Stadt sein,“ antwortete der Jude, der im vertraulichen Geflüster sprach, „das muß wahr sein.“

Der Jude legte dabei seinen Zeigefinger an die Nase, und Claypole versuchte dies nachzuahmen, ob es ihm gleich nicht ganz gelang, da seine Nase nicht groß genug war.¹⁵⁵⁸

Roberts (1838–39)

„Ei nun, mein Lieber, man muß wohl sein pfiffig in dieser Stadt,“ fuhr der Jude, vertraulich flüsternd und mit dem Finger an die Nase schlagend, fort, - ein Gestus, den Noah sogleich nachahmte, doch nicht mit vollständigem Gelingen, da seine Nase nicht groß genug dazu war.¹⁵⁵⁹

Kolb (1841)

„Ei, Freundchen, man muß scharf seyn in dieser Stadt,“ entgegnete der Jude, seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend - „gewiß und wahrhaftig!“

Der Jude begleitete diese Bemerkung mit einem Schlage seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase, eine Bewegung, welche Noah nachzuahmen suchte, obgleich sie ihm nicht vollständig gelang, da sein eigener Gesichtsvorsprung zu diesem Zwecke nicht groß genug war.¹⁵⁶⁰

Bauernfeld (1844)

„Ei nun, mein Bester, hier in London hilft nichts anders als pfiffig sein,“ erwiderte der Jude, indem er ein vertrauliches Flüstern annahm, „das ist die Wahrheit.“

Der Jude begleitete diese Bemerkung damit, daß er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Eine Seite seiner Nase schlug, eine Pantomime, welche Noah nachzuahmen versuchte, aber nicht mit dem günstigsten Erfolg, da seine eigene Nase dazu nicht groß genug war.¹⁵⁶¹

Scheibe (1883)

„Na, pfiffig muß man sein, hier in der Stadt, sonst geht’s nicht,“ entgegnete der Jude, seine Rede zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend, und bekräftigte den Ausspruch, indem er mit dem rechten Zeigefinger seitwärts an seine Nase schlug, was Claypole

¹⁵⁵⁶ Fagin 1867.

¹⁵⁵⁷ Dickens OT, S. 289.

¹⁵⁵⁸ Diezmann, Bd. 3, S. 71.

¹⁵⁵⁹ Roberts, Bd. 3, S. 24.

¹⁵⁶⁰ Kolb 1841, Bd. 2, S. 214.

¹⁵⁶¹ Bauernfeld, Bd. 3, S. 106.

sofort nachzuahmen suchte. Es wollte ihm nicht recht gelingen, vielleicht weil seine Nase nicht groß genug war – [...].¹⁵⁶²

Heichen (1892–93)

„Nu! Hat man’s doch nötig, mein Schatz, zu sein schlau in dieser Stadt!“ versetzte der Jude, der seine Stimme zu vertraulichem Wispern senkte; „und ’s ist mal nicht anders, ’s ist wahr so und ’s bleibt wahr so!“

Fagin ließ diesem energischen Ausspruche eine nicht minder energische Gebärde folgen, indem er sich nämlich mit seinem rechten Finger an die entsprechende Seite seines Nasenbeines schlug – und Noah bemühte sich allsogleich, diese Gebärde nachzuahmen, was ihm aber darum nicht recht gelingen wollte, weil es seiner Nase an der hierzu erforderlichen Länge fehlte.¹⁵⁶³

Wilding (1906)

„Nu, mein Lieber, in einer Stadt wie London hat man’s gar notwendig, zu sein ein kluger Mann,“ entgegnete der Jude, indem er die Stimme zu vertraulichem Gewisper senkte, „das ist mal nicht anders, sondern bleibt so, und wenn wir alt werden in London wie Methusalem,“ und er ließ den Krug Schnaps, den Barney hereinbrachte, in der Runde gehen.¹⁵⁶⁴

Meyrink (1914)

„Hat man netig, lieber Freund, in so aner Stadt wie London gescheint zu sein,“ versetzte der Jude und dämpfte seine Stimme zu vertraulichem Flüstern. „Ich soll ä so leben.“

Dabei schlug sich Fagin mit dem rechten Finger aufs Nasenbein, und Noah bemühte sich sogleich, die Gebärde instinktiv nachzuahmen, was ihm aber mißlang, da seine Nase zu klein war.¹⁵⁶⁵

Rohrmoser (1928)

„Ja, man muß schlau in dieser Stadt sein, mein Lieber“, erwiderte der Jude, und er ließ dabei seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern sinken. Dabei bot er mit freundlicher Miene den beiden von dem Branntwein an, den Barney eben gebracht hatte.¹⁵⁶⁶

Munkh (1928)

„Je nun, man muß in dieser Stadt schon gewitzt sein, mein Lieber“, erwiderte der Jude und dämpfte seine Stimme zu einem vertrauensvollen Flüstern. „Glauben Sie mir, man muß! Man muß!“

Fagin unterstrich diese Worte, indem er sich mit seinem rechten Zeigefinger auf den rechten Nasenflügel tippte – eine Gebärde, die Noah sofort nachzuahmen versuchte, ohne daß er damit einen vollen Erfolg zu erzielen imstande gewesen wäre, denn seine Nase hatte nicht die zu diesem Zwecke erforderliche Größe.¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶² Scheibe, S. 351 f.

¹⁵⁶³ Heichen, S. 651 f.

¹⁵⁶⁴ Wilding, Bd. 2, S. 88.

¹⁵⁶⁵ Meyrink OT, S. 315.

¹⁵⁶⁶ Rohrmoser, S. 319.

¹⁵⁶⁷ Munkh, S. 395.

Schiller (1928)

„Ja, pfiffig muß man in dieser Stadt sein, mein Lieber,“ entgegnete der Jude, indem er seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfte, „das ist schon wahr!“

Der Jude tippte nach dieser Bemerkung mit seinem rechten Zeigefinger an seine Nase, und Noah versuchte diese Bewegung nachzuahmen, obgleich ihm das nicht vollständig gelang, da seine eigene Nase zu diesem Zwecke nicht groß genug war.¹⁵⁶⁸

Kolb (1941)

„Ei, Freundchen, man muss scharf sein in dieser Stadt,“ entgegnete der Jude, seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend, „gewiss und wahrhaftig!“

Der Jude begleitete diese Bemerkung mit einem Schläge seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase, eine Bewegung, welche Noah nachzuahmen suchte, obgleich sie ihm nicht vollständig gelang, da sein eigener Gesichtsvorsprung zu diesem Zwecke nicht gross genug war.¹⁵⁶⁹

Haberl (1946)

„Ei, man muß pfiffig sein in dieser Stadt, mein Lieber“, fuhr der Jude vertraulich flüsternd fort. Er klopfte dabei mit dem Finger an seine Nase, eine Bewegung, die Noah sofort nachmachte, die ihm aber nicht gelang, da seine Nase nicht groß genug dazu war.¹⁵⁷⁰

Fankhauser (1949)

„In der Stadt muß einer schon gewitzt sein! Glauben Sie mir! Man muß! Man muß!“ Es lag etwas Vertrauensvolles in seinem Raunen, und sein Zeigefinger tippte auf den rechten Nasenflügel.

Noah ahmte die Gebärde sofort nach, obgleich seine Nase eher kümmerlich geraten war.¹⁵⁷¹

Pfeiffer (1949)

„Nun ja, mein Lieber, man muß in dieser Stadt sehr schlau sein“, entgegnete der Alte vertraulich flüsternd und den Finger an die Nase führend – eine Geste, die Noah sofort nachahmte, aber nicht mit so vollständigem Gelingen, da seine eigene Nase nicht groß genug war.¹⁵⁷²

Kilbel (1963)

„Ja, mein Lieber, in dieser Stadt muß man auch gewitzt sein“, erwiderte der Jude und senkte die Stimme zu einem vertraulichen Flüstern, „das ist wahrhaftig war.“

Nach dieser Bemerkung rieb Fagin sich mit dem rechten Zeigefinger den Nasenflügel – und Noah versuchte sogleich, diese Geste nachzuahmen, was ihm jedoch nicht befriedigend gelang, da seine eigene Nase zu diesem Zweck wohl nicht groß genug war.¹⁵⁷³

¹⁵⁶⁸ Schiller, S. 338.

¹⁵⁶⁹ Kolb 1941, S. 339.

¹⁵⁷⁰ Haber 1946, S. 183.

¹⁵⁷¹ Fankhauser, S. 349.

¹⁵⁷² Pfeiffer, S. 362.

¹⁵⁷³ Kilbel, S. 458.

Keim (1966)

„Ein Mann muß in dieser Stadt sehr aufmerksam sein, mein Guter“, entgegnete der Jude, seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend, „und das ist die Wahrheit.“

Fagin begleitete diese Bemerkung mit einem Schlag seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase – eine Bewegung, die Noah nachzumachen versuchte, obwohl sie ihm nicht vollständig gelang, da seine eigene Nase zu diesem Zweck nicht groß genug war.¹⁵⁷⁴

Hoeppener (1968 / 1982)

„Je nun, in dieser Stadt muß man schlau sein, mein Bester“, entgegnete der Jude, wobei er die Stimme zu vertraulichem Flüsterton senkte, „wahr und wahrhaftig.“

Diese Bemerkung verlieh Fagin Nachdruck, indem er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Nase klopfte – eine Geste, die Noah nachzuahmen versuchte, was ihm indes nicht so recht glückte, weil seine eigene Nase für diesen Zweck nicht groß genug war.¹⁵⁷⁵

Bouchez/Dubost (1983)

„Du bist vom Fach?“ fragte Fagin.

„Noch nicht. Gestohlen hat sie das Geld.“

„Einerlei. Wir helfen dir, ins Geschäft zu kommen“, sagte Fagin grinsend.¹⁵⁷⁶

Sichel (1991)

„In dieser Stadt muß man schlau sein“, erwiderte Fagin, und seine Stimme wurde zu einem leisen Flüstern. „Das ist die Wahrheit. Sie wissen, was ich meine?“

Fagin tippte sich mit dem Finger an die Nase, und Noah tat schnell das gleiche.¹⁵⁷⁷

Haberl (2005)

„Ei, man muss pfiffig sein in dieser Stadt, mein Lieber“, fuhr Fagin vertraulich flüsternd fort. Er klopfte dabei mit dem Finger an seine Nase, eine Bewegung, die Noah sofort nachmachte, die ihm aber nicht gelang, da seine Nase nicht groß genug dazu war.¹⁵⁷⁸

Monte (2011)

„Tja, in dieser Stadt muss man schon gerissen sein, mein Guter“, entgegnete Fagin, indem er die Stimme zu einem vertraulichen Flüstern senkte. „Das steht mal fest.“

Der alte Hehler unterstrich seine Bemerkung dadurch, dass er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Nase tippte, eine Geste, die Noah nachzumachen versuchte, was ihm jedoch nicht so recht gelingen wollte, weil seine Nase zu diesem Zwecke nicht groß genug war.¹⁵⁷⁹

¹⁵⁷⁴ Keim, S. 360.

¹⁵⁷⁵ Hoeppener, S. 350.

¹⁵⁷⁶ Bouchez/Dubost, S. 97.

¹⁵⁷⁷ Sichel, S. 80.

¹⁵⁷⁸ Haberl 2005, S. 252.

¹⁵⁷⁹ Monte OT, S. 504.

11.1.9 Textstelle 7: Fagin wartet auf Sikes

Dickens (1837–39)

It was nearly two hours before daybreak, that time, which, in the autumn of the year, may be truly called the dead of night; when the streets are silent and deserted, when even sound appears to slumber, and profligacy and riot have staggered home to dream; it was at this still and silent hour, that the Jew¹⁵⁸⁰ sat watching in his old lair, with face so distorted and pale, and eyes so red and bloodshot, that he looked less like a man, than like some hideous phantom: moist from the grave, and worried by an evil spirit.

He sat crouching over a cold hearth, wrapped in an old torn coverlet, with his face turned towards a wasting candle that stood upon a table by his side. His right hand was raised to his lips, and as, absorbed in thought, he bit his long black nails, he disclosed among his toothless gums a few such fangs as should have been a dog's or rat's.¹⁵⁸¹

Diezmann (1838–39)

Es war etwa zwei Stunden vor Tagesanbruch, – die Zeit, wann die Straßen still und öde sind, selbst der Schall zu schlummern scheint, und die Ausschweifung nach Hause gewankt sind, um zu träumen, – in dieser stillen Zeit war es, als der Jude wachend in seiner alten Höhle, mit so bleichem und verzerrtem Gesichte, mit so rothen Augen saß, daß er weniger einem Menschen als einem grabesfeuchten häßlichen Gespenste glich.

Er hatte sich über den alten Heerd gekauert, in eine alte zerrissene Decke gehüllt und wendete sein Gesicht nach einem fast niedergebrannten Lichte, das neben ihm auf dem Tische stand. Seine rechte Hand war zu seinen Lippen emporgehoben; so biß er sich, in Gedanken versunken, in seine langen schwarzen Nägel und zeigte auf seinem Zahnfleisch einige wenige Zähne, die Hunde- oder Rattenzähnen glichen.¹⁵⁸²

Roberts (1838–39)

Es war fast zwei Stunden vor Tagesanbruch – die rechte Nacht-Zeit im Herbste, wo, indem sogar der Schall zu schlummern scheint, die Straßen schweigend und verlassen, und die Lüstlinge und Lärmer nach Hause getaumelt sind, um zu träumen – als der Jude wachend in seiner alten Höhle mit einem so bleichen und verzerrten Gesichte und so rothen und blutunterlaufenen Augen dasaß, daß er weniger einem Menschen, als einem gräulichen, vom Grabe feuchten und von einem bösen Geiste gepeinigten Phantome glich.

Er kauerte, in eine zerlumpte Bettdecke gehüllt, an einem kalten Heerde, und hatte die Blicke auf ein dem Erlöschen nahes Licht gerichtet, das auf einem Tische neben ihm stand. Die rechte Hand hielt er, wie in Gedanken verloren, an die Lippen, und käuete seine langen, schwarzen Fingernägel, so daß man in dem sonst zahnlosen Munde einige Vorderzähne erblickte, die einem Hunde oder einer Ratte hätten angehören können.¹⁵⁸³

Kolb (1841)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch – jene Zeit, welche man im Herbst in Wahrheit die todte Nacht nennen kann, da die Straßen stumm und öde sind, jeder Ton zu schlummern scheint und sogar der Wüstling sein Lager gesucht hat, um zu träumen – es war in dieser stillen Stunde, als der Jude wachend in seiner alten Höhle mit so blassem und verzerrtem Gesichte und so rothen mit Blut unterworfenen Augen dasaß, daß er nicht

¹⁵⁸⁰ Fagin 1867.

¹⁵⁸¹ Dickens OT, S. 317.

¹⁵⁸² Diezmann, Bd. 3, S. 117 f.

¹⁵⁸³ Roberts, Bd. 3, S. 73.

wie ein Mensch, sondern wie irgend ein gräßliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geiste gepeinigtes Phantom aussah.

Er kauerte, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, über einem kalten Heerd und wendete sein Gesicht nach einem fast ausgebrannten Lichte, das neben ihm auf dem Tische stand. Er hatte die rechte Hand zu seinen Lippen emporgehoben, und da er, in Gedanken versunken, an seinen langen und schwarzen Nägeln nagte, so zeigten sich in seinem sonst zahnlosen Munde einige Zähne, die denen eines Hundes oder einer Ratte ähnlich waren.¹⁵⁸⁴

Bauernfeld (1844)

Als es ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch war – jene Zeit, welche im Spätherbste mit Recht das Sterben der Nacht heißen kann; wo die Straßen stumm und verödet stehen, wo selbst der Schall zu schlummern scheint, und wo die Schwelgerei und der Tumult bereits nach Hause gewankt sind, um sich auszuträumen; – um diese stille und schweigsam Stunde also hielt der Jude in seinem alten Lager die Nacht, und sein Gesicht war so verzerrt und bleich, seine Augen rot aufgelaufen und blutrünstig, daß er weniger einem Menschen glich, als einem scheußlichen Phantom, das, noch feucht vom Grabesmoder, von einem bösen Geiste geplagt wurde.

Er lauerte über einem kalten Feuerherde, in eine zerlumpte Bettdecke gewickelt, das Gesicht nach einer triefenden Kerze gewandt, die neben ihm auf einem Tische stand. Er hielt die rechte Hand an die Lippen, und wie er in Gedanken vergraben seine langen, schwarzen Nägel zerbiß, enthüllte er in seinen zahnlosen Kiefern einzelne Fänger, die einem Hunde oder einer Ratte geziemt hätten.¹⁵⁸⁵

Scheibe (1883)

Es mochte etwa zwei Stunden vor Tagesanbruch sein, um die Zeit, die man im Herbst die eigentliche tiefe Nacht nennen könnte, denn die Straßen sind um diese Stunde so öde und still, daß sogar der Schall zu schlummern scheint, und Ausschweifungen und Laster sind nach Hause gewankt, um sich dem Traumgott in die Arme zu werfen. Um diese Zeit saß Fagin noch wachend in seiner alten Höhle, aber mit so blassem, verzerrtem Gesicht und so rothen Augen, daß er mehr einem von bösen Geistern gequälten, dem modrigen Grabe entstiegenen Gespenste glich, als einem Menschen von Fleisch und Bein.

Er hatte sich in eine alte, zerrissene Bettdecke gehüllt, vor dem erloschenen Kaminfeuer niedergekauert und drehte das Gesicht einem fast niederbegrannnten Lichte zu, das auf dem Tische stand. Die rechte Hand hatte er an den Mund gelegt und kaute, wie in tiefe Gedanken versunken, an seinen langen, schwarzen Nägeln, wobei er die wenigen Zähne zeigte, die er noch im Munde hatte. Sie hätten ebenso gut Hunde- oder Rattenzähne sein können.¹⁵⁸⁶

Heichen (1892–93)

Es war nahezu zwei Stunden vor Tagesanbruch; um jene Zeit, die in der herbstlichen Jahreszeit mit Fug und Recht als der nächtliche Tod bezeichnet werden kann; wenn die Straßen schweigsam und verödet liegen, wenn selbst Schall und Hall zu schlummern scheinen und Verworfenheit und Saus und Braus heimwärts getorkelt sind, um zu träumen – es war um diese stille und schweigsam Stunde, als Fagin wachend in seinem alten Baue hockte mit einem Gesichte so verrenkt und so blaß und mit Augen so rot und blutunterlaufen, daß er weniger wie ein Mensch aussah als vielmehr wie irgend

¹⁵⁸⁴ Kolb 1841, Bd. 2, S. 276 f.

¹⁵⁸⁵ Bauernfeld, Bd. 3, S. 169.

¹⁵⁸⁶ Scheibe, S. 387.

ein häßliches Gespenst, das feucht ist vom Moder der Grabesgruft und verfolgt und gejagt wird von einem bösen Geiste.

Er saß zusammengekauert über einem kalten Herde, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, mit dem Gesicht einem tiefenden Talglichte zugekehrt, das neben ihm auf einem Tische stand. Die rechte Hand hatte er hinauf zu den Lippen geführt, und während er so, in Gedanken vertieft, sich an den langen schwarzen Nägeln herumbiß, legte er in seinem zahnlosen Gaumen ein paar solche Hauer bloß, wie sie besser kein Hund oder keine Ratte hätte haben können.¹⁵⁸⁷

Wilding (1906)

Zwei Stunden vor Tagesanbruch – zu jener Zeit, wo die Straßen einsam und öde sind, jeder Laut verstummt ist und selbst die Nachtschwärmer nach Hause gewankt sind, zu jener grabestillen Stunde hockte Fagin in seiner Spelunke. Sein Gesicht war so bleich, seine Augen so rot und blutunterlaufen, daß er nicht aussah wie ein Mensch, sondern eher wie ein widerliches Gespenst, das von Moder und Grabesdunst feucht ist und von bösen Geistern gehezt wird.

In eine zerrissene Decke gehüllt, kauerte er über einem Herde, in welchem kein Feuer brannte. Ein Talglicht, das ihm Erlöschen war, stand neben ihm und warf einen matten Schein auf seine verzerrten Züge: Die rechte Hand fuhr an seinen blassen Lippen hin und her, und während er in tiefen Gedanken an den schwarzen Nägeln nagte, kamen aus seinem zahnlosen Munde ein paar Raffzähne zum Vorschein wie sie ein Hund oder eine Ratte nicht besser hätte ausweisen können.¹⁵⁸⁸

Meyrink (1914)

Ein paar Stunden vor Tagesanbruch, – zu jener Zeit, wo es im Herbst finsterste Nacht zu sein scheint, wo sogar die Geräusche schlummern und die Straßen schweigsam und verödet daliegen und die Schlemmer und Schwelger nach Hause getaumelt sind, um zu träumen, – da saß Fagin noch wachend in seiner Höhle, und sein Gesicht war so bleich und verzerrt, daß er mit seinen roten blutunterlaufenen Augen weniger einem Menschen als einem scheußlichen Gespenste glich.

In eine zerlumpte Decke gehüllt, kauerte er an dem erkalteten Herd und starrte in eine mit dem Erlöschen kämpfende Talgkerze, die auf dem Tische vor ihm stand. Geistesabwesend kaute er an seinen langen schwarzen Fingernägeln, wobei in dem sonst zahnlosen Mund einige Zähne sichtbar wurden, die gradeso gut einem Hund oder einer Ratte hätten gehören können.¹⁵⁸⁹

Rohrmoser (1928)

Ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch saß der Jude noch wach in seiner alten Höhle mit einem so verzerrten und blassen Gesicht, mit so roten und blutunterlaufenen Augen, daß er weniger einem Menschen glich als einem häßlichen, vom Grabe feuchten Gespenst, das von einem bösen Geist geplagt wird.¹⁵⁹⁰

Munkh (1928)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch. Jene Stunde, die man im Herbst mit allem Recht den Tod der Nacht nennen kann. Um diese Stunden sind sogar die Straßen der Stadt dunkel und still. Selbst hier scheint jedes Geräusch eingeschlafen, denn

¹⁵⁸⁷ Heichen, S. 621 f.

¹⁵⁸⁸ Wilding, Bd. 2, S. 111.

¹⁵⁸⁹ Meyrink OT, S. 347.

¹⁵⁹⁰ Rohrmoser, S. 245.

nun sind Liederlichkeit und Schwelgerei auch in ihre Betten getaumelt, und die Arbeit ist noch nicht erwacht.

Um diese totenstille, schweigende Stunde saß Fagin in seiner verfallenen Höhle noch wach. Sein Gesicht war so blaß und verzerrt, seine Augen stierten so rot und blutunterlaufen, daß er kaum einem Menschen glich und viel eher aussah wie ein grauenvolles, frisch vom Grabe entstiegnes, vom Teufel herumgehetztes Gespenst. Er saß über den erkalteten Herd gekrümmt, in eine alte zerrissene Bettdecke eingewickelt und starrte in das Licht einer heruntergebrannten Kerze, die auf einem Tisch neben ihm stand. Die rechte Hand hielt er an den Mund und nagte in Gedanken versunken an seinen langen, schwarzen Fingernägeln. Dabei entblößte er in seinen fast zahnlosen Kiefern ein paar Hauer, die eher in das Maul eines Hundes oder einer Ratte gepaßt hätten als in ein Menschengesicht.¹⁵⁹¹

Schiller (1928)

Es war etwa zwei Stunden vor Tagesanbruch - die Zeit, die man im Herbst mit Recht grabestiefe Nacht nennen kann, da die Straßen stumm und öde sind, jeder Ton zu schlummern scheint und sogar die Ausschweifung nach Hause gewankt ist, um sich den Träumen hinzugeben: in dieser stillen Zeit also war es, als der Jude wachend in seiner alten Höhle mit so blassem und verzerrtem Gesichte und so roten blutunterlaufenen Augen dasaß, daß er weniger einem Menschen als einem gräßlichen, vom Grabe feuchten und von einem bösen Geiste gepeinigten Gespenste glich.

Er hatte sich, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, über einen kalten Herd gekauert und sein Gesicht nach einem fast niedergebrannten Licht, das neben ihm auf dem Tische stand, hingewendet. Die rechte Hand hatte er zu seinen Lippen emporgehoben, und da er, ganz in Gedanken versunken, an seinen langen schwarzen Nägeln nagte, so zeigten sich in seinem sonst zahnlosen Munde einige wenige Zähne, die wie die eines Hundes oder einer Ratte aussahen.¹⁵⁹²

Kolb (1941)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch - jene Zeit, welche man im Herbst in Wahrheit die tote Nacht nennen kann, da die Strassen stumm und öde sind, jeder Ton zu schlummern scheint und sogar der Wüstling sein Lager gesucht hat, um zu träumen - es war in dieser stillen Stunde, als der Jude wachend in seiner alten Höhle mit so blassem und verzerrtem Gesichte und so roten, mit Blut unterlaufenen Augen dasass, dass er nicht wie ein Mensch, sondern wie irgend ein grässliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geiste gepeinigtes Phantom aussah.

Er kauerte, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, über einen kalten Herd und wendete sein Gesicht nach einem fast ausgebrannten Lichte, das neben ihm auf dem Tische stand. Er hatte die rechte Hand zu seinen Lippen emporgehoben, und da er, in Gedanken versunken, an seinen langen und schwarzen Nägeln nagte, so zeigten sich in seinem sonst zahnlosen Munde einige Zähne, die denen eines Hundes oder einer Ratte ähnlich waren.¹⁵⁹³

Haberl (1946)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch. Der Jude kauerte, in eine alte, zerrissene Decke gehüllt, neben seinem kalten Herd und wendete sein bleiches, verzerrtes Gesicht einem fast ausgebrannten Licht zu, das vor ihm auf dem Tische stand.

¹⁵⁹¹ Munkh, S. 435.

¹⁵⁹² Schiller, S. 372.

¹⁵⁹³ Kolb 1941, S. 374.

Eine Hand hielt er, in Gedanken verloren, an seine Lippen und kaute an seinen langen, schwarzen Nägeln.

[...]. Fagin glich mit seinen roten, blutunterlaufenen Augen mehr einem gräßlichen, von einem bösen Geist gepeinigten Gespenst, als einem Menschen.¹⁵⁹⁴

Fankhauser (1949)

Es war zwei Stunden vor Tagesanbruch, um jene Zeit, die man im Herbst füglich den Tod der Nacht nennen kann, da sogar die Straßen der Stadt still werden, jedes Geräusch verstummt, Liederlichkeit und Schwelgerei in ihre Betten gekrochen, Arbeit und Mühen aber noch nicht erwacht sind.

Um diese totenstille Stunde saß Fagin in seiner Höhle noch wach, in eine alte Bettdecke gehüllt, über den erkalteten Herd gekrümmt, in das Licht einer fast heruntergebrannten Kerze starrend, die neben ihm auf dem Tische stand. Mit seinem verzerrten, fahlen Gesicht, in dem die roten, blutunterlaufenen Augen glommen, glich er eher einem grauenhaften, vom Teufel aus dem Grabe gehetzten Gespenst als einem Menschen. seine rechte Hand schob sich gegen den Mund, und die Zähne nagten an den schwarzen Nägeln, diese paar Hauer in den fast zahnlosen Kiefern, die eher einem Hunde- oder Rattengesicht als dem eines Menschen anzugehören schienen. Sie nagten, während Fagin seinen Gedanken nachging.¹⁵⁹⁵

Pfeiffer (1949)

Ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch – die richtige Nachtzeit im Herbst, in der sogar die Geräusche zu schlafen scheinen, wo die Straßen schweigend und verlassen in den Städten liegen und bereits die Schlemmer und Schwelger nach Hause getaumelt sind, um sich in den Schlaf zu träumen – saß der Alte wachend in seiner finsternen Höhle, mit blassem und verzerrtem Gesicht und roten, blutunterlaufenen Augen, und glich weniger einem Menschen als einem abscheulichen, vom Grabe noch feuchten und von einem bösen Geist besessenen Gespenst.

In eine zerlumpte Bettdecke gehüllt, kauerte er vor seinem kalten Herde und hatte seine Augen auf das ersterbende Licht auf dem Tische gerichtet. In Gedanken versunken, hielt er die rechte Hand an die Lippen und kaute an seinen langen, schwarzen Fingernägeln, so daß man in seinem fast zahnlosen Munde ein paar Vorderzähne sah, die leicht einem Hunde oder einer Ratte hätten gehören können.¹⁵⁹⁶

Kilbel (1963)

Es war fast zwei Stunden vor Tagesanbruch; jene Zeit, die im Herbst mit Recht der Tod der Nacht genannt werden kann; wo die Straßen still und verlassen sind, wo selbst die Geräusche zu schlafen scheinen und Liederlichkeit und Ausschweifung nach Hause getaumelt sind, um zu träumen – es war um diese stille und schweigende Stunde, als Fagin wachend in seiner alten Höhle saß; sein Gesicht war so bleich und verzerrt, seine Augen waren so gerötet und blutunterlaufen, daß er weniger wie ein Mensch, sondern vielmehr wie ein schreckliches Gespenst aussah, noch feucht vom Grabe und von einem bösen Geist geplagt.

Er saß zusammengekauert und in eine alte zerschlossene Decke gehüllt über ein erloschenes Kaminfeuer gebeugt und hatte sein Gesicht einer fast heruntergebrannten Kerze zugewandt, die ihm zur Seite auf einem Tisch stand. Seine rechte Hand hatte er an die Lippen gehoben, und während er sich in Gedanken versunken seine langen

¹⁵⁹⁴ Haberl 1946, S. 205.

¹⁵⁹⁵ Fankhauser, S. 384 f.

¹⁵⁹⁶ Pfeiffer, S. 402.

schwarzen Nägel biß, wurden zwischen seinen sonst zahnlosen Kiefern einige Fangzähne sichtbar, die zu einem Hund oder einer Ratte gepaßt hätten.¹⁵⁹⁷

Keim (1966)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch; jene Zeit, die man im Herbst mit Recht die tote Nacht nennen kann. Die Straßen sind stumm und öde, selbst die Töne scheinen zu schlummern und auch der Verbrecher ist nach Hause gegangen, um zu träumen. Es war in dieser stillen Stunde, als Fagin wachend in seinem alten Schlupfwinkel mit so blassem und verzerrtem Gesicht und blutunterlaufenen Augen saß, daß er nicht wie ein Mensch, sondern wie ein abscheuliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geist gequältes Gespenst aussah.

Er kauerte, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, über einem kalten Herd und wandte das Gesicht einer fast abgebrannten Kerze zu, die neben ihm auf dem Tisch stand. Er hatte die rechte Hand an seine Lippen gehoben, und da er in Gedanken versunken an seinen langen schwarzen Fingernägeln nagte, zeigten sich in seinem fast zahnlosen Mund einige Zahnstummel, wie sie Hunde oder Ratten haben.¹⁵⁹⁸

Hoeppener (1968 / 1982)

Es war fast zwei Stunden vor Tagesanbruch, jene Zeit im Herbst, die wahrlich die Totenstille der Nacht genannt werden kann, wenn die Straßen ruhig und verlassen liegen, wenn selbst Laute zu schlummern scheinen und Verworfenheit und Ausschweifung heimgeschwankt sind, um zu träumen; zu dieser stillen und ruhigen Stunde war es, daß Fagin wachend in seinem alten Bau hockte, mit so verzerrtem und bleichem Gesicht und so roten und blutunterlaufenen Augen, daß er weniger einem Menschen als einem abscheulichen, vom Grab feuchten und von einem bösen Dämon geplagten Gespenst glich.

Er kauerte, in eine alte zerrissene Decke gehüllt, an der kalten Feuerstelle, das Gesicht einer dahinschwindenden Kerze zugekehrt, die auf einem Tisch neben ihm stand. Die rechte Hand hatte er zu den Lippen gehoben, und als er, in Gedanken vertieft, an seinen langen schwarzen Nägeln kaute, enthüllte er zwischen seinen zahnlosen Kiefern ein paar Hauer wie von einem Hund oder einer Ratte.¹⁵⁹⁹

Bouchez/Dubost (1983)

[Textstelle fehlt]

Sichel (1991)

Lange saß er bleich und mit verzerrtem Gesicht da, mit roten blutunterlaufenen Augen. Jetzt sah er nicht wie ein Mensch aus, eher wie ein gräßliches Ungeheuer, das gerade seinem eigenen Grab entstiegen war und von einem bösen Geist verfolgt wurde.

In einen zerrissenen Umhang gehüllt hockte er vor der kalten leeren Feuerstelle. Die einzige Wärmequelle war eine einsame Kerze auf dem Tisch. Er knabberte an seinen schwarzen Fingernägeln [...].¹⁶⁰⁰

¹⁵⁹⁷ Kilbel, S. 505.

¹⁵⁹⁸ Keim, S. 397.

¹⁵⁹⁹ Hoeppener, S. 386.

¹⁶⁰⁰ Sichel, S. 89.

Haberl (2005)

Es war ungefähr zwei Stunden vor Tagesanbruch. Fagin kauerte, in eine alte Decke gehüllt, neben seinem kalten Herd und wendete sein bleiches, verzerrtes Gesicht einem fast ausgebrannten Licht zu, das vor ihm auf dem Tische stand. Eine Hand hielt er, in Gedanken verloren, an seine Lippen und kaute an seinen langen schwarzen Nägeln.¹⁶⁰¹

Monte (2011)

Es war fast zwei Stunden vor Tagesanbruch, eine Zeit, die man im Herbst zu recht totenstille Nacht nennen kann, wenn die Straßen ruhig und ausgestorben daliegen, wenn selbst die Geräusche zu schlummern scheinen und Laster und Ausschweifung nach Hause gewankt sind, um zu träumen. Es war zu dieser stillen und verschwiegenen Stunde, als Fagin wachend in seinem alten Schlupfwinkel saß, mit so bleichem und verzerrtem Gesicht und so roten, blutunterlaufenen Augen, dass er weniger wie ein Mensch, sondern eher wie ein grausiges Gespenst aussah, grabesfeucht und von einem bösen Dämon gepeinigt.

Er kauerte in eine alte, zerrissene Decke gehüllt am erloschenen Herdfeuer, das Gesicht einer schwindenden Kerze zugewandt, die neben ihm auf dem Tisch stand. Die rechte Hand hatte er an die Lippen gehoben und kaute gedankenverloren an seinen langen schwarzen Fingernägeln, wobei er zwischen den zahnlosen Kiefern ein paar Hauer wie von einem Hund oder einer Ratte erkennen ließ.¹⁶⁰²

¹⁶⁰¹ Haberl 2005, S. 282.

¹⁶⁰² Monte OT, S. 557.

11.1.10 Textstelle 8: Fagin und der religiöse Beistand

Dickens (1837–39)

At one time he raved and blasphemed; and at another howled and tore his hair. Venerable men of his own persuasion had come to pray beside him, but he had driven them away with curses. They renewed their charitable efforts, and he beat them off.¹⁶⁰³

Diezmann (1838–39)

Einmal raste er und lästerte Gott, ein andermal wehklagte er und rauft sich das Haar aus. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen vertrieben. Sie erneuerten ihre gutherzigen Bemühungen und er schlug nach ihnen.¹⁶⁰⁴

Roberts (1838–39)

Jetzt redete der Elende irre und stieß Gotteslästerungen aus – dann heulte er und zerraupte sein Haar. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen mit ihm zu beten, allein er hatte sie mit Verwünschungen hinausgetrieben. Sie erneuerten ihre menschenfreundlichen Versuche, und mußten seinen Gewalt-Drohungen weichen.¹⁶⁰⁵

Kolb (1841)

Der Tag entschwand. – Tag? Es war kein Tag! Er war so schnell dahin, als er gekommen war - und abermals trat die Nacht ein – eine Nacht, so lang und doch so kurz; lang in ihrem schrecklichen Schweigen, und kurz in ihren flüchtigen Stunden. Das einermal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare. Priester seines Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt. Sie erneuerten ihre wohlwollenden Bemühungen, aber er schlug nach ihnen.¹⁶⁰⁶

Bauernfeld (1844)

Bald raste er und lästerte Gott, bald heulte er und zerraupte sein Haar. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um neben ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt. Sie erneuerten ihre frommen Bemühungen, und er stieß sie abermals zurück.¹⁶⁰⁷

Scheibe (1883)

Zuweilen raste er und lästerte Gott, zuweilen brach er in Wehklagen aus und zerraupte sich das Haar. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen und Verwünschungen von sich gewiesen. Sie erneuerten den menschenfreundlichen Versuch; aber er schlug mit den Fäusten nach ihnen.¹⁶⁰⁸

¹⁶⁰³ Dickens OT, S. 361.

¹⁶⁰⁴ Diezmann, Bd. 3, S. 194 f.

¹⁶⁰⁵ Roberts, Bd. 3, S. 142.

¹⁶⁰⁶ Kolb 1841, Bd. 3, S. 375 f.

¹⁶⁰⁷ Bauernfeld, Bd. 3, S. 269.

¹⁶⁰⁸ Scheibe, S. 450.

Heichen (1892–93)

Zur einen Zeit raste und lästerte er; zur andern heulte er und raufte er sich das Haar. Ehrwürdige Leute seines Glaubensbekenntnisses waren zu ihm in die Zelle gekommen, um neben ihm zu beten; aber er hatte sie von sich gejagt mit entsetzlichen Flüchen. sie erneuerten das Werk ihrer barmherzigen Liebe, und er trieb sie mit Schlägen von sich.¹⁶⁰⁹

Wilding (1906)

Dann und wann raste und fluchte er, dann wieder zerriß er sich das Haar und jammerte und heulte. Es waren Rabbiner zu ihm gelassen worden, die mit ihm hatten beten wollen. Er hatte sie mit gräßlichen Flüchen davon gejagt.¹⁶¹⁰

Meyrink (1914)

Bald fluchte Fagin und heulte, bald raufte er sich stumm das Haar. Ehrwürdige alte Männer der jüdischen Gemeinde waren zu ihm in die Zelle gekommen, um bei ihm zu beten, aber er hatte sie von sich getrieben mit furchtbaren Flüchen. Sie wollten ihm zureden, aber er jagte sie hinaus.¹⁶¹¹

Rohrmoser (1928)

Bald raste und fluchte der Jude, bald weinte er und raufte sich das Haar. Ehrwürdige Männer seiner Religion kamen, um mit ihm zu beten, aber mit greulichen Flüchen trieb er sie hinaus.¹⁶¹²

Munkh (1928)

Durch Stunden durch tobte und lästerte der Todgeweihte, dann heulte und winselte er wieder und raufte voll Jammer sein Haar. Ehrwürdige Greise seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, er aber hatte sie mit greulichen Flüchen weggetrieben. Sie kehrten wieder, um ihre barmherzige Absicht durchzuführen, aber er stieß und schlug nach ihnen.¹⁶¹³

Schiller (1928)

Das eine Mal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und raufte sich die Haare aus. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt. Sie erneuerten ihre gutherzigen Bemühungen, und er schlug nach ihnen.¹⁶¹⁴

Kolb (1941)

Das eine Mal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare. Priester seines Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt. Sie erneuten ihre wohlwollenden Bemühungen, aber er schlug nach ihnen.¹⁶¹⁵

¹⁶⁰⁹ Heichen, S. 712.

¹⁶¹⁰ Wilding, Bd. 2, S. 154.

¹⁶¹¹ Meyrink OT, S. 392.

¹⁶¹² Rohrmoser, S. 383.

¹⁶¹³ Munkh, S. 503.

¹⁶¹⁴ Schiller, S. 426.

¹⁶¹⁵ Kolb 1941, S. 428.

Haberl (1946)

Er redete irr und stieß Gotteslästerungen aus, dann heulte er wieder und zerraupte sich das Haar. Priester seines Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt. Sie erneuerten ihre menschenfreundlichen Versuche, doch er schlug nach ihnen.¹⁶¹⁶

Fankhauser (1949)

Manche Stunden hindurch tobte und lästerte der Todgeweihte, dann winselte er wieder und raupte voll Jammer sein Haar. Ehrwürdige Alte, die seinens Glaubens waren, besuchten ihn und bemühten sich, mit ihm zu beten. Mit abscheulichen Flüchen vertrieb er sie. Und wieder kamen sie zu ihm, damit er durch ihre barmherzige Hilfe Trost fände. Er aber stieß und schlug nach ihnen.¹⁶¹⁷

Pfeiffer (1949)

Nun fing der Elende an irre zu reden und Gotteslästerungen auszusprechen, um dann zu heulen und sich das Haar zu rauhen. Die ehrwürdigsten Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber mit Verwünschungen hatte er sie hinausgeworfen. Immer wieder erneuerten sie ihre menschenfreundlichen Versuche und mußten endlich seinen gewalttätigen Drohungen weichen.¹⁶¹⁸

Kilbel (1963)

Einmal raste er und lästerte Gott, dann wieder heulte er und raupte sich die Haare. Ehrenwerte Männer seines Glaubens waren gekommen, um an seiner Seite zu beten, er aber hatte sie mit Flüchen hinausgetrieben. Als sie ihre hilfreichen Bemühungen wiederholten, schlug er nach ihnen.¹⁶¹⁹

Keim (1966)

Einmal raste er und lästerte Gott, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare. Ehrwürdige Männer seines eigenen Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt. Sie erneuerten ihre wohlwollenden Bemühungen, aber er trieb sie mit Schlägen von sich.¹⁶²⁰

Hoepfener (1968 / 1982)

Mitunter tobte und lästerte er, und mitunter heulte er und raupte sich das Haar. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um Seite an Seite mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt. Sie wiederholten ihre barmherzigen Bemühungen, und er schlug sie in die Flucht.¹⁶²¹

Bouchez/Dubost (1983)

[Textstelle fehlt]

¹⁶¹⁶ Haber 1946, S. 239 f.

¹⁶¹⁷ Fankhauser, S. 446.

¹⁶¹⁸ Pfeiffer, S. 458.

¹⁶¹⁹ Kilbel, S. 578.

¹⁶²⁰ Keim, S. 456.

¹⁶²¹ Hoepfener, S. 442.

Sichel (1991)

[Textstelle fehlt]

Haberl (2005)

Er redete irr und stieß Gotteslästerungen aus, dann heulte er wieder und raufte sich das Haar. Priester seines Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt. Sie erneuerten ihre menschenfreundlichen Versuche, doch er schlug nach ihnen.¹⁶²²

Monte (2011)

Mal raste er und fluchte gotteslästerlich, dann wieder jammerte er und raufte sich die Haare. Ehrwürdige Männer seines Glaubens kamen, um mit ihm zu beten, doch jagte er sie unter Verwünschungen davon. Sie wiederholten ihre barmherzigen Bemühungen, und er schlug sie abermals in die Flucht.¹⁶²³

¹⁶²² Haberl 2005, S. 325.

¹⁶²³ Monte OT, S. 640.

11.1.11 Textstelle 9: Fagin in der Todeszelle

Dickens (1837–39)

The condemned criminal was seated on his bed, rocking himself from side to side, with a countenance more like that of a snared beast than the face of a man. His mind was evidently wandering to his old life, for he continued to mutter, without appearing conscious of their presence otherwise than as a part of his vision.

„Good boy, Charley – well done –“ he mumbled. „Oliver too, ha! ha! ha! Oliver too – quite the gentleman now – quite the – take that boy away to bed!“

The jailer took the disengaged hand of Oliver; and, whispering him not to be alarmed, looked on without speaking.

„Take him away to bed!“ cried the Jew.¹⁶²⁴ „Do you hear me, some of you? He has been the- the – somehow the cause of all this. It’s worth the money to bring him up to it – Bolter’s throat, Bill; never mind the girl – Bolter’s throat as deep as you can cut. Saw his head off!“

„Fagin,“ said the jailer.

„That’s me!“ cried the Jew, falling, instantly, into the attitude of listening he had assumed upon his trial. „An old man, my Lord; a very old, old man!“

„Here,“ said the turnkey, laying his hand upon his breast to keep him down. „Here’s somebody wants to see you, to ask you some questions, I suppose. Fagin, Fagin! Are you a man?“

„I shan’t be one long,“ replied the Jew¹⁶²⁵, looking up with a face retaining no human expression but rage and terror. „Strike them all dead! What right have they to butcher me?“¹⁶²⁶

Diezmann (1838–39)

Der verurtheilte Verbrecher saß auf seinem Lager mit einem Gesichte, das mehr dem eines gefangenen Thieres, als einem menschlichen Antlitze glich, und wankte hin und her. Seine Gedanken beschäftigten sich offenbar mit seinem frühern Leben, denn er murmelte immer vor sich hin, doch schien er ihrer Gegenwart sich nicht bewußt zu sein.

„Guter Junge. Karlchen – gut gemacht,“ murmelte er. „Auch Oliver! ha! ha! ha! Oliver auch – ganz der Herr nun, – ganz der – bringt den Jungen fort zu Bett.“

Der Schließer nahm die freie Hand Olivers, sprach ihn leise Muth zu und sah, ohne etwas zu sagen, den Gefangenen.

„Bringt ihn fort ins Bett!“ rief der Jude. „Hört Ihr mich, – einige von Euch? Er ist – einigermäßen die Ursache von allem dem. Es ist das Geld werth, ihn dazu aufzuziehen – Bolters Kehle, Wilhelm; – denke nicht an das Mädchen; Bolters Kehle, so tief als Du schneiden kannst. Säbele ihm den Kopf ab.“

„Fagin!“ rief der Schließer.

„Das bin ich,“ antwortete der Jude und nahm sogleich dieselbe horchende Stellung wieder an, wie bei seinem Prozesse. „Ein alter Mann, Mylord, ein sehr alter, alter Mann.“

„Hier,“ sagte der Schließer, indem er ihn an der Brust faßte, damit er nicht aufstehe. „Hier ist Jemand, der Sie besuchen und um etwas fragen will. Fagin, Fagin! Sind Sie ein Mann?“

¹⁶²⁴ Fagin 1867.

¹⁶²⁵ He replied 1867.

¹⁶²⁶ Dickens OT, S. 364.

„Nicht lange mehr werde ich einer sein,“ antwortete der Jude, indem er mit einem Gesichte auf sah, indem kein menschlicher Ausdruck als Wuth und Schrecken lag. „Schlag’ sie alle todt! Welches Recht haben sie, mich zu schlachten?“¹⁶²⁷

Roberts (1838–39)

Er saß auf seinem Bette, wiegte sich hin und her, und sein Gesicht glich mehr dem eines eingefangenen wilden Thiers, als einem menschlichen Antlitze. Er gedachte offenbar seines alten Lebens, denn er murmelte, Brownlow und Oliver sehend und doch nicht sehend, vor sich hin.

„Guter Junge, Charley – gemacht brav – und auch Oliver – ha, ha, ha, Oliver – und sieht aus wie ein Junker – ganz wie ein – bringt ihn fort – zu Bett mit dem Buben!“

Der Schließer faßte Oliver bei der Hand, und flüsterte ihm zu, daß er ohne Furcht sein möchte.

„Zu Bett mit ihm!“ rief der Jude. „Hört Ihr nicht? Er – er ist – ist an diesem Allen schuld. ’S ist des Geldes werth, ihn zu erziehen dazu – Bolter’s Kehle, Bill; kümmert Euch um die Dirne nicht – Bolter’s Kehle, so tief Ihr könnt schneiden. Sägt ihm ab den Kopf.“

„Fagin,“ fragte der Schließer.

„Ja, ja,“ rief der Jude, und nahm rasch die lauschende Stellung an, die er bei seinem Prozesse behauptet hatte. „Ein alter Mann, Mylord; ein sehr, sehr alter Mann.“

„Hier ist Jemand, Fagin, der Euch etwas zu sagen hat – seid Ihr ein Mann?“ rief ihm der Schließer, ihn schüttelnd und dann festhaltend, in das Ohr.

„Wird’s nicht mehr sein lange,“ rief der Jude, mit einem Angesicht aufblickend, zurück, das keinen menschlichen Ausdruck mehr hatte, – nur Wuth und Entsetzen malte sich darin. „Schlagt sie Alle todt! Was haben Sie für ein Recht, mich abzuschlachten?“¹⁶²⁸

Kolb (1841)

Der verurteilte Missethäter saß auf seiner Steinbank und schaukelte sich mit einem Gesichte, das mehr dem eines eingesperrten Thieres als dem eines Menschen ähnlich sah, hin und her. Sein Geist war augenscheinlich mit seinem früheren Leben beschäftigt, denn er fuhr fort, vor sich hin zu murmeln und starrte die Eingetretenen an, als wären sie nur die Bilder eines Traumgesichts.

„Guter Knabe, Karlchen – brav gemacht“ – murmelte er. „Oliver auch, ha! ha! ha! Oliver auch – ganz ein Herr jetzt ganz ein Herr – bringt den Jungen zu Bette!“

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand, flüsterte ihm zu, sich nicht zu fürchten und faßte den Juden schweigend ins Auge.

„Bringt ihn zu Bette!“ rief der Jude. „Hört keiner von euch? Er ist – gewissermaßen – die- die – Ursache von all Diesem. Es ist wohl Geldes werth, ihn hiezu aufzuziehen – Bolters Kehle, Bill; kümmert Euch nicht um das Mädchen – Bolters Kehle, so tief, als Ihr schneiden könnt. sägt ihm dem Kopf ab!“

„Fagin!“ sagte der Schließer.

„Das gilt mir,“ rief der Jude plötzlich in dieselbe horchende Stellung verfallend, die er vor Gericht angenommen hatte. „Ein alter Mann, Mylord – ein sehr alter – Mann.“

„Hier ist Jemand,“ fuhr der Gefängnißwärter fort, indem er Fagin die Hand auf die Schulter legte, um ihm zu bedeuten, daß er sitzen bleiben sollte, „der Euch, glaube ich, etwas fragen will. Fagin, Fagin, seyd Ihr ein Mann?“

„Ich werde es nicht mehr lange seyn!“ schrie der Jude, indem er mit einem Ausdrücke von Wuth und Entsetzen in seinem Gesichte auf sah, daß man keinen

¹⁶²⁷ Diezmann, Bd. 3, S. 198 f.

¹⁶²⁸ Roberts, Bd. 3, S. 145 f.

Menschen mehr in ihm erkennen konnte. ‚Schlagt alle zu todt! Was haben sie für ein Recht, mich zu schlachten?‘¹⁶²⁹

Bauernfeld (1844)

Der verurtheilte Verbrecher saß auf seinem Lager und schaukelte sich von der einen Seite zur andern, mit einer Miene, die mehr einem gefangenen wilden Thiere glich als einem Menschen-Antlitz. Augenscheinlich war er in seinem irren Sinne damit beschäftigt, sein früheres Leben zu durchlaufen, denn er fuhr fort, vor sich hin zu murmeln, und schien der Gegenwart der Eintretenden nicht anders bewußt zu werden, denn als eines Theiles seiner Geschichte.

‚Brav Charley, mein Schätzchen, brav – ‘ lispelte er.

‚Oliver auch da? Ha! ha! ha! Oliver auch! Er ist ganz ein junger Gentleman jetzt, ganz ein – Führ‘ den Jungen zu Bett.‘

Der Schließer faßte Olivers freie Hand, flüsterte ihm zu, ohne Furcht zu sein, und verhielt sich als schweigender Zuschauer.

‚Führ‘ ihn ins Bett,‘ rief der Jude. ‚Hört mich keiner von euch? Er ist die – ist – in gewisser Weise – die Ursache von allen diesem. Er ist das Geld schon werth, ihn dafür zu erziehen. – Bolters Gurgel, Bill –scher‘ dich nicht um die Dirme. Bolters Gurgel – so tief du nur schneiden kannst. Sä‘g ihm den Kopf herunter.‘

‚Fagin!‘ sagte der Aufseher.

‚Das bin ich!‘ rief der Jude, und verfiel augenblicklich genau in diesebe horchende Stellung, die er während der Gerichtsverhandlungen angenommen hatte. ‚Ein alter Mann, Mylord; ein sehr alter, alter Mann.‘

‚Hier ist jemand,‘ sagte der Schließer, indem er ihm die Hand auf die Brust drückte, um ihn niederzuhalten; ‚hier ist jemand, der Euch zu sehen wünscht und Euch einige Fragen zu stellen, vermuthlich. Fagin, Fagin! Seid Ihr ein Mann?‘

‚Ich werde nicht lange mehr einer sein,‘ antwortete der Jude, indem er mit einem Gesicht in die Höhe blickte, das keinen andern menschlichen Ausdruck übrig behalten hatte, als Wuth und Schrecken. ‚Schlagt sie alle tot! Was haben sie für ein Recht, mich zu schlachten?‘¹⁶³⁰

Scheibe (1883)

Der Verurtheilte saß auf seinem Bett und wiegte sich mit einem Gesicht, das mehr dem eines gefangenen wilden Thieres, als dem eines Menschen glich, von einer Seite zur andern. Sein Geist war offenbar mit der Vergangenheit beschäftigt, denn er fuhr fort, vor sich hin zu murmeln und schien ihre Gegenwart nur soweit zu bemerken, als sie in seine Vision paßte.

‚Bist ‘n guter Junge, Charley – hast brav gemacht deine Sache,‘ murmelte er. ‚Und Oliver auch, ha, ha, ha! Oliver auch. Er sieht jetzt ganz aus, wie ‘n junger Herr – ganz wie – bringt ‘n zu Bett – bringt ‘n zu Bett!‘

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand, die er noch frei hatte und flüsterte ihm zu, er solle sich nicht fürchten. Dann blickten sie wieder, ohne zu sprechen, auf den Gefangenen.

‚Bringt ‘n zu Bett, sage ich!‘ rief Fagin. ‚Hört denn keiner von Euch? Er ist – er ist schuld an Allem! ‘s ist schon werth das Geld, ihn zu erziehen zu dem Gewerbe. Pack Bolter an der Kehle, Bill; laß gehen das Mädchen – schneide ab de Kehle dem Burschen, aber schneide soweit de nur kannst. Schneide ‘n ab den ganzen Kopf!‘

‚Fagin!‘ rief der Schließer.

¹⁶²⁹ Kolb 1841, Bd. 3, S. 380 f.

¹⁶³⁰ Bauernfeld, Bd. 3, S. 273-275

‚So thu’ ich heißen!’ rief der Jude und nahm sofort wieder die horchende Stellung ein, die er während der ganzen Verhandlung im Gerichtssaal beibehalten hatte. ‚Ich bin ’n alter Mann, Herr Präsident – ’n sehr alter Mann!’

‚Hier,‘ sagte der Schließer, und packte den Juden an der Brust, damit er nicht aufspringen konnte; ‚Hier ist jemand, der Euch zu sehen wünscht und, wie ich glaube, einige Fragen an Euch zu richten hat. Fagin – betragt Euch wie ein Mann, Fagin!’

‚Werde ich doch nicht lange mehr sein ’n Mann und ’n Mensch,‘ erwiderte der Jude, indem er mit einem Gesicht aufblickte, das keines andern menschlichen Ausdrucks, als des der Bosheit und Wuth mehr fähig war. ‚Schlagt se todt – schlagt se alle todt. Welches Recht haben se, mich abzuschlachten?’¹⁶³¹

Heichen (1892–93)

Der zum Tode verurteilte Verbrecher saß auf seinem Bette und rückte ungeduldig hin und her, mit der Miene mehr eines in der Falle gefangenen Tieres als mit der Miene eines Menschen. Sein Gemüt irrte wahrscheinlich in den dunklen Blättern seines alten Lebens umher, denn er murmelte noch immer vor sich hin und wurde sich der Gegenwart der Hereintretenden augenscheinlich in keiner andren Weise bewußt, als wenn sie nur ein Teil der Prozession von Gesichtern wären, die an seiner Erinnerung vorüberzog.

‚Guter Junge das, der Charley – hat’s gemacht gut,‘ murmelte er. ‚Oliver auch! – Ha, ha, ha, ha! Oliver auch – der reine Gentleman is er geworden jetzt – is er geworden jetzt – ha, ha! bringt mir zu Bett den Jungen.‘

Der Schließer faßte Oliver bei der einen freien Hand, flüsterte ihm zu, ohne Furcht zu sein, und sah Fagin an, ohne ein Wort zu sprechen.

‚Bringt ihn zu Bette!’ rief Fagin. ‚Könnt Ihr nicht hören, einer von Euch! Er is gewesen so oder so – von dem allen die Ursach’! ’s is schon’s Geld wert, ihm zu legen das Handwerk. – Bolter’s Gurgel! Bill, hörste! Scher Dich nicht ums Mädél – hörste, Bolder’s Gurgel, so tief wie Du kannst schneiden! Säg’ ihm herunter den Schädel!’

‚Fagin,‘ rief der Schließer.

‚Das bin ich!’ rief der Jude augenblicklich in die lauschende Haltung übergehend, die er während der Untersuchung inne gehabt hatte. ‚Ein alter Mann, Mylord, ein alter Mann, alt, alt, sehr alt!’

‚Hier,‘ sagte der Schließer, ihm die Hand auf die Brust legend, um ihn niederzuhalten, ‚hier ist jemand, der Euch sprechen möchte, und Euch, glaub’ ich, etwas zu sagen hat. Fagin, Fagin! Seid Ihr ein Mann?’

‚Ich wird’s nicht mehr sein lange,‘ entgegnete er indem er mit einem Gesichte aufblickte, in dem kein menschlicher Ausdruck mehr sich zeigte, sondern das von tierischer Wut und Furcht entsteht wurde. ‚Schlagt sie tot alle! Wie können sie haben das Recht, mich zu schlachten?’¹⁶³²

Wilding (1906)

Der zum Tode verurteilte Missetäter saß auf der steinernen Bank. Er glich mehr einem Tiere, das sich in einer Falle gefangen hatte, als einem Menschen. Er schien noch an seine Vergangenheit zu denken und in ihr zu leben, und so empfand er das Hereintreten der beiden nicht anders als wie einen Auftritt in diesen Phantasien.

‚Sehr gut, Karli – sehr gut gemacht,‘ murmelte er. ‚Oliver – Oliver da – hehehe! – ein feines Herrche ist geworden der Oliver – zu Bett mit ihm, bringt ihn zu Bette!’

Der Wärter nahm Oliver bei der Hand und sah Fagin an.

¹⁶³¹ Scheibe, S. 453.

¹⁶³² Heichen, S. 716 f.

„Zu Bett mit ihm, sag ich! Er ist gewissermaßen schuld an dem ganzen Schlamassel. – Und dann der Bolter, Sikes! Stech ihn ab Willi, so tief Du zustechen kannst – das Mädél laß laufen – aber ihn mach kalt!“

„Fagin!“ rief der Wärter.

„Fagin heiß ich“, murmelte der Jude und verfiel sofort in die lauschende Haltung, die er vor Gericht angenommen hatte. „Ein alter Mann, Herr Präsident – ein so ein alter Mann – alt – alt – sehr alt!“

„Hier ist jemand, der mit Euch sprechen will, Fagin!“ rief der Schließer und legte ihm die Hand auf die Brust.

Jetzt fiel sein Blick auf Oliver und Herrn Brownlow, er erkannte den Knaben und bebte zurück, sich bis in den äußersten Winkel verkriechend.¹⁶³³

Meyrink (1914)

Fagin saß auf einer Lagerstatt und rückte nervös hin und her. Er glich einem Tier, das sich in einer Falle gefangen hat, und nicht mehr einem Menschen. Sein Geist irrte in der Finsternis seines Gemütes umher. Fagin schien in den beiden Ankömmlingen nichts andres mehr zu sehen als zwei Gestalten in einer langen Reihe von Erinnerungen.

„E feiner Junge das, der Charley. Güt hat ers gemacht“, murmelte er. „Oliverleben, seh’ der an da – hihhi – ä Schendlmän is er geworden jetzt – hihhi – bringt mer zu Bett den Oliverleben.“

Der Gefangenwärter faßte Oliver an der Hand und flüsterte ihm zu, sich nicht zu fürchten.

„Bringt ihn zu Bett“, murmelte Fagin. „Er is gewesen – soll ich eso leben – an allem die Schuld. Es verlohnt sich schon das Geld, ihm das Handwerk zu legen. Hast de gehört, Bill? Scher dich nix um die Nancy. Hörste? Und schneid so tief, wie de kannst. Bolter, säg’ ihm herunter den Schädel.“

„Fagin!“ rief der Schließer.

„Hier bin ich“, sagte der Jude und nahm sofort seine lauschende Stellung wieder ein wie vor einigen Tagen im Gerichtshof. „Ich bin e alter Mann – e alter Mann – e alter Mann.“

„Hören sie, Fagin“, sagte der Schließer und drückte ihn nieder auf seine Bank, von der er sich erheben wollte, „hier ist jemand, der mit Ihnen sprechen will. Fagin, seien Sie doch ein Mann.“

„Ich wird’s nix mehr lang sein“, entgegnete der Jude mit einem Gesicht, in dem sich entsetzliche Wut malte. „Schlagt se tot, alle miteinander. Wer kann haben das Recht mich zu töten.“¹⁶³⁴

Rohrmoser (1928)

Der Verurteilte saß auf seinem Bett. Seine Seele wanderte offensichtlich durch sein früheres Leben, denn er murmelte vor sich hin, während er ihre Anwesenheit zu einem Teil seiner Phantasiegebilde machte:

„Guter Junge, Charley, brav gemacht – auch Oliver – ha, ha, ha! – sieht aus, wie ein feiner Herr – bringt den Jungen zu Bett!“

Der Schließer faßte Oliver bei der einen Hand und flüsterte ihm zu, er möge sich nicht fürchten.

„Bringt ihn zu Bett!“ schrie der Jude. „Er ist an allem schuld. Es ist das Geld wert, ihn dazu aufzuziehn. Bolters Kehle, Bill; laß das Mädchen in Frieden – Bolters Kehle, so tief, als du schneiden kannst. Säg ihm den Kopf ab!“

„Fagin“, fragte der Schließer.

¹⁶³³ Wilding, Bd. 2, S. 155 f.

¹⁶³⁴ Meyrink OT, S. 393 f.

„Hier bin ich“, rief der Jude, und er nahm sofort die Stellung ein, wie damals, als er auf die Verlesung des Urteils hörte. „Ein alter Mann, Mylord, ein sehr alter Mann!“

„Fagin“, sagte der Schließer und drückte ihn wieder auf sein Bett, „hier ist ein Herr, der Sie etwas fragen möchte. Fagin, sind Sie ein Mann?“

„Nicht mehr lange“, erwiderte er mit einem Gesicht, das vor Wut und Schrecken nichts Menschliches mehr an sich hatte. „Schlagt sie alle tot, was für ein Recht haben sie, mich abzuschlachten?“¹⁶³⁵

Munkh (1928)

Der zum Tode Verurteilte saß auf der Bank an der Wand, wippte mit dem Oberkörper hin und her und sah mit seinem verzerrten Gesicht eher aus wie ein in einer Schlinge gefangenes tückisches Raubtier, als wie ein Mensch. Es war ganz sinnfällig, daß sein Geist ausschließlich mit Bildern aus seinem früheren Leben beschäftigt war, denn er fuhr fort, vor sich hinzumurmeln, ohne das Erscheinen der beiden Besucher anders gewahr zu werden, denn als eines Teils seiner Geschichte.

„Bist ein braver Junge, Charley, – das hast du wieder gut gemacht!“ zischelte der Alte vor sich hin. „Oliver auch! Ha, ha, ha! Jetzt schnell an den Herrn heran! – Schnell ran an ihn! – Ach, steckt doch den blöden Buben ins Bett!“

Der Gefangenenwärter ergriff Olivers freie Hand, flüsterte ihm zu, daß er keine Angst zu haben brauche, und stand dann wortlos daneben.

„Steckt ihn ins Bett!“ schrie jetzt Fagin. „Hört mich denn keiner von euch? Er war der – der – er war doch eigentlich die Ursache von alledem. Das ist sein Geld wert gewesen, ihn dazu großzuziehen! – Jetzt die Gurgel von Bolter, Bill! Kümmere dich nicht weiter um das Mädchen. Die Gurgel von Bolter! So tief du nur schneiden kannst, Bill! Säge ihm den Kopf herunter!“

„Fagin!“ rief ihn der Aufseher an.

„Hier bin ich“, kreischte der Jude auf und verfiel sofort wieder in die gleiche scharf lauschende Stellung, die er während des ganzen Verhörs beibehalten hatte.

„Ich bin der Fagin, ein alter Mann, Euer richterliche Gnaden! Ein sehr alter, alter Mann!“

„Hier ist jemand“, sagte ihm der Türwächter, ihm die Hand gegen die Brust stemmend, um ihn niederzuhalten. „Hier ist jemand, der Sie zu sehen wünscht. Jemand, der Sie noch was zu fragen hat, wie ich annehme, Fagin! Raffen Sie sich doch auf! Seien Sie doch ein Mann!“

„Ich wird’ es nicht mehr lang sein“, versetzte der Alte mit einem im Krampf verzogenen Gesicht, auf dem sich außer Wut und Entsetzen kein menschliches Gefühl mehr spiegelte. „Schlagt sie alle tot! Schlagt sie zu Brei! Wer gibt ihnen das Recht, mich zu schlachten?“¹⁶³⁶

Schiller (1928)

Der verurteilte Verbrechter saß mit einem Gesicht, das mehr dem eines gefangenen Tieres als einem menschlichen Antlitz glich, auf seiner Steinbank und wiegte sich hin und her. Seine Gedanken beschäftigten sich augenscheinlich mit seinem früheren Leben, denn er fuhr fort, vor sich hin zu murmeln, und starrte die Eingetretenen an, als wären sie nur die Bilder eines Traumgesichtes.

„Guter Junge, Karlchen – gut gemacht“ – murmelte er. „Oliver auch, ha ha ha! Oliver auch – ein Herr vom Scheitel bis zur Sohle jetzt – vom Scheitel bis zur Sohle – bringt den Jungen zu Bett!“

¹⁶³⁵ Rohrmoser, S. 384 f.

¹⁶³⁶ Munkh, S. 506.

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand, sagte leise zu ihm er brauche sich nicht zu fürchten, und sah den Juden an, ohne ein Wort zu sagen.

„Bringt ihn zu Bett!“ rief der Jude. „Hört mich denn keiner von euch? Er ist – gewissermaßen – die – die – Ursache von dem allen. Es ist das Geld wert, ihn dazu aufzuziehen – Bolters Kehle, Bill – denke nicht an das Mädchen – Bolters Kehle, so tief, wie du schneiden kannst. Sägt ihm den Kopf ab!“

„Fagin!“ sagte der Schließer.

„Das bin ich“, rief der Jude und nahm im Augenblick dieselbe horchende Stellung wieder ein wie bei der Gerichtsverhandlung. „Ein alter Mann, Herr – ein sehr alter – alter Mann.“

„Hier ist jemand“, fuhr der Gefängniswärter fort, indem er Fagin die Hand auf die Schulter legte, um ihm damit anzudeuten, daß er sitzen bleiben solle, „hier ist jemand, der Euch noch einmal sehen und, glaube ich, auch etwas fragen will. Fagin, Fagin! Seid Ihr ein Mann?“

„Ich werde nicht lange mehr einer sein!“ schrie der Jude, indem er mit einem solchen Ausdruck von Wut und Entsetzen aufsah, daß man kaum einen Menschen mehr in ihm erkennen konnte. „Schlagt sie alle tot! Welches Recht haben sie, mich zu töten?“¹⁶³⁷

Kolb (1941)

Der verurteilte Missetäter sass auf seiner Steinbank und schaukelte sich mit einem Gesichte, das mehr dem eines eingesperrten Tieres als dem eines Menschen ähnlich sah, hin und her. Sein Geist war augenscheinlich mit seinem früheren Leben beschäftigt; denn er fuhr fort, vor sich hinzumurmeln, und starrte die Eingetretenen an, als wären sie nur die Bilder eines Traumgesichts.

„Guter Knabe, Karlchen – brav gemacht“ – murmelte er. „Oliver auch, ha! ha! ha! Oliver auch – ganz ein Herr jetzt – ganz ein Herr – bringt den Jungen zu Bette!“

Der Schliesser nahm Oliver bei der Hand und flüsterte ihm zu, sich nicht zu fürchten, und fasste den Juden schweigend ins Auge.

„Bringt ihn zu Bett!“ rief der Jude. „Hört keiner von euch? Er ist – gewissermassen – die – die – Ursache von all diesem. Es ist wohl Geldes wert, ihn hierzu aufzuziehen – Bolters Kehle, Bill; kümmert Euch nicht um das Mädchen – Bolters Kehle, so tief, wie Ihr schneiden könnt. Sägt ihm den Kopf ab!“

„Fagin!“ sagte der Schliesser.

„Das gilt mir“, rief der Jude, plötzlich in dieselbe horchende Stellung verfallend, die er vor Gericht angenommen hatte. „Ein alter Mann, Mylord, – ein sehr alter – alter Mann.“

„Hier ist jemand“, fuhr der Gefängniswärter fort, indem er Fagin die Hand auf die Schulter legte, um ihm zu bedeuten, dass er sitzen bleiben solle, „der Euch, glaube ich, etwas fragen will. Fagin, Fagin, seid Ihr ein Mann?“

„Ich werde es nicht mehr lange sein!“ schrie der Jude, indem er mit einem Ausdrücke von Wut und Entsetzen in seinem Gesichte aufsah, dass man keinen Menschen mehr in ihm erkennen konnte.

„Schlagt alle tot! Was haben sie für ein Recht, mich zu schlachten?“¹⁶³⁸

¹⁶³⁷ Schiller, S. 428.

¹⁶³⁸ Kolb 1941, S. 431.

Haberl (1946)

Dieser saß auf seiner Steinbank und sein Gesicht glich mehr dem eines eingesperrten wilden Tieres, als dem eines Menschen. Er gedachte offenbar seines früheren Lebens, denn er murmelte, Brownlow und Oliver sehend, und doch nicht sehend, vor sich hin: ‚Guter Junge, Charley – brav gemacht – und auch Oliver – ha, ha, ha! Oliver auch – bringt den Buben zu Bett!‘

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand und flüsterte ihm zu, er solle sich nicht fürchten.

‚Ins Bett mit ihm!‘ rief der Jude, ‚hört Ihr nicht?‘ Er – er ist an allem schuld. – Bolthers Kehle, Bill; kümmere dich nicht um das Mädchen – Bolters Kehle, so tief du schneiden kannst. – Sägt ihm ab den Kopf.‘

‚Fagin!‘ rief der Schließer.

‚Ja?‘ sagte der Jude, plötzlich in dieselbe horchende Stellung verfallend, die er vor Gericht angenommen hatte. ‚Ein alter Mann, Mylord – ein sehr alter – alter Mann.‘

‚Hier ist jemand, Fagin‘, fuhr der Gefängniswärter fort und schüttelte ihn an der Schulter, ‚der Ihnen etwas zu sagen hat.‘

Der Jude sah mit einem Ausdruck von Wut und Entsetzen auf und schrie: ‚Schlagt alle tot! Was haben Sie für ein Recht, mich abzuschlachten?‘¹⁶³⁹

Fankhauser (1949)

Der Verurteilte saß auf der Bank an der Wand, wiegte sich mit dem Oberkörper hin und her und glich mit seinem verzerrten Gesicht eher einem Raubtier, das in die Schlinge geraten, als einem Menschen. Es war wohl so, daß seine Gedanken ausschließlich Bildern aus seinem frühern Leben nachgingen, denn er murmelte weiter, als ob er das Erscheinen seiner Besucher gar nicht bemerke oder vielleicht nur als Teil seiner Geschichte empfinde.

‚Braver Junge, Charley!‘ tuschelte er vor sich hin. ‚Das hast du gut gemacht! So, und du Oliver, ran . . . ! Hahaha . . . Schnell an den Herrn heran! Ach . . . steckt doch den blöden Jungen ins Bett!‘

Der Gefangenenwärter faßte Oliver an der Hand, flüsterte ihm zu, er möge keine Angst haben, und stellte sich wortlos neben ihn.

‚Steckt ihn ins Bett!‘ schrie Fagin.

‚Hört mich keiner von euch! Er ist doch schuld an allem . . . er ist das Geld Wert gewesen, ihn zu erziehen. So, und jetzt Bolter! Bill, schneid ihm die Gurgel ab! Laß das Mädchen! Die Gurgel von Bolter! Schneid, so tief du schneiden kannst! Säg ihm den Schädel herunter!‘

‚Fagin!‘ schrie ihn der Aufseher an.

‚Hier bin ich!‘ kreischte der Jude auf und verfiel sofort wieder in die gleiche, scharf lauschende Stellung, die er während des ganzen Verhörs eingenommen. ‚Ich bin Fagin, ein alter Mann, Euer richterliche Gnaden. Ein alter Mann . . . ein sehr alter Mann!‘

Der Aufseher stemmte ihm die Faust gegen die Brust, um ihn niederzuhalten, und sagte laut: ‚Hier ist jemand, der Sie zu sehen wünscht . . . jemand, der Sie noch etwas fragen will! Fagin, raffén Sie sich auf! Seien Sie doch ein Mann!‘

‚Ich werde nicht mehr lange ein Mann sein!‘ winselte der Alte mit einem krampfverzerren Gesicht, auf dem keine andere Empfindung als Wut und Schrecken mehr erschien. ‚Schlagt sie alle tot!‘ schrie er. ‚Schlagt sie alle zu Brei! Wer gibt euch das Recht, mich hinzuschlachten!‘¹⁶⁴⁰

¹⁶³⁹ Haberl 1946, S. 241.

¹⁶⁴⁰ Fankhauser, S. 449.

Pfeiffer (1949)

Fagin saß auf seinem Bett, wiegte sich hin und her, und sein Gesicht hatte mehr Ähnlichkeit mit dem eines gefangenen Tieres als mit einem menschlichen Antlitz. Er dachte offensichtlich an sein altes Leben, denn er murmelte, Brownlow und Oliver sehend und doch nicht sehen, vor sich hin: ‚Guter Junge, Charley – hast du brav gemacht, – und du auch, Oliver – ha, ha, ha, Oliver, er sieht aus wie ein Junker – ganz wie ein – bringt ihn fort – bringt ihn zu Bett, den Buben!‘

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand und flüsterte ihm zu, daß er sich nicht zu fürchte brauche.

‚Zu Bett mit ihm!‘ rief der Alte. ‚Könnt ihr nicht hören? Er – er ist – er ist an allem schuld. Er ist das Geldes wert, ihn zu erziehen – dazu. – Nimm Bolters Kehle, Bill; kümmert euch nicht um die Dirne – Bolters Kehle, schneidet sie so tief ihr könnt. Sägt ihm den Kopf ab.‘

‚Fagin‘, sagte der Schließer.

‚Ja, ja‘, rief der Alte und nahm rasch die horchende Stellung ein, die er den ganzen Prozeß über behauptet hatte. ‚Ein alter Mann, Mylord; ein sehr, sehr alter Mann.‘

‚Hier ist jemand, Fagin, der Euch etwas zu sagen hat – seid Ihr nun ein Mann?‘ flüsterte ihm der Schließer, ihn schüttelnd und festhaltend, ins Ohr.

‚Ich werde es nicht mehr lange sein‘, rief der Alte zurück, ihn mit einem Gesicht ansehend, das keinen menschlichen Ausdruck mehr hatte – nur Wut und Entsetzen konnte man darin lesen. ‚Schlagt sie alle tot! Was haben die für ein Recht, mich abzuschlachten?‘¹⁶⁴¹

Kilbel (1963)

Der verurteilte Verbrecher saß auf seinem Lager und wiegte sich hin und her, wobei sein Gesicht mehr dem eines eingesperrten Tieres als einem Menschenantlitz ähnelte. Seine Gedanken waren offensichtlich mit seinem früheren Leben beschäftigt, denn während er die Anwesenheit der beiden Besuchern anscheinend nur als einen Teil seiner Wahnvorstellungen wahrnahm, fuhr er fort, undeutlich vor sich hinzu sprechen: ‚Guter Junge, Charley – brav gemacht‘, murmelte er. ‚Oliver auch, hahaha! Oliver auch – ein richtiger Herr jetzt – ein richtiger – bringt den Jungen weg ins Bett!‘

Der Schließer ergriff Olivers freie Hand, flüsterte ihm zu, er solle sich nicht erschrecken, und sah weiter schweigend zu.

‚Bringt ihn weg, ins Bett!‘ schrie Fagin. ‚Hört mich denn keiner von euch? Er war doch irgendwie die – die Ursache von allem. Das ist schon das Geld wert, ihn dazu großzuziehen – Bolters Kehle, Bill; kümmere dich nicht um das Mädchen – Bolters Kehle, so tief du nur schneiden kannst. Sägt ihm den Kopf ab!‘

‚Fagin!‘ sagte der Schließer.

‚Das bin ich!‘ schrie der Jude und verfiel augenblicklich in die lauschende Haltung, die er bei seiner Verurteilung eingenommen hatte. ‚Ein alter Mann, Euer Gnaden; ein sehr alter, alter Mann!‘

‚Hier‘, sagte der Schließer und legte ihm die Hand auf die Brust, um ihn niederzuhalten, ‚Hier ist jemand, der Euch sprechen will, vermutlich, um Euch einige Fragen zu stellen. Fagin, Fagin! Seid Ihr ein Mann?‘

‚Ich werde es nicht mehr lange sein‘, antwortete er und blickte auf mit einem Gesicht, in dem außer Wut und Schrecken kein anderer menschlicher Ausdruck mehr zu lesen war. ‚Schlagt sie alle tot! Welches Recht haben sie, mich hinzuschlachten?‘¹⁶⁴²

¹⁶⁴¹ Pfeiffer, S. 461.

¹⁶⁴² Kilbel, S. 581 f.

Keim (1966)

Der zum Tod verurteilte Verbrecher saß auf seiner Steinbank und wiegte sich mit einem Gesicht, das mehr dem eines eingesperrten Tieres als dem eines Menschen glich, hin und her. Seine Gedanken waren offenbar mit seinem früheren Leben beschäftigt, denn er fuhr fort, vor sich hinzumurmeln, und schien die eintretenden für nichts anderes als einen Teil seines Traumbildes zusehen. ‚Guter Junge, Charley – gut gemacht‘, murmelte er. ‚Oliver auch ha! Ha! Ha! Oliver auch – ganz der feine Herr Jetzt – ganz der – bringt den Jungen ins Bett!‘

Der Wärter nahm Olivers Hand und flüsterte ihm zu, keine Angst zu haben, dann sah er den Juden schweigend an.

‚Bringt ihn zu Bett!‘ rief Fagin, ‚einer von euch, hört ihr mich? Er war – gewissermaßen – die – die – Ursache von alledem. Er ist wohl das Geld wert, ihn hier aufzuziehen – Bolters Kehle, Bill; kümmert euch nicht um das Mädchen – Bolters Kehle so tief, wie du schneiden kannst. Sägt ihm den Kopf ab!‘

‚Fagin‘, sagte der Wärter.

‚Das bin ich!‘ rief der Jude, plötzlich in dieselbe lauschende Stellung verfallend, die er vor Gericht eingenommen hatte.

‚Ein alter Mann, Mylord; ein sehr alter, alter Mann!‘

‚Hier ist jemand‘, sagte der Wärter, während er ihm die Hand auf die Schulter legte, um ihn niederzuhalten. ‚Hier ist jemand, der Sie, glaube ich, etwas fragen will. Fagin, Fagin, sind Sie ein Mann?‘

‚Ich werde es nicht mehr lange sein‘ schrie Fagin und sah mit einem Gesicht auf, indem kein menschlicher Ausdruck mehr, sondern nur noch Wut und Entsetzen lagen. ‚Schlagt sie alle tot! Was für ein Recht haben sie mich zu schlachten?‘¹⁶⁴³

Hoepfener (1968 / 1982)

Der zum Tode verurteilte Verbrecher saß auf seiner Lagerstatt und wiegte sich hin und her mit einem Gesicht, das mehr von einem gefangenen Tier als von einem Menschenantlitz hatte. Sein Geist irrte offenbar zu seinem früheren Leben zurück, denn ohne sich anscheinend ihrer Anwesenheit anders bewußt zu sein denn als Teil seiner Hirngespinnste, redete er leise weiter.

‚Braver Junge, Charley - gut gemacht –‘, murmelte er. ‚Olver auch, hahaha! Oliver auch – ganz Herr jetzt – ganz – schafft den Jungen zu Bett!‘

Der Gefängniswärter nahm Olivers freie Hand, flüsterte ihm zu, keine angst zu haben, und sah schweigend zu.

‚Schafft ihn zu Bett!‘ schrie Fagin. ‚Habt ihr verstanden, einer von euch? Er ist – ist – irgendwie die Ursache von all diesem. Er ist das Geld wert, ihn dazu aufzuziehen – Bolters Kehle, Bill – laß das Mädchen –, Bolters Kehle, so tief du schneiden kannst, Säg ihm den Kopf ab!‘

‚Fagin‘, sagte der Gefängniswärter.

‚Das bin ich!‘ rief der Jude, indem er augenblicklich in die lauschende Haltung verfiel, die er bei seiner Gerichtsverhandlung eingenommen hatte. ‚Ein alter Mann, Mylord, ein sehr alter, alter Mann!‘

‚Nicht mehr lange‘, antwortete er, während er mit einem Gesicht hochblickte, das keinen menschlichen Ausdruck mehr trug als den der Wut und des Entsetzens. ‚Schlagt sie alle tot! Welches Recht haben sie, mich zu schlachten?‘¹⁶⁴⁴

¹⁶⁴³ Keim, S. 459.

¹⁶⁴⁴ Hoepfener, S. 445.

Bouchez/Dubost (1983)

[Textstelle fehlt]

Sichel (1991)

Fagin saß auf der Bank und wiegte sich hin und her. Sein Kopf war verbunden. Bei seiner Verhaftung war er verletzt worden.

„Fagin!“ brüllte der Wärter. „Da ist jemand, der dir ein paar Fragen stellen will.“

Der alte Mann erkannte Oliver und Mr. Brownlow. „Was wollen Sie?“ fragte er und schreckte zurück.¹⁶⁴⁵

Haberl (2005)

Dieser saß auf seiner Steinbank und sein Gesicht glich mehr dem eines eingesperrten wilden Tieres als dem eines Menschen. Er gedachte offenbar seines früheren Lebens, denn er murmelte, Brownlow und Oliver sehend und doch nicht sehend, vor sich hin: „Guter Junge, Charley – brav gemacht – und auch Oliver – ha, ha, ha! Oliver auch – bringt den Buben zu Bett!“

Der Schließer nahm Oliver bei der Hand und flüsterte ihm zu, er solle sich nicht fürchten.

„Ins Bett mit ihm!“, rief Fagin, „hört ihr nicht? Er – er ist an allem schuld. Bolters Kehle, Bill; kümmere dich nicht um das Mädchen – Bolters Kehle, so tief du schneiden kannst. – Sägt ihm den Kopf ab.“

„Fagin!“ rief der Schließer.

„Ja?“, sagte der Alte, plötzlich in dieselbe horchende Stellung verfallend, die er vor Gericht eingenommen hatte. „Ein alter Mann, Mylord – ein sehr alter – alter Mann.“

„Hier ist jemand, Fagin“, fuhr der Gefängniswärter fort und schüttelte ihn an der Schulter, „der Ihnen etwas zu sagen hat.“

Der Alte sah mit einem Ausdruck von Wut und Entsetzen auf und schrie: „Schlagt alle tot! Was haben sie für ein Recht, mich abzuschlachten?“¹⁶⁴⁶

Monte (2011)

Der zum Tode verurteilte Verbrecher hockte auf seinem Bett und wiegte sich hin und her, mit einem Gesicht, das eher dem eines gefangenen Tieres als einem menschlichen Antlitz glich. Im Geiste wanderte er offensichtlich in seinem früheren Leben umher, denn er brabbelte ständig vor sich hin und nahm ihre Anwesenheit anscheinend nur als Teil seines Hirngespinnstes wahr.

„Braver Junge, Charley . . . gut gemacht . . .“, murmelte er. „Und Oliver auch, hahaha! Oliver auch . . . ist jetzt ganz ein Herr . . . ganz ein . . . bringt den Knaben zu Bett!“

Der Wärter nahm Olivers freie Hand, flüsterte ihm ins Ohr, sich nicht zu fürchten, und schaute zu, ohne etwas zu sagen.

„Bringt ihn zu Bett!“, rief Fagin. „Hört ihr nicht, ihr da? Er war der . . . der . . . irgendwie der Grund von alledem. Es ist das Geld wohl wert, ihn dafür aufzuziehen . . . Bolters Kehle, Bill, scher dich nicht um das Mädchen . . . Bolters Kehle, so tief du schneiden kannst. Sägt ihm den Kopf ab!“

„Fagin“, sagte der Wärter.

„Das bin ich!“, rief der alte Hehler und fiel augenblicklich wieder in die lauschende Haltung, die er während der Gerichtsverhandlung eingenommen hatte. „ein alter Mann, Euer Ehren, ein sehr, sehr alter Mann!“

¹⁶⁴⁵ Sichel, S. 106 f.

¹⁶⁴⁶ Haberl 2005, S. 327.

„Hier“, sagte der Wärter, wobei er ihm die Hand gegen die Brust drückte, um ihn am Aufstehen zu hindern, „hier ist jemand, der Euch sehen und vermutlich einige Fragen stellen möchte. Fagin, Fagin! Seid ihr denn kein Mann?“

„Aber nicht mehr lang“, antwortete Fagin, der mit einem Gesicht aufblickte, das außer Zorn und Schrecken keine menschlichen Züge mehr trug. „Schlagt sie alle tot! Welches Recht haben sie, mich abzuschlachten?“¹⁶⁴⁷

¹⁶⁴⁷ Monte OT, S. 643 f.

11.2 Bewertungen

11.2.1 Fagins Physiognomie

Textstelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
1	a very old shrivelled Jew	ein sehr alter zusammengeschrumpfter Jude	die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden	ein alter, zusammengeschrumpfter Jude	hochbejahrter, verschrumpfter Jude	ein alter, verwitterter Jude
	villainous-looking and repulsive face	böses und abstoßendes Gesicht	zurückstoßenden, spitzbübischen, satanischen Gesicht	spitzbübisches und abschreckendes Gesicht	spitzbübisches und widerwärtiges Gesicht	abstoßend häßliches Gesicht
	red hair	eine Masse rothen Haares	klebrige rothe Haare	eine Masse verfilzten rothen Haares	ungekämmtes rothes Haar	einen Wust rother Haare
2	His eyes glistened	Seine Augen funkelten	Seine Augen glänzten	Seine Augen funkelten	Seine Augen funkelten	während sich jeder Zug seines Gesichts zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte
	distorting every feature with a hideous grin	jeden Zug seines Gesichts zu einem häßlichen Grinsen verzerrte	mit einem entsetzlichen Lächeln	jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheußlichen Grinsen verzerrte	jeden seiner Züge durch ein scheußliches Grinsen verzerrte	
3	–	–	–	–	–	–
4	–	–	–	–	–	–
5	his shrivelled body	seinem eingeschrumpften Leibe	seinen eingeschrumpften Leib	seinem verschrumpften Leichnam	den verschrumpften Leib	den vor Frost schlotterden Körper
	the hideous old man	Der häßliche Alte	Der gräuliche Alte	der gräuliche Alte	der widerliche Greis	der widerlich-häßliche, alte Mann
6	his own nose not being large enough	seine Nase nicht groß genug war	seine Nase nicht groß genug dazu war	da sein eigener Gesichtsvorsprung zu diesem Zwecke nicht groß genug war	da seine eigene Nase dazu nicht groß genug war	weil seine Nase nicht groß genug war

Text-stelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
7	with face so distorted and pale, and eyes so red and bloodshot	mit so bleichem und verzerrtem Gesichte, mit so rothen Augen	mit einem so bleichen und verzerrten Gesichte und so rothen und blutunterlaufenen Augen	mit so blassem und verzerrtem Gesichte und so rothen mit Blut unterronnenen Augen	sein Gesicht war so verzerrt und bleich, seine Augen rot aufgelaufen und blutrünstig	mit so blassem, verzerrtem Gesicht und so rothen Augen
	his long black nails	seine langen schwarzen Nägel	seine langen, schwarzen Fingernägel	schwarzen Nägeln	seine langen, schwarzen Nägel	seinen langen, schwarzen Nägeln
8	–	–	–	–	–	–
9	–	–	–	–	–	–
Total	10	10	10	10	10	9





Text-stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
1	ein uralter, ausgemergelter Jude,	ein steinalter, dürrer Jude	ein uralter vertrockneter Jude	ein sehr alter, zusammengeschrumpfter Jude	ein alter, ausgedörrter, verschrumpfter Jude	einem alten, zusammengeschrumpften Juden
	Schurkengesicht und abstoßende Züge	abstoßende Züge	sein schurkisches Gesicht mit den abstoßendsten Zügen von der Welt	gemeines und abstoßendes Gesicht	Seine abstoßenden, spitzbübischen Züge	spitzbübisches und abschreckendes Gesicht
	eine Fülle roten Kräuselhaars	dichtes rotes Haar	von rotem Kraushaar beschattet	einem Wulst verfilzten roten Haars	ein verfilzter roter Bart und spärliches rotes Haupthaar	eine Masse verfilzten roten Haars
	Kräuselhaars	in langen Ringellocken zu beiden Schläfen herniederhing	Kraushaar			
2	Seine Augen glitzerten	dabei funkelten seine Augen	seine Augen funkelten	Seine Augen funkelten	Die Augen des Juden glühten	Seine Augen glühten
	jegliche Muskeln seines Gesichtes zu einem abscheulichen Grinsen verzerrte	sein Gesicht verzerrte sich zu einem schrecklichen Grinsen	verzerrte die Muskeln seines Gesichtes zu einem scheußlichen Grinsen	mit häßlichem Grinsen	Ein abscheuliches Grinsen verzerrte seine Züge	seine Züge zu einem häßlichen Grinsen verzerrte
3	–	–	–	–	–	–
4	–	–	–	–	–	–

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
5	den zusammengeschrumpften Leib	sich in seinen geflickten Kaftan hüllte	–	der Jude seinen eingeschrumpften Leib	dem ausgedörrten Körper	ingeschrumpften Leib
				der scheußliche Alte	der abscheuliche alte Mann	der scheußliche Alte
6	weil es seiner Nase an der hierzu erforderlichen Länge fehlte	–	was ihm aber mißlang, da seine Nase zu klein war	–	denn seine Nase hatte nicht die zu diesem Zwecke erforderliche Größe	obgleich ihm das nicht vollständig gelang, da seine eigene Nase zu diesem Zwecke nicht groß genug war
7	einem Gesichte so verrenkt und so blaß und mit Augen so rot und blutunterlaufen	Sein Gesicht war so bleich, eine Augen so rot und blutunterlaufen	sein Gesicht war so bleich und verzerrt, daß er mit seinen roten blutunterlaufenen Augen	einem so verzerrten und blassen Gesicht	Sein Gesicht war so blaß und verzerrt, seine Augen stierten so rot und blutunterlaufen	so blassem und verzerrtem Gesichte und so roten blutunterlaufenen Augen
	den langen schwarzen Nägeln	seine verzerrten Züge	seinen langen schwarzen Fingernägeln		seinen langen, schwarzen Fingernägeln	seinen langen schwarzen Nägeln
	den schwarzen Nägeln					
8	–	–	–	–	–	–
9	–	–	–	–	–	–
Total	10	10	9	8	10	10

Text- stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
1	ein alter, zusammengeschrumpfter Jude	die zusammengeschrumpfte Gestalt eines alten Juden	ein alter, verschrumpfter, fast ausgedorrter Jude	zusammengekauert ein alter Mann	ein uralter, zusammengeschrumpfter Jude	ein alter, zusammengeschrumpfter Jude
	spitzbübisches und abschreckendes Gesicht	ein abstoßendes, spitzbübisches Gesicht	seine abstoßende Spitzbubenvisage	einem abstoßend spitzbübischen, satanischen Gesicht	spitzbübisches, abstoßendes Gesicht	abstoßendes Schurkengesicht
	eine Masse verfilzten roten Haares	dichtes, klebriges, rotes Haar	Rotes, spärliches Haar und ein verfilzter roter Bart	dichten, speckig-roten Haaren	einem dichten Gestrüpp roter Haare	einer Masse verfilzten Haares
2	Seine Augen funkelten indem sich jeder Zug seines Gesichtes zu einem scheusslichen Grinsen verzerrte	Seine Augen glänzten sein Gesicht verzerrte sich zu einem scheußlichen Grinsen	Seine Augen glühten Ein wildes grinsen verzerrte seine Züge	Seine Augen bekamen einen unnatürlichen Glanz	Seine Augen funkelten ein scheußliches Grinsen seine Züge verzerrte	Seine Augen funkelten jeden Zug seines Gesichtes zu einem scheußlichen Grinsen verzerrte
	3	–	–	–	–	–
4	–	–	–	–	–	–
5	seinem verschumpften Leichnam	–	dem dünnen Körper	seinen abgekehrten Leib	seinem welken Körper	ausgemergelten Körper
	der greuliche Alte			Der widerliche Alter	der scheußliche Alte	der unheimliche Alte
6	da sein eigener Gesichtsvorsprung zu diesem Zwecke nicht gross genug war	da seine Nase nicht groß genug dazu war	–	da seine eigene Nase nicht groß genug war	da seine eigene Nase zu diesem Zweck wohl nicht groß genug war	da seine eigene Nase zu diesem Zweck nicht groß genug war
7	so blassem und verzerrtem Gesichte und so roten, mit Blut unterlaufenen Augen	sein bleiches, verzerrtes Gesicht	seinem verzerrten, fahlen Gesicht, in dem die roten, blutunterlaufenen Augen glommen	blassem und verzerrtem Gesicht und roten, blutunterlaufenen Augen	sein Gesicht war so bleich und verzerrt, seine Augen waren so gerötet und blutunterlaufen	mit so blassem und verzerrtem Gesicht und blutunterlaufenen Augen
	schwarzen Nägeln	schwarzen Nägeln	den schwarzen Nägeln	seinen langen, schwarzen Fingernägeln	seine langen schwarzen Nägel	seinen langen schwarzen Fingernägeln
8	–	–	–	–	–	–
9	–	–	–	–	–	–
Total	10	8	8	9	10	10

Text- stelle	Hoepfener (1968 / 1982)	Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
1	ein alter, verrunzelter Jude	Ein alter, hagerer Mann	ein sehr alter und runzeliger Mann	die zusammenges-chrumpfte Gestalt eines alten Juden	ein sehr alter, runzlicher Mann
	übelaussehendes und abstoßendes Gesicht	Sein abstoßendes Rattengesicht	Sein verschlagenes und häßliches Gesicht	ein spitzbübisches Gesicht	abstoßendes Schurkengesicht
	einen Wust verfilzten roten Haares	einem Gewirr verfilzter roter Haare	einem verfilzten roten Bart	dichtes, rotes Haar	einem Gewirr verfilzter roter Haare
2	Seine Augen glitzerten	Seine Augen funkelten	Sein Gesicht war durch ein verschlagenes Grinsen entstellt.	Seine Augen glänzten	Seine Augen leuchteten auf
	ein abscheuliches Grinsen jeden Zug in seinem Gesicht verzerrte	während seine Züge sich zu einem häßlichen Grinsen verzerrten		sein Gesicht verzerrte sich zu einem Grinsen	verzerrte sämtliche Gesichtszüge zu einem schrecklichen Grinsen
3	–	–	–	–	–
4	–	–	–	–	–
5	seinen eingeschrumpften Körper	[Textstelle fehlt]	[Textstelle fehlt]	–	seinen verdorrten Leib
	der abscheuliche Greis				der grässliche alte Mann
6	weil seine eigene Nase für diesen Zweck nicht groß genug war	–	–	da seine Nase nicht groß genug dazu war	was ihm jedoch nicht so recht gelingen wollte, weil seine Nase zu diesem Zwecke nicht groß genug war
7	mit so verzerrtem und bleichem Gesicht und so roten und blutunterlaufenen Augen	[Textstelle fehlt]	mit verzerrtem Gesicht da, mit roten blutunterlaufenen Augen	sein bleiches, verzerrtes Gesicht	mit so bleichem und verzerrtem Gesicht und so roten, blutunterlaufenen Augen
	seinen langen schwarzen Nägeln		seinen schwarzen Fingernägeln	seinen langen schwarzen Nägeln	seinen langen schwarzen Fingernägeln
8	–	–	–	–	–
9	–	–	–	–	–
Total	10	5	6	8	10

11.2.2 Illustrationen


Autor/-in	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)
Illustrator/-in	George Cruikshank	George Cruikshank	George Cruikshank	George Cruikshank
Illustration				
	„Fagin in the condemned Cell“ ¹⁶⁴⁸	„Fagin in the condemned Cell“ ¹⁶⁴⁹	„Fagin in the condemned Cell“ ¹⁶⁵⁰	„Fagin in the condemned Cell“ ¹⁶⁵¹
Gestaltungsmerkmale	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa
Total	5	5	5	5

¹⁶⁴⁸ Dickens OT, S. 360.



¹⁶⁴⁹ Ebd.

¹⁶⁵⁰ Ebd.

¹⁶⁵¹ Ebd.



Autor/-in Illustrator/-in	Bauernfeld (1844) Peter J. N. Geiger	Scheibe (1883)	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)
Illustration	 <p data-bbox="456 970 757 1002">Fagin schläg auf Oliver ein.¹⁶⁵²</p>	[ohne Illustrationen]	[ohne Illustrationen]	[ohne Illustrationen]
Gestaltungs- merkmale	Haar	–	–	–
Total	1	0	0	0

¹⁶⁵² Bauernfeld, Bd. 1, S. 3.

Autor-/in Illustrator/-in	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munckh (1928) Gerhard Ulrich	Schiller (1928) George Cruikshank
Illustration	[ohne Illustrationen]	[ohne Illustrationen]	 <p data-bbox="1249 842 1509 868">Fagin in der Todeszelle¹⁶⁵³</p>	 <p data-bbox="1599 842 1935 868">„Fagin in the condemned Cell“¹⁶⁵⁴</p>
Gestaltungs- merkmale	–	–	Nase Haar Schultern Hut / Kippa	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa
Total	0	0	4	5




¹⁶⁵³ Munckh, S. 501

¹⁶⁵⁴ Dickens OT, S. 360.

Autor/-in Illustrator/-in	Kolb (1941) Hanns Langenberg	Haberl (1946) George Cruikshank	Fankhauser (1949) –	Pfeiffer (1949) –
Illustration	 <p data-bbox="479 842 734 874">Fagin in der Todeszelle¹⁶⁵⁵</p>	 <p data-bbox="837 842 1151 874">„Fagin in the condemned Cell“¹⁶⁵⁶</p>	[ohne Illustrationen]	[ohne Illustrationen]
Gestaltungs- merkmale	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	–	–
Total	5	5	0	0

¹⁶⁵⁵ Kolb 1941, S. 429.



¹⁶⁵⁶ Dickens OT, S. 360.

Autor/-in Illustrator/-in	Kilbel (1963) George Cruikshank	Keim (1966) –	Hoeppener (1968 / 1982) Klaus Ensikat	Bouchez/Dubost (1983) –
Illustration	 <p>„Fagin in the condemned Cell“¹⁶⁵⁷</p>	[ohne Illustrationen]	 <p>Fagin trifft auf Noah Claypole.¹⁶⁵⁸</p>	 <p>HIER SIND DEINE NEUEN KAMERADEN... JUNGS, WIR HABEN BESUCH!</p> <p>Fagin empfängt Oliver.¹⁶⁵⁹</p>
Gestaltungsmerkmale	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa	–	Nase Haar Schultern Körper Hut / Kippa Extreme Überzeichnung	Nase
Total	5	0	6	1

¹⁶⁵⁷ Ebd.

¹⁶⁵⁸ Hoeppener, S. 344.

¹⁶⁵⁹ Bouchez/Dubost, S. 31.

Autor/-in Illustrator/-in	Sichel (1991) Eric Kincaid	Haberl (2005) Don-Oliver Matthies	Monte (2011) –
Illustration	 <p>Fagin auf dem Weg zu Sikes.¹⁶⁶⁰</p>	 <p>Fagin trifft auf Noah Claypole.¹⁶⁶¹</p>	[ohne Illustrationen]
Gestaltungsmerkmale	Haar Schultern Körper Hut	Haar	–
Total	4	1	0

¹⁶⁶⁰ Sichel, S. 85.

¹⁶⁶¹ Haberl 2005, S. 252.

11.2.3 Fagins Verhaltensmuster

Text- stelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
1	some sausages were cooking	kochten einige Würste	eine große Anzahl seidener Taschentücher	einige Würste prasselten	einige Würste brieten	schmorten einige Würstchen
	a great number of silk handkerchiefs	eine große Menge seidener Taschentücher	machte Oliver eine tiefe Verbeugung	eine große Anzahl seidener Schnupftücher	einer großen Menge seidener Taschentücher	eine große Menge Taschentücher
	making a low obeisance to Oliver	machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver		machte gegen Oliver eine tiefe Verbeugung	machte eine tiefe Verbeugung gegen Oliver hatte die Brust entblößt / die Ehre seiner intimen Bekanntschaft zu habe	Der Jude machte Oliver eine tiefe Verbeugung
2	and took from it a magnificent gold watch, sparkling with jewels	und nahm aus dem Kästchen einen prächtige goldene Uhr hervor, die von Diamanten blitzte	und nahm eine goldene, von Diamanten funkelnde Uhr heraus	und nahm eine herrliche, von Brillanten blitzende goldene Uhr heraus.	nahm er eine kostbare goldene Uhr hervor, welche von Diamanten glitzerte.	und zog eine prachtvolle goldene, mit Juwelen besetzte Uhr daraus hervor.
	shrugging up his shoulders	indem er die Achseln zuckte		achselzuckend	indem er seine Schultern hinaufzog	
3	It's rather more than it ought to be, my dear; but as I know you'll do me a good turn another time, and – ‘	mehr als es eigentlich sein sollte, lieber Freund; da ich aber weiß, Du bist bei einer andern Gelegenheit auch nicht eigennützig, so – ‘	Ihr erhaltet eigentlich mehr, als Ihr solltet, mein Lieber; doch da ich weiß, daß Ihr mir schon Mal wieder sein werdet gefällig, und – ‘	Es ist zwar etwas mehr als es seyn sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder behülflich seyn werdet, und – ‘	es ist ein bißchen mehr, als Euch zukommt, Schatz; da ich aber überzeugt bin, daß Ihr mir ein andermal auch was zu Lieb' thut, so – ‘	'S ist mehr, als eigentlich kommt auf Euch, aber ich weiß, Ihr thut mer auch 'nen gefallen 'n andres Mal, und – ‘
	,You haven't opened the parcel and swallowed one or two as you come along, have you?'	,Hast Du nicht unterwegs das Papier aufgemacht und ein paar Stücke verschluckt, he?'	,Hast Du auch das Päckchen nicht aufgemacht auf dem Wege, und ein paar Stück verschluckt?'	,Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschlungen?'	,Alles,‘ antwortete der Jude. ,Ihr habt das Päckchen nicht aufgemacht und ein paar Fühse verschluckt unterwegs? Was?'	,Habt Ihr nicht vielleicht das Papier unterwegs aufgemacht, einige Stücke 'raus genommen und verschluckt?'
4	–	–	–	–	–	–

Text- stelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
5	slunk down the street as quickly as he could.	an den Wänden hinschlich	und eilte darauf mit leisen und flüchtigen Schritten die Straße hinunter.	schlich dann, so schnell er konnte, die Straße hinab	und schlich dann erst mit möglichster Eile die Gasse hinunter.	eilte er, so schnell er konnte, die Straße hinunter.
	As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways	und schritt dann so schnell als möglich auf der Straße hin.	aus seinem Verstecke herauskriecht	verstohlen unter dem Schirme der Mauern und Thorwege dahin schlich	Als er so verstohlen dahinglitt, unter dem Schmutz der Mauern und Thorwege schleichend	Während er so verstohlen im Schatten der Mauern und Thorwege hinschlüpfte
	crawling forth	in der Nacht hervorkriecht			bei nächtlicher Weile auskroch	dem Koth und der Finsterniß entstiegen
6	sinking his voice to a confidential whisper	der im vertraulichen Geflüster sprach	vertraulich flüsternd	seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend	indem er ein vertrauliches Flüstern annahm	seine Rede zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend
	followed up his remark by striking the side of his nose with his right forefinger	legte dabei seinen Zeigefinger an die Nase	mit dem Finger an die Nase schlagend	mit einem Schläge seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase	mit dem rechten Zeigefinger an die Seite seiner Nase schlug	mit dem rechten Zeigefinger seitwärts an seine Nase schlug
7	–	–	–	–	–	–
8	At one time he raved and blasphemed; and at another howled and tore his hair.	Einmal raste er und lästerte Gott, ein andermal wehklagte er und rauft sich das Haar aus.	Jetzt redete der Elende irre und stieß Gotteslästerungen aus - dann heulte er und zerraupte sein Haar.	Das einmal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare.	Bald raste er und lästerte Gott, bald heulte er und zerraupte sein Haar.	Zuweilen raste er und lästerte Gott, zuweilen brach er in Wehklagen aus und zerraupte sich das Haar.
	Venerable men of his own persuasion had come to pray beside him, but he had driven them away with curses.	Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen vertrieben.	Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen mit ihm zu beten, allein er hatte sie mit Verwünschungen hinausgetrieben.	Priester seines Glaubensbe-kennnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt.	Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um neben ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt.	Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen und Verwünschungen von sich gewiesen.
9	–	–	–	–	–	–
Total	14	14	11	13	15	13

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
1	brieten einige Würste	schmorten ein paar Würste	lagen ein paar Würst	schmorten Würste	bratzelten einige Würste	einige Würste kochten
	eine große Zahl seidener Taschentücher	eine Unmenge von seidnen Taschentüchern	eine große Anzahl von seidnen Taschentüchern	eine große Anzahl siedner Taschentücher	das voll seidener Taschentücher hing	eine große Zahl seidener Schnupftücher
	machte Oliver eine tiefe Verbeugung		machte Oliver eine tiefe Verbeugung	machte Oliver eine tiefe Verbeugung	machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver	machte eine tiefe Verbeugung vor Oliver
2	Und nun griff er hinein und langte eine prächtige goldene Uhr heraus, die von Juwelen blitzte.	und nahm eine prachtvolle Uhr heraus, die von Juwelen blitzte.	und holte eine prachtvolle goldene Uhr mit Diamanten besetzt hervor.	und nahm eine goldene, von Juwelen funkelnde Uhr heraus.	und holte eine prachtvolle, von Edelsteinen funkelnde goldene Uhr aus der Schatulle.	und nahm eine prächtige goldene Uhr heraus, auf der die herrlichsten Brillanten funkelten
	indem er die Schultern in die Höhe zog	Dann zog der Jude die Schultern in die Höhe	zog die Schultern in die höhe		zuckte mit den Schultern	indem er die Achseln hochzog
3	'S is 'n gut Teil mehr, als es sollte sein, Freundchen; weil ich aber weiß, daß Ihr auch mal wieder, wenn's mal wieder so is, mir laßt ßukommen einen guten Bissen, und –'	Es ist ein gutes Teil mehr, als es eigentlich sein sollte, mein lieber Willi. Weil ich aber weiß, daß, wenn sich's wieder schickt, Du dafür auch an mich denken wirst, so –'	Es is weit mehr, als es sollte sein, lieber Freind, weil ich aber weiß, daß Sie mir auch gut wollen, drück ich ä Aug zu.'	Es ist eigentlich mehr, als dir zukommt, aber da du mir ein andermal –'	Es ist viel mehr, als es von Rechts wegen sein sollte, mein Lieber. Aber wie ich dich kenne, wirst du mir ein anderes Mal auch was Gutes zukommen lassen, und –'	Es ist zwar etwas mehr, als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder behilflich sein werdet, und –'
	‚Du hast das Päckel doch nicht aufgemacht un ein oder zwei weggestohlen, unterwegs – he?‘		‚Sie haben's wahrscheinlich unterwegs aufgemacht und ein paar rausgemaust, was?‘	‚Hast du das Paket auch nicht geöffnet und ein oder zwei Geldstücke beiseite gebracht,‘	‚Und du hast unterwegs nich zufällig das Päckchen geöffnet und ein oder zwei stibitzt?‘	‚Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschluckt‘
4	–	–	–	–	–	–
5	schlenkerte er schleichend, so schnell er konnte die Straße hinunter.	schlich er selbst behutsam, aber so schnell ihn die steifen	und eilte dann, so schnell er konnte, die Straße hinunter.	und schlich dann eiligst die Straße hinunter.	schlich er die Straße hinunter davon, so schnell er konnte.	und schlich dann so schnell als möglich die Straße hinunter.

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
	Wie er so verstothen entlang huschte, kriechend und schleichend unter dem Schatten der Mauern und Thorwege	Beine tragen wollten, die Gasse entlang.	Wie er sich so verstothen durch Nacht, Nebel und Schmutz an den Mauern entlangdrückte	Is er verstothen im Schutz der Mauern und Torwege dahinschlich	Wie er so verstothen dahinschlich, Schutz suchend dicht an den Hauswänden und Torwegen entlang kroch	Als er verstothen unter dem Schutz der Mauern und Torwege dahinschlich
	nächtlicherweile zum Vorschein kommt		das nächtlicherweile aus seiner Höhle kommt		das Zeit seines Lebens in dem Schmutz und in der Finsternis, die es hervorgebracht haben, wühlt	
6	der seine Stimme zu vertraulichem Wispern senkte	die Stimme zu vertraulichem Gewisper senkte	und dämpfte seine Stimme zu vertraulichem Flüstern	seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern sinken.	dämpfte seine Stimme zu einem vertrauensvollen Flüstern.	er seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfte
	mit seinem rechten Finger an die entsprechende Seite seines Nasenbeines schlug		Dabei schlug sich Fagin mit dem rechten Finger aufs Nasenbein		mit seinem rechten Zeigefinger auf den rechten Nasenflügel tippte	mit seinem rechten Zeigefinger an seine Nase
7	–	–	–	–	–	–
8	Zur einen Zeit raste und lästerte er; zur andern heulte er und raufte er sich das Haar.	Dann und wann raste und fluchte er, dann wieder zerriß er sich das Haar und jammerte und heulte.	Bald fluchte Fagin und heulte, bald raufte er sich stumm das Haar.	Bald raste und fluchte der Jude, bald weinte er und raufte sich das Haar.	Durch Stunden durch tobte und lästerte der Todgeweihte, dann heulte und winselte er wieder und raufte voll Jammer sein Haar.	Das eine Mal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und raufte sich die Haare aus.
	Ehrwürdige Leute seines Glaubensbe-kennnisses waren zu ihm in die Zelle gekommen, um neben ihm zu beten; aber er hatte sie von sich gejagt mit entsetzlichen Flüchen.	Es waren Rabbiner zu ihm gelassen worden, die mit ihm hatten beten wollen. Er hatte sie mit gräßlichen Flüchen davon gejagt.	Ehrwürdige alte Männer der jüdischen Gemeinde waren zu ihm in die Zelle gekommen, um bei ihm zu beten, aber er hatte sie von sich getrieben mit furchtbaren Flüchen.	Ehrwürdige Männer seiner Religion kamen, um mit ihm zu beten, aber mit greulichen Flüchen trieb er sie hinaus.	Ehrwürdige Greise seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, er aber hatte sie mit greulichen Flüchen weggetrieben.	Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt.

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
		Es waren Rabbiner zu ihm gelassen worden	Männer der jüdischen Gemeinde			
9	–	–	–	–	–	–
Total	14	10	15	11	14	13

Text- stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
1	einige Würste prasselten	eine große Anzahl seidener Taschentücher	sprätzelten einige Würste	eine große Anzahl seidener Taschentücher	brieten einige Würste	prasselten einige Würste
	eine grosse Partie seidener Schnupftücher	Der Jude machte Oliver eine tiefe Verbeugung	einem Trockengestell, das voll seidener Taschentücher hing	machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung	eine große Anzahl seidener Taschentücher	eine Menge seidener Taschentücher
	machte gegen Oliver eine tiefe Verbeugung		verbeugte sich tief vor Oliver		machte ein tiefe Verbeugung vor Oliver	verbeugte sich vor Oliver
2	und nahm eine herrliche, von Brillanten blitzende goldene Uhr heraus.	und nahm eine goldene, von Brillanten funkelnde Uhr heraus.	und hob aus der Kasette eine prachtvolle goldene Uhr, die von Edelsteinen funkelte.	und entnahm ihr eine goldene, mit Diamanten besetzte Uhr.	und entnahm dem Kästchen eine prächtige goldene Uhr, die von Edelsteinen blitzte.	und nahm eine herrliche, von Edelsteinen blitzende goldene Uhr heraus.
	achselzuckend		schütterte mit den Schultern		während er die Schultern hochzog	während er die Schultern hob
3	Es ist zwar etwas mehr als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiss, dass Ihr mir ein andermal wieder behilflich sein werdet, und –‘	Es ist eigentlich mehr als es sein sollte, mein Lieber; aber ich weiß, daß du mir ein anderes mal wieder behilflich sein wirst.‘	Viel mehr, als dir von Rechts wegen zukommt . . . Viel mehr. Aber so wie ich dich kenne, wirst du mir ein andermal auch etwas zuschieben.‘	Eigentlich bekommt Ihr mehr als Euch zusteht, mein Lieber; aber da ich weiß, daß Ihr mir ein andermal wieder gefällig sein werdet und –‘	Es ist etliches mehr, als es von Rechts wegen wäre, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal auch mal etwas zukommen lassen wirst, und . . .‘	Es ist zwar etwas mehr, als es sein sollte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal wieder behilflich sein wirst, und –‘

Text- stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
	‚Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stücke davon verschlungen?‘	‚Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stück geschluckt?‘	‚Hast du nicht auf dem Weg die Sache aufgemacht und einen oder zwei von den Goldfüchsen geschnappt? Nicht?‘	‚Hast du auch unterwegs das Päckchen nicht geöffnet und ein paar Stücke verschluckt?‘	‚Du hast das Päckchen nicht unterwegs etwa geöffnet und ein paar davon weggeschnappt?‘	‚Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und eine oder zwei davon verschluckt?‘
4	–	–	–	–	–	–
5	und schlich dann, so schnell er konnte, die Strasse hinab. Als der greuliche Alte verstohlen unter dem Schirme der Mauern und Torwege dahinschlich	Er glich, während er verstohlen durch Nacht und Nebel dahineilte in nächtlicher Finsternis aus seinem Versteck herauskriecht	schlich er die Straße hinunter, in auffallender Eile. Verstohlen schlich er weiter, suchte Schutz an Hauswänden und in Torwegen	um dann mit leisen, eiligen Schritten die Straße hinunterzugehen. der in der nächtlichen finsternis aus seinem Versteck herauskriecht	und schlich dann, so schnell er konnte die Straße hinunter. Wie er so im Schutze der Mauern und Torwege verstohlen schleichend dahinkroch und nächtlicherweise umherkriechend	und schlich dann, so schnell er konnte, die Straße hinunter. Als der unheimliche Alte verstohlen dahinschlich
6	seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend einem Schläge seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase	vertraulich flüsternd Er klopfte dabei mit dem Finger an seine Nase	Es lag etwas Vertrauensvolles in seinem Raunen sein Zeigefinger tippte auf den rechten Nasenflügel.	vertraulich flüsternd den Finger an die Nase führend	senkte die Stimme zu einem vertraulichen Flüstern rieb Fagin sich mit dem rechten Zeigefinger den Nasenflügel	seine Stimme zu einem vertraulichen Flüstern dämpfend einem Schlag seines rechten Zeigefingers an die Seite seiner Nase
7	–	–	–	–	–	–
8	Das eine Mal raste er in Gotteslästerungen, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare.	Er redete irr und stieß Gotteslästerungen aus, dann heulte er wieder und zerraupte sich das Haar.	Manche Stunden hindurch tobte und lästerte der Todgeweihte, dann winselte er wieder und raupte voll Jammer sein Haar.	Nun fing der Elende an irre zu reden und Gotteslästerungen auszusprechen, um dann zu heulen und sich das Haar zu rauhen.	Einmal raste er und lästerte Gott, dann wieder heulte er und raupte sich die Haare.	Einmal raste er und lästerte Gott, dann heulte er wieder und zerraupte sich die Haare.

Text-stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
	Priester seines Glaubensbe-kennnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt.	Priester seines Glaubensbe-kennnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt.	Ehrwürdige Alte, die seines Glaubens waren, besuchten ihn und bemühten sich, mit ihm zu beten. Mit abscheulichen Flüchen vertrieb er sie.	Die ehrwürdigsten Männer seines Glaubens waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber mit Verwünschungen hatte er sie hinausgeworfen.	Ehrenwerte Männer seines Glaubens waren gekommen, um an seiner Seite zu beten, er aber hatte sie mit Flüchen hinausgetrieben.	Ehrwürdige Männer seines eigenen Glaubensbe-kennnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen von sich gejagt.
9	–	–	–	–	–	–
Total	13	11	13	11	14	14

Text-stelle	Hoepfener (1968 / 1982)	Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
1	ein paar Würste	schmorten einige Würste	Würstchen in einer Bratpfanne	eine große Anzahl seidener Taschentücher	ein paar Würstchen
	eine große Anzahl seidener Taschentücher	ahlreiche seidene Taschentücher	einer großen Menge seidener Taschentücher	Fagin machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung	eine große Anzahl seidener Schnupftücher
	machte vor Oliver eine tiefe Verbeugung	und verbeugte sich	verbeugte sich tief vor Oliver		er sich tief vor ihm verbeugte
2	und nahm aus dem Kasten eine herrliche goldene Taschenuhr, die von Edelsteinen funkelte.	nahm nacheinander mehrere Goldstücke und eine herrliche, mit Brillanten verzierte goldene Uhr heraus.	Die Kästen ware voller goldener Uhren, Ringe, Broschen, Armbänder und anderem Schmuck.	und nahm eine goldene, von Brillanten funkelnde Uhr heraus.	und entnahm dem Kästchen eine prächtige goldene Taschenuhr, die vor Edelsteinen glitzerte.
	während er die Schultern hochschob		wie er entzückt die Schultern bewegte		zog die Schultern empor
3	Es ist etwas mehr, als es sein müßte, mein Lieber, aber da ich weiß, daß du mir ein andermal einen guten Dienst erweisen wirst und . . .	–	[Textstelle fehlt]	Es ist eigentlich mehr, als es sein sollte mein Lieber; aber ich weiß, dass du mir ein anderes Mal wieder behilflich sein wirst.	Es ist sogar etwas mehr, mein Freund, aber ich weiß ja, dass du mir ein andermal auch wieder einen Gefallen tun wirst, und . . .

Text- stelle	Hoepfener (1968 / 1982)	Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
	,Du hast unterwegs nich das Päckchen aufgemacht und ein paar weggenommen, wie?‘			,Hast du das Päckchen unterwegs nicht aufgemacht und ein paar Stück geschluckt?‘	,Und du hast unterwegs nich zufällig das Päckchen geöffnet und ein oder zwei stibitz?‘
4	–	–	–	–	–
5	und schlich dann, so rasch er konnte, die Straße hinab. Wie er so verstoßen dahinschlich, in den Schutz der Mauern und Torwege geschmiegt bei Nacht hervorgekrochen war	[Textstelle fehlt]	[Textstelle fehlt]	–	und schlich dann so schnell er konnte die Straße hinab. Wie er so verstoßen dahinglitt, im Schutze der Mauern und Hauseingänge in der Nacht vorankriecht
6	wobei er die Stimme zu vertraulichem Flüsterton senkte indem er sich mit dem rechten Zeigefinger an die Nase klopfte	[Textstelle fehlt]	und seine Stimme wurde zu einem leisen Flüstern. Fagin tippte sich mit dem Finger an die Nase	vertraulich flüsternd Er klopfte dabei mit dem Finger an seine Nase	ndem er die Stimme zu einem vertraulichen Flüstern senkte mit dem rechten Zeigefinger an die Nase tippte
7	–	–	–	–	–
8	Mitunter tobte und lästerte er, und mitunter heulte er und raufte sich das Haar. Ehrwürdige Männer seines Glaubens waren gekommen, um Seite an Seite mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt.	[Textstelle fehlt]	[Textstelle fehlt]	Er redete irr und stieß Gotteslästerungen aus, dann heulte er wieder und raufte sich das Haar. Priester seines Glaubensbekenntnisses waren gekommen, um mit ihm zu beten, aber er hatte sie mit Flüchen davongejagt.	Mal raste er und fluchte gotteslästerlich, dann wieder jammerte er und raufte sich die Haare. Ehrwürdige Männer seines Glaubens kamen, um mit ihm zu beten, doch jagte er sie unter Verwünschungen davon.
9	–	–	–	–	–
Total	14	4	7	9	13

11.2.4 Fagins Dehumanisierung

Text- stelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
1	on the fire	auf dem Feuer	und am Kamine	Ueber dem Feuer	Auf dem Feuer	über dem Feuer
	with a toasting-fork in his hand	mit einer langen Gabel in der Hand	satanischen Gesicht	eine Gabel in der Hand	mit einer Röstgabel in der Hand	eine lange Röstgabel in der Hand
	the merry old gentleman		mit der Röstgabel		hatte die Brust entblößt	
2	–	–	–	–	–	–
3	and swallowed one or two	ein paar Stücke verschluckt	ein paar Stück verschluckt	ein paar Stücke davon verschlungen	ein paar Füchse verschluckt	einige Stücke ,raus genommen und verschluckt
4	–	–	–	–	–	–
5	such a being as the Jew	einem ekelhaften Reptile	eines dämonischen Wesens, wie es der Jude war	eines Geschöpfes, wie der Jude war	ein Wesen, gleich dem Juden	einem ekelhaften Reptile
	like some loathsome reptile	erzeugt in dem Kothe und dem Dunkel	einem ekelhaften Gewürm	eines ekelhaften Gewürmes	einem ekelhaften Ungeziefer	dem Koth und der Finsterniß entstiegen
	engendered in the slime and darkness	um sich in dem Schmutze seine Nahrung zu suchen.	um wühlend im Schlamm ein leckeres Mahl nach seiner Art zu halten.	in dem Kothe und Dunkel, welche es erzeugten	dem Schlamm und der Finsternis, durch die es sich fortschleppte, entstammt	–
	in search of some rich offal for a meal			um bei nächtlicher Weile sein leckeres Mahl aus den Träbern zu wühlen	um irgend ein fettes Aas zu seiner Atzung aufzusuchen	
6	–	–	–	–	–	–
7	he looked less like a man	daß er weniger einem Menschen	weniger einem Menschen	nicht wie ein Mensch	er weniger einem Menschen glich	dem modrigen Grabe entstiegenen Gespenste glich
	like some hideous phantom	einem grabesfeuchten häßlichen Gespenste	vom Grabe feuchten und von einem bösen Geiste gepeinigten Phantome	ein gräßliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geiste gepeinigtes Phantom	einem scheußlichen Phantom	als einem Menschen von Fleisch und Bein

Text- stelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauernfeld (1844)	Scheibe (1883)
	a few such fangs as should have been a dog's or rat's	einige wenige Zähne, die Hunde- oder Rattenzähnen glichen	einige Vorderzähne erblickte, die einem Hunde oder einer Ratte hätten angehören können	einige Zähne, die denen eines Hundes oder einer Ratte ähnlich waren	einzelne Fänger, die einem Hunde oder einer Ratte geziemt hätten.	Sie hätten ebenso gut Hunde- oder Rattenzähne sein können.
8	–	–	–	–	–	–
9	with a countenance more like that of a snared beast than the face of a man.	mit einem Gesichte, das mehr dem eines gefangenen Thieres, als einem menschlichen Antlitze glich	sein Gesicht glich mehr dem eines eingefangenen wilden Thiers, als einem menschlichen Antlitze.	einem Gesichte, das mehr dem eines eingesperrten Thieres als dem eines Menschen ähnlich sah	mit einer Miene, die mehr einem gefangenen wilden Tiere glich als einem Menschenantlitz.	mit einem Gesicht, das mehr dem eines gefangenen wilden Thieres, als dem eines Menschen glich
	,I shan't be one [a man] long,‘	,Nicht lange mehr werde ich einer [ein Mann] sein,‘	,Wird's [ein Mann] nicht mehr sein lange,‘	,Ich werde es [ein Mann] nicht mehr lange seyn!‘	,Ich werde nicht lange mehr einer [ein Mann] sein,‘	,Werde ich doch nicht lange mehr sein 'n Mann und 'n Mensch,‘
	looking up with a face retaining no human expression	mit einem Gesichte auf sah, indem kein menschlicher Ausdruck als Wuth und Schrecken lag.	mit einem Angesicht aufblickend, zurück, das keinen menschlichen Ausdruck mehr hatte	mit einem Ausdrücke von Wuth und Entsetzen in seinem Gesichte auf sah, daß man keinen Menschen mehr in ihm erkennen konnte.	mit einem Gesicht in die Höhe blickte, das keinen andern menschlichen Ausdruck übrig behalten hatte	mit einem Gesicht aufblickte, das keines andern menschlichen Ausdrucks, als des der Bosheit und Wuth mehr fähig war.
Total	14	12	13	14	14	11

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
1	über dem Feuer	Ueber dem Feuer	über dem Feuer	–	über dem Feuer	Über dem Feuer
	eine Tranchiergabel in der Hand	mit einer Tranchiergabel in der Hand	eine große Gabel in der Hand		mit einer Röstgabel in der Hand	eine lange Gabel in der Hand
2	–	dabei funkelten seine Augen wie die eines Raubvogels	–	–	–	–
3	–	–	–	–	–	ein paar Stücke davon verschluckt
4	–	–	–	–	–	–
5	eine Kreatur, wie der Jude war	–	einem ekelhaften Tier	eines Wesens, wie es der Jude war	ein solches Wesen, wie der Jude war	eines Wesens von der Art des Juden
	ekelhafte Gewürm		um sich im Schlamm ein scheußliches Mahl zu suchen	einem ekelhaften Gewürm	ekelhaftes, im Schmutz und in der Finsternis erzeugtes Reptil	eines ekelhaften Gewürmes
	in dem Schlamm und in der Finsternis, durch die es sich weiter bewegte, gezeugt worden		das nachts in Schlamm und Dunkelheit sein leckeres Mahl sucht.	in dem Schmutz und in der Finsternis, die es hervorgebracht haben	in dem Kot und dem Dunkel, die es erzeugt hatten	
	um irgend welches fette Aas zum Futter aufzuspüren					unter der verbergenden Hülle der Nacht sich faulig-fettes Aas zum Mahle sucht
6	–	–	–	–	–	–
7	er weniger wie ein Mensch aussah	er nicht aussah wie ein Mensch	weniger einem Menschen	er weniger einem Menschen glich	er kaum einem Menschen glich	er weniger einem Menschen
	ein häßliches Gespenst	wie ein widerliches Gespenst	einem scheußlichen Gespenste	einem häßlichen, vom Grabe feuchten Gespenst	wie ein grauenvolles, frisch vom Grabe entstiegernes, vom Teufel herumgehetztes Gespenst.	einem gräßlichen, vom Grabe feuchten und von einem bösen Geiste gepeinigten Gespenste
	ein paar solche Hauer bloß, wie sie besser kein Hund oder keine Ratte hätte haben können.	ein paar Raffzähne zum Vorschein wie sie ein Hund oder eine Ratte nicht besser hätte ausweisen können.	einige Zähne sichtbar wurden, die geradeso gut einem Hund oder einer Ratte hätten gehören können.		ein paar Hauer, die eher in das Maul eines Hundes oder einer Ratte gepaßt hätten als in ein Menschengesicht.	einige wenige Zähne, die wie die eines Hundes oder einer Ratte aussahen

Text- stelle	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohrmoser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
8	–	–	–	–	–	–
9	mit der Miene mehr eines in der Falle gefangenen Tieres als mit der Miene eines Menschen	Er glich mehr einem Tiere, das sich in einer Falle gefangen hatte, als einem Menschen.	Er glich einem Tier, das sich in einer Falle gefangen hat, und nicht mehr einem Menschen.	„Nicht mehr lange [bin ich ein Mann]“	sah mit seinem verzerrten Gesicht eher aus wie ein in einer Schlinge gefangenes tückisches Raubtier, als wie ein Mensch.	mit einem Gesicht, das mehr dem eines gefangenen Tieres als einem menschlichen Antlitz glich
	„Ich wird’s [ein Mann] nicht mehr sein lange,“		„Ich wird’s [ein Mann] nix mehr lang sein,“	mit einem Gesicht, das vor Wut und Schrecken nichts Menschliches mehr an sich hatte.	„Ich werd’ es [ein Mann] nicht mehr lang sein“	„Ich werde nicht lange mehr einer [ein Mann] sein!“
	mit einem Gesichte aufblickte, in dem kein menschlicher Ausdruck mehr sich zeigte, sondern das von tierischer Wut und Furcht entstellt wurde.				mit einem im Krampf verzogenen Gesicht, auf dem sich außer Wut und Entsetzen kein menschliches Gefühl mehr spiegelte.	mit einem solchen Ausdruck von Wut und Entsetzen aufsah, daß man kaum einen Menschen mehr in ihm erkennen konnte.
Total	12	7	9	7	12	13

Text- stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
1	Ueber dem Feuer eine Gabel in der Hand	am Kamin / dem Feuer	Über dem Feuer in der Hand eine Röstgabel	am Kamin satanischen Gesicht	auf dem Feuer mit einer Röstgabel in der Hand	auf dem Feuer eine Gabel in der Hand
2	–	–	–	mit einem teuflischen Lächeln	–	–
3	ein paar Stücke davon verschlungen	ein paar Stück geschluckt	–	ein paar Stücke verschluckt	–	eine oder zwei davon verschluckt
4	–	–	–	–	–	–
5	eines Geschöpfes, wie der Jude eins war	eines Wesens, wie es der Jude war	einem ekligen Reptil	eines so undurchdinglichen Wesens, wie es der Alte war	ein solches Wesen wie den Juden	ein Geschöpf, wie es der Jude war
	eines ekelhaften Gewürmes	einem ekelhaften Gewürm	dem Schmutz und der Finsternis entsprossen	ekelhaften Wurm	einem ekelhaften Reptil	eines ekelhaften Gewürms
	in dem Kote und Dunkel, welche es erzeugten	um wühlend im Schlamm ein leckeres Mahl nach seiner Art zu halten.	in der Nacht, die es erzeugte, nach faulig- fetterm Aas wühlt.	im Schlamme wühlend, ein köstliches Mahl nach seinem Geschmack zu finden.	gezeugt im Schlamm und Finsternis	in dem Kot und Dunkel fortbewegt, die es erzeugten
	ein leckeres Mahl aus den Trebern zu wühlen.		–		auf der Suche nach einem fetten Opfer zum Mahle.	bei Nacht ein Mahl aus den Abfällen zu wühlen.
6	–	–	–	–	–	–
7	er nicht wie ein Mensch	einem gräßlichen, von einem bösen Geist gepeinigten Gespenst	glich er eher einem grauenhaften, vom Teufel aus dem Grabe gehetzten Gespenst	glich weniger einem Menschen	er weniger wie ein Mensch	nicht wie ein Mensch
	ein grässliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geiste gepeinigtes Phantom	als einem Menschen	als einem Menschen	einem abscheulichen, vom Grabe noch feuchten und von einem bösen Geist besessenen Gespenst	wie ein schreckliches Gespenst	ein abscheuliches, vom Grabe feuchtes und von einem bösen Geist gequältes Gespenst

Text- stelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fankhauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)
	einige Zähne, die denen eines Hundes oder einer Ratte ähnlich waren		diese paar Hauer in den fast zahnlosen Kiefern, die eher einem Hunde- oder Rattengesicht als dem eines Menschen anzugehören schienen.	ein paar Vorderzähne sah, die leicht einem Hunde oder einer Ratte hätten gehören können	einige Fangzähne sichtbar, die zu einem Hund oder einer Ratte gepaßt hätten	einige Zahnstummel, wie sie Hunde oder Ratten haben.
8	–	–	–	–	–	–
9	mit einem Gesichte, das mehr dem eines eingesperrten Tieres als dem eines Menschen ähnlich sah	sein Gesicht glich mehr dem eines eingesperrten wilden Tieres, als dem eines Menschen.	glich mit seinem verzerrten Gesicht eher einem Raubtier, das in die Schlinge geraten, als einem Menschen.	sein Gesicht hatte mehr Ähnlichkeit mit dem eines gefangenen Tieres als mit einem menschlichen Antlitz.	sein Gesicht mehr dem eines eingesperrten Tieres als einem Menschenantlitz ähnelte.	mit einem Gesicht, das mehr dem eines eingesperrten Tieres als dem eines Menschen glich
	„Ich werde es [ein Mann] nicht mehr lange sein!“		„Ich werde nicht mehr lange ein Mann sein!“	„Ich werde es [ein Mann] nicht mehr lange sein“,	„Ich werde es [ein Mann] nicht mehr lange sein“	„Ich werde es [ein Mann] nicht mehr lange sein“
	mit einem Ausdrucke von Wut und Entsetzen in seinem Gesichte auf sah, dass man keinen Menschen mehr in ihm erkennen konnte.			mit einem Gesicht ansehend, das keinen menschlichen Ausdruck mehr hatte	mit einem Gesicht, in dem außer Wut und Schrecken kein anderer menschlicher Ausdruck mehr zu lesen war.	mit einem Gesicht auf, indem kein menschlicher Ausdruck mehr, sondern nur noch Wut und Entsetzen lagen.
Total	13	9	10	13	12	13

Text- stelle	Hoepfener (1968 / 1982)	Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
1	über dem Feuer eine Röstgabel in der Hand	über dem Feuer Sein abstoßendes Rattengesicht	Am prasselnden Feuer	am Kamin / dem Feuer	über dem Feuer mit einer Röstgabel in der Hand
2	–	–	–	–	–
3	–	–	[Textstelle fehlt]	ein paar Stück geschluckt	–
4	–	–	–	–	–
5	ein Geschöpf wie den alten Juden	[Textstelle fehlt]	[Textstelle fehlt]	eines Wesens, wie es Mr Fagin war	ein Geschöpf wie Fagin

Text- stelle	Hoepfener (1968 / 1982)	Bouchez/Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
	einem ekelhaften Gewürm das in dem Schlamm und Dunkel, durch die er sich bewegte, gezeugt um sich an üppigem Abfall und Unrat zu laben				einem abscheulichen Reptil gezeugt aus dem Schlamm und dem Dunkel auf der Suche nach einem üppigen Mahl von Innereien.
6	–	–	–	–	–
7	weniger einem Menschen einem abscheulichen, vom Grab feuchten und von einem bösen Dämon geplagten Gespenst ein paar Hauer wie von einem Hund oder einer Ratte.	[Textstelle fehlt]	Jetzt sah er nicht wie ein Mensch aus wie ein gräßliches Ungeheuer	–	er weniger wie ein Mensch wie ein grausiges Gespenst ein paar Hauer wie von einem Hund oder einer Ratte erkennen ließ.
8	–	–	–	–	–
9	mit einem Gesicht, das mehr von einem gefangenen Tier als von einem Menschenantlitz hatte. ,Nicht mehr lange [bin ich ein Mann]‘ mit einem Gesicht hochblickte, das keinen menschlichen Ausdruck mehr trug als den der Wut und des Entsetzens.	[Textstelle fehlt]	–	sein Gesicht glich mehr dem eines eingesperrten wilden Tieres als dem eines Menschen.	mit einem Gesicht, das eher dem eines gefangenen Tieres als einem menschlichen Antlitz glich. ,Aber nicht mehr lang [bin ich ein Mann]‘ mit einem Gesicht aufblickte, das außer Zorn und Schrecken keine menschlichen Züge mehr trug.
Total	12	2	3	4	12

11.2.5 Anzahl Verwendungen der Synekdoche ‚der Jude‘

Textstelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauern- feld (1844)	Dickens (1867)	Scheibe (1883)	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohr- moser (1928)	Munkh (1928)
1	5	5	4	5	5	5	5	5	3	4	3	3
2	1	1	0	1	1	1	0	1	1	0	0	1
3	2	2	0	2	2	2	3	2	1	2	0	3
4	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	2
5	2	2	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2
6	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
7	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0
8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
9	3	3	3	4	3	1	3	1	1	2	2	1
Total	17	17	12	17	16	13	16	13	9	12	11	13

Textstelle	Schiller (1928)	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fank- hauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)	Hoeppe- ner (68/82)	Bouchez/ Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
1	3	3	2	3	0	3	3	3	0	0	0	0
2	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
3	3	3	0	1	0	2	2	2	0	0	0	0
4	1	1	3	1	0	2	1	1	0	0	3	0
5	2	2	2	1	0	2	2	2	0	0	0	0
6	2	2	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0
7	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9	4	4	3	1	0	1	2	1	0	0	0	0
Total	17	17	12	7	0	12	11	11	0	0	3	0

11.2.6 Figurenrede von Fagin und Barney

Textstelle	Dickens (1837–39)	Diezmann (1838–39)	Roberts (1838–39)	Kolb (1841)	Bauern- feld (1844)	Scheibe (1883)	Heichen (1892–93)	Wilding (1906)	Meyrink (1914)	Rohr- moser (1928)	Munkh (1928)	Schiller (1928)
1	0	0	0	1	0	3	1	0	3	0	0	0
2	0	0	2	2	0	3	2	2	2	0	2	0
3	0	0	2	1	0	2	2	1	2	0	0	0
4 (Barney)	2	1	0	1	2	2	2	1	4	1	2	1
5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6	0	0	1	1	0	0	2	1	1	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9	0	0	2	0	0	2	2	1	2	0	1	0
Total	2	1	7	6	2	12	11	6	14	1	5	1

Textstelle	Kolb (1941)	Haberl (1946)	Fank- hauser (1949)	Pfeiffer (1949)	Kilbel (1963)	Keim (1966)	Hoeppe- ner (68/82)	Bouchez/ Dubost (1983)	Sichel (1991)	Haberl (2005)	Monte (2011)
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4 (Barney)	1	0	1	0	1	1	2	0	0	0	2
5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	3	0	3	0	1	1	2	0	0	0	2