

DER REBELLISCHE APOSTEL

ZUR JUDAS-DARSTELLUNG BEI CARL
STERNHEIM UND EGON FRIEDEL

Geschichten um die Figur des zwölften, letzterufenen Jüngers Jesu, der aus Gründen, die in den Evangelien nicht mitgeteilt werden, für ein Spottgeld – den sprichwörtlich gewordenen *Judaslohn* – seine Dienste den Hohepriestern verkaufte, seinen Meister durch den gleichfalls sprichwörtlich gewordenen *Judaskuss* verriet und schließlich spektakulär das Leben verlor, zählen zum unverzichtbaren kulturellen Repertoire des Abendlands.¹ Besonders die christliche Welt des Mittelalters und der frühen Neuzeit kennt

¹ Eine knappe Einschätzung aus religionswissenschaftlicher Perspektive bietet der Eintrag von Thomas Söding: *Judas Iskarioth*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG). 4. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, Bd. 4, Sp. 599–600; einen kursorischen Abriss der Stoffgeschichte liefert der entsprechende Eintrag in Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Aufl. Stuttgart: Kröner 2005, S. 457–460. Zur Figur des Judas in religionswissenschaftlicher Perspektive vgl. Hans-Josef Klauck: *Judas – ein Jünger des Herrn*. Freiburg i. Br.: Herder 1987. Zur ambivalenten Mythizität der Figur als Grundlage der vitalen Rezeption vgl. Almut-Barbara Renger: *Die Ambiguität des Judas. Zur Mythizität einer neutestamentlichen Figur*. In: *Das Buch in den Büchern*. Hgg. Andrea Polaschegg, Daniel Weidner. München: Fink 2012, S. 85–100.

Hans Richard
BRITTNACHER
(Freie Universität Berlin)

Zusammenfassung

Das literarische Interesse an Judas Ischarioth verlagert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Figur des Verräters auf seine Tat: Der Verrat erscheint in politischer und sozialer Neuperspektivierung als durchaus akzeptable Orientierung in einer von Umbrüchen und Verwerfungen bestimmten Zeit. Zwei weitgehend unbekannte Dramen von Carl Sternheim und Egon Friedell stellen das Handeln des Judas – in deutlicher Analogie zur eigenen Zeit – als die verzweifelte und zugleich bewusste Tat eines heroischen Revolutionärs dar, der sich von seinem politischen Weggefährten und dessen Appeasement-Politik enttäuscht abwendet und mit seinem Verrat ein Schlüsselthema des 20. Jahrhunderts präfiguriert.

tausende von literarischen und bildkünstlerischen Bearbeitungen, die das Verhalten des Judas als ultimatives Verbrechen, einen in seiner Heimtücke nicht mehr überbietbaren, unverzeihlichen Verrat inszenieren.² Spätestens seit Klopstock wird die Figur des Verräters zur psychologischen Provokation und fordert weitere Deutungen der von den Evangelien mitgeteilten Vorgänge heraus.³ Zu der lebhaften und facettenreichen Rezeption des Judasstoffes, die immer wieder scheinbar Bekanntes in neuem Licht sah oder bisher übersehene Aspekte akzentuierte und dabei zu ganz unterschiedlichen Einschätzungen gelangte, musste es einerseits wegen der von den vier Evangelien unterschiedlich – und teilweise zueinander widersprüchlich – erzählten Ereignisse, andererseits aber auch wegen der Lakonie und Ambivalenz jedes einzelnen Evangelientextes kommen, was Konjekturen in Hülle und Fülle zuließ oder sogar erforderlich machte. Typisch für den ergänzungs- und deutungsheischenden Charakter der Evangelien ist die Mischung aus Präzision im Detail bei gleichzeitiger Informationsverweigerung: Was Judas zum Verrat bewogen hat, erfahren wir nicht,⁴ wohl aber die genaue Summe des ausgezahlten Lohns und dessen Verwendung: Von den 30 Silberlingen kaufte sich Judas einen Acker vor den Toren der Stadt.⁵ Über den Tod, der ihn hier ereilte, sind sich die kanonischen Texte wiederum uneins: das Matthäusevangelium legt nahe, dass Judas sich aus Reue über seine Tat erhängt,⁶ nach der Darstellung des Lukas in der Apostelgeschichte hingegen zerbricht Judas auf dem ›Blutacker‹ in zwei Teile: In diesem dramatischen Bild fährt Satan, von dem Judas besessen war, nach vollbrachter Tat aus dem Verräter heraus.⁷

Die Fülle und Vielfalt der Bearbeitungen hängt aber noch mehr mit dem archetypischen Charakter der Fabel zusammen: Der Konflikt zwischen Judas und Jesus ist der Sonderfall eines Fundamentalkonfliktes von Herrn

² Aufschlussreich zur Literatur- und Kulturgeschichte der religiösen Schuld ist Friedrich Ohly: *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1976. Eine schön kommentierte Auswahl wichtiger Texte der Tradition liefert: Matthias Krieg, Gabrielle Zangger-Derron (Hgg.): *Judas. Ein literarisch-theologisches Lesebuch*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich 1996.

³ Allerdings hat Jutta Eming einen Beitrag vorgelegt, der solche ambivalenten Züge in der Gestalt des Judas schon in der mittelalterlichen Literatur nachweisen kann. Jutta Eming: *Judas als Held. Formen des Erzählens in der mittelalterlichen Judaslegende*. »Zeitschrift für deutsche Philologie« 120 (2001), S. 394–412.

⁴ Unter den Evangelisten gibt allein Lukas eine – wenn auch außenbestimmte – Begründung für das Handeln des Judas an: »Es fuhr aber der Satan in Judas [...]« Lk 22,3.

⁵ Bei Mk 14, 10–11 bleibt die Summe unbestimmt, Mt 26, 14–16 beziffert sie genau, Lk, 22,3–6 wiederum lässt die Summe ungenannt.

⁶ Mt 27,3–10.

⁷ Apg 1,16–19; vgl. dazu Krieg/Zangger-Derron (Hgg.): *Judas* (Anm. 2), S. 24.

und Knecht, Meister und Schüler, Vater und Sohn, Charismatiker und Außenseiter, Dulder und Fanatiker, der zudem die Konzepte von Treue und Verrat verhandelt und insofern ein attraktives mythisches Substrat für immer neue Interpolationen und Aktualisierungen liefert.

Die Konjekturen an der Judas-Figur und an ihrem Handeln haben freilich immer auch einen historischen Index: In der Geschichte des Judas und seinem Verrat wird nicht nur ein theologisches Problem verhandelt, sondern hier stehen auch jeweils zeitgenössische, historische oder religiöse Krisenerfahrungen, Generations- und Rivalitätskonflikte sowie Legitimationsprobleme politischen Handelns u.a. zur Diskussion. Dies soll an einem Kapitel aus der deutschsprachigen Judas-Tradition um 1900 aufgezeigt werden, in der das Thema eine außerordentliche Popularität erreicht, und zwar vor allem im Bereich des Theaters. 1869 schreibt Otto Franz unter dem Pseudonym O. F. Gensichen die Dramen-Trilogie *Der Messias*, 1897 erscheint *Der Judas von Tirol* von Karl Schönherr, 1898 das Drama *Das fünfte Evangelium* von Heinrich Driesmann; 1899 tritt Judas in M.-A. Duponts Drama *Judas der Verräter* als Liebhaber von Maria Magdalena auf (wie später auch bei Friedell), 1901 veröffentlicht Carl Sternheim sein Drama *Judas Iskarioth*, 1907 folgt das Drama *Jesus* von Daniel Greiner, 1911 erscheinen die Dramen *Judas* von Gerdt von Bassewitz und *Judas* von Georg von der Gabelentz, 1912 ein Judasdrama von Rolf Gustav Haebler sowie das *Christusdrama* von Walter Nithack-Stahn, 1920 schließlich die *Judastragödie* von Egon Friedell und 1921 das Arbeiter-Drama *Judas* von Erich Mühsam. Sogar Josef Goebels hat 1918 ein – unveröffentlicht gebliebenes – Judas-Drama verfasst. Neben diesen dramatischen Auseinandersetzungen und Neudeutungen der Judasfigur ist für diesen Zeitraum auch an lyrische Variationen des Stoffs zu denken wie an Emanuel Geibels Judas-Gedicht von 1883, an Carl Spittellers ›Literarisches Gleichnis‹ *Das Testament des Judas Ischarioth* von 1892, an den Zyklus der Judas-Gedichte von Georg Heym (1910/11) und an das Judas-Gedicht des jungen Bertolt Brecht aus dem Jahre 1914; und schließlich lieferte der Stoff auch die Vorlagen für Prosabearbeitungen, etwa für Paul Adors Roman *Jeschua von Nazareth* von 1888, Wilhelm Germans Roman *Jesus von Nazareth* von 1904 und schließlich Thea Kahles Roman *Judas Simon Ischariot* von 1916. Die besondere Attraktivität des Judas-Stoffes für die Umbruchszeit um 1900 dürfte offensichtlich sein.

An zwei Judas-Texten prominenter Autoren, die gleichwohl bislang unterhalb der Schwelle philologischer Aufmerksamkeit geblieben sind, möchte ich einige Facetten der Judas-Rezeption um 1900 herausarbeiten und hoffe damit auch einen Beitrag zu der Frage nach den Gründen für die Reinszenierung historischer Stoffe in der Literatur zu liefern. Es handelt sich um Carl Sternheims Frühwerk *Judas Iskarioth* von 1901 mit dem Untertitel *Die Tragödie vom Verrat* und um die *Judastragödie* von Egon Friedell aus dem Jahre 1916 bzw. 1920. Beide Tragödien zeugen von einer

intensiven Vertrautheit mit der Materie, den kanonischen Texten und den historischen Umständen und versuchen auf je eigene Weise, den Verrat des Judas als politische Handlung einzuschätzen und umzuwerten.

1. Carl Sternheims *Judas Ischarioth* (1901)

Sternheims Tragödie verabschiedet den pyramidalen Dramenaufbau zugunsten einer vieraktigen Parabelstruktur: der erste und vierte Akt spielen vor bzw. nach der Begegnung von Judas und Jesus in zwei Jerusalemer Häusern, zunächst bei der Mutter des Judas, dann bei seiner Braut Martha. Die beiden mittleren Akte beschreiben die Begegnung von Judas und Jesus, zuerst als vielversprechenden Beginn einer von beiden Protagonisten emphatisch begrüßten Freundschaft, dann als bittere Enttäuschung des Judas über Jesu Entscheidung für Glaubensgehorsam und politische Abstinenz.

Judas ist der Sohn eines Patrioten, der durch römische Hand gefallen ist. Fast aufdringlich stellt der Text Parallelen zwischen Jesus von Nazareth und Judas Ischarioth her: auch Judas ist ein Tischler (vgl. S, S. 83),⁸ sein Handeln wird von einer sorgenvollen Mutter beobachtet und kommentiert, von der er sich – wie Jesus bei der Hochzeit zu Kana – im Bewusstsein einer höheren Mission energisch abwendet: »Einer muß Führer sein, der alles ließ, was vorher sein Leben war.« (S, S. 76) Auch Judas weiß, dass die bevorstehende Aufgabe ihm ein Äußerstes abverlangt: »das Opfer muß gewaltig und blutig sein« (S, S. 75).

Anfangs erscheint Judas noch als zaudernder Charakter, der sich angesichts der Unterdrückung des jüdischen Volkes durch die römischen Besatzer die Frage Hamlets stellt: Dulden oder Handeln. Doch sein Temperament entscheidet bald zugunsten der Aktion: Der hitzköpfige Judas tritt in die Spuren des Vaters und schlägt einen der römischen Soldaten nieder, der einen wehrlosen Juden bedrängt hatte. Wegen dieser heldenhaften Tat avanciert Judas zum Rädelsführer einer Verschwörung – in die Rolle des Messias wird er eher hineingedrängt.

Innig sehnt sich der »Unruhestifter« (S, S. 70) nach der politischen Freiheit seines Volkes und wartet verzweifelt auf ein Zeichen, das die ihm angetragene Führerrolle bestätigt. Die Totgeburt von Nathanaels Weib gilt ihm als Beweis, dass Gott keine weiteren Dulder will. In drei Brandreden steigert er sich in die Rolle des Empörers, der gegen die friedliche Auslegung der Messiasverkündigung eifert, die den römischen Besatzern in die Hand

⁸ Carl Sternheim: *Judas Ischarioth. Die Tragödie vom Verrat*. In: *Carl Sternheims Gesamtwerk*. Bd. 7: *Frühwerk*. Hg. Wilhelm Emrich. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967, S. 65–124 u. S. 783–788 (Kommentar). Das Stück ist nie aufgeführt worden. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Text mit vorangestelltem S nachgewiesen.

spiele. Eine derartige Exegese der Schrift komme der Verfälschung eines kämpferisch zu begreifenden Judentums gleich: »Wer aber so spricht, ist ein Verräter.« (S, S. 83) Der vom Autor kunstvoll gehandhabte Perspektivenwechsel von Judas' Philippika erlaubt die Interpretation, dass Judas im Eifer des verbalen Gefechts schließlich, ihm unbewusst, sich selbst in die Rolle des verheißenen Messias steigert.⁹ So schwärmt er im ersten Teil seiner dreistufigen Streitrede vom todesmutigen und umstürzlerischen Messias: »Der weiß ein herrliches Ziel. Und er nimmt das Schwert in die [...] Hand« (S, S. 82), um dann, unversehens in die Ich-Form wechselnd, die Rache dieses Messias anzukündigen und als die seine auszugeben: »Ich bin der blutige, jauchzende Ruf zum Morde; ich bin euer Gewissen und euer heimlichster Traum« (S, S. 82). Im zweiten Teil der Streitrede spricht Judas zunächst wieder in dritter Person als Prophet und Dolmetscher Gottes: »Des Herren Stimme donnert euch in die Ohren: Blut um das Blut gemordeter Juden, Blut, um aus Jerusalem die Spuren Ungläubiger zu waschen, Blut, um die Wände des Tempels mit glutendem Purpur zu schmücken.« (S, S. 82) In der Fortsetzung dieser blutrünstigen Suada aber spricht Judas selbst als Gott der Apokalypse: »Höre, daß ich dich [Israel, H.R.B.] lohnen will und daß du zeugen sollst von meiner göttlichen Macht und meinem fürchterlichen Zorn. Nieder mit allen meinen Feinden.« (S, S. 82) Die Klimax der Zornpredigt wird erreicht, als Judas in den Pharisäern die Schuldigen für das Ausbleiben des Heils und für die Versündigung an seinem Wort namhaft macht, das in Judas' Flüchen eins wird mit dem Wort Gottes: »Ja, die Pharisäer. Verräter an meinem Willen, der nicht duldet, daß Hunde mein Wort künden. Verräter an meinem Zorn, der nicht will, daß mein Licht in Gefängnissen leuchte, sondern von freien Bergen weithin über alle Welt.« (S, S. 83) Die Predigt des Judas fundiert den patriotischen Widerstand des jüdischen Volkes in einer kämpferischen Auslegung der heiligen Schrift und denunziert die »Appeasement-Politik« der Pharisäer als politische Kollaboration und zugleich als religiöse Häresie.

Der zweite Akt des Dramas lässt Judas auf Jesus treffen. Zeitgenössische Schriftstellerkollegen wie Paul Heyse haben Sternheim für seinen Mut gelobt, Christus selbst auf der Bühne in einer Sprechrolle erscheinen zu lassen. Jesus erscheint umringt von seinen ratlosen Jüngern, die ihren Meister mit Fragen bedrängen, auf die er aber nur in dunklen, gleichnishaften Reden antwortet. Während Jesus durch seine Sprachgesten als spirituelles Oberhaupt einer Gemeinde von Gläubigen erscheint, agiert Judas in der Rolle eines Widerständlers, der jedoch von seinen kleinmütigen Mitstreitern verraten wurde, so dass er fliehen musste: Nicht, wie er

⁹ Vgl. dazu den Kommentar von Mathias Krieg in: Krieg/Zangger-Derron (Hgg): *Judas* (Anm. 2), S. 131–134, hier v.a. S. 133.

Jesus klagt, »vor dem Schwert der Römer sondern vor denen, für die er sein Leben eingesetzt hatte« (S, S. 91). Auch hier bietet sich eine Parallele zur Leidensgeschichte des von seinen Jüngern verlassenen – und von einem von Ihnen schließlich auch verratenen – Jesus an. Wie den im Garten von Gethsemani um seine Bestimmung ringenden Jesus versetzt auch den Judas Sternheims der Kleinmut seiner Landsleute und Glaubensgenossen in eine existentielle Krise: Zwar privilegiert ihn sein fanatischer Hass auf die Römer zum politischen Führer seines Volkes, aber jene Liebe, die einem religiösen Führer, dem verheißenen Messias, von seinem Volke entgegengebracht wird, vermisst er: »Den aber die Liebe des Volkes hochhebt, der wird es sein« (S, S. 82). Die elektrisierende Begegnung mit Jesus wird Judas in dieser Situation zum Trost. Jesus seinerseits erblickt in dem Flüchtling, der auch in der Stunde der Not noch an sein Reittier denkt und es trinkt, einen verlässlichen Soldaten Gottes – und auch einen beherrschteren und verständigeren Gefährten als es seine etwas begriffsstutzigen Jünger sind. Jesu Bescheidenheit und milder Charakter sowie die Abstammung aus dem Geschlechte Davids, aus dem nach dem Wort der Schrift auch der Messias hervorgehen soll, begründen für Judas das wahre Herrschertum Jesu und nehmen ihm die Bürde, Messias sein zu müssen, von den Schultern: »und ich konnte denken, dem Ziele nah zu sein, ich ... ich! *Er lacht leise auf.* Sohn Davids, sagte der. Und doch so still und bescheiden, er fühlt den Purpur nicht, er trägt ihn angestammt, und meine schweren Stunden kann' er nie.« (S, S. 95)

Der dritte Akt zeigt schließlich das Auseinanderbrechen der Jüngerschar, die mit den wolkigen Worten und der fatalistischen Ergebung Jesu, der erfüllen will, was geschrieben steht, nichts anzufangen wissen. Stattdessen kämpfen sie in wechselseitiger Rivalität um ihren Platz in der Hierarchie der Jüngergruppe. Judas ist zunehmend angewidert von den Ränken der Jünger und frustriert vom Fatalismus Jesu, der sich in den Willen des Vaters ergibt: »Und was hülfte es mir, ich gewänne die ganze Welt, und müßte vor meinem himmlischen Vater die Augen niederschlagen? Der Menschensohn ist wahrlich nicht gesandt, zu vernichten sondern aufzubauen.« (S, S. 110)

Im vierten Akt erscheint Judas verzweifelt im Haus seiner Braut und muss bekennen, Jesus, den er einst so sehr liebte, nun nicht minder zu hassen, weil dieser sich auf den Auftrag seines Vaters beruft, eine friedliche Revolution der Liebe zu verkünden: Jesus sei ein Demagoge, ein »Vogelsteller, der strich seinen Leim auf Ruten, und tausend gingen gerade ins Verderben« (S, S. 121). Der Menschenfischer habe seine Anhänger betrogen, indem er Luftschlösser verhieß, statt ein Gottesreich auf Erden zu errichten und die Römer davonzujagen: Judas, der Jesus liebte, weil er in ihm den Messias erblickte, muss den Jesus hassen, der auffordert, die Feinde zu lieben und ihnen auch die andere Wange zum Schlag hinzuhalten. Zwischen der Theorie der Nächstenliebe und der beschwichtigenden

Schriftauslegung der Pharisäer kann Judas keine strukturelle Differenz erkennen.¹⁰ Wegen seiner Liebe zu einer Idee, die er nicht verraten will, muss Judas den Menschen Jesus verraten – so wohl ist der Untertitel von Sternheims Stück zu verstehen: Die Tragödie vom Verrat. Die generische und grundsätzliche Formulierung zeigt die Notwendigkeit des Verrats als das tragische Schicksal des Judas: Hält er an seiner Liebe zu Jesus fest, verrät er seine Idee, liebt er seine Idee, muss er Jesus verraten.

Dem Verrat des Judas ist der Verrat Jesu vorangegangen, als dieser seiner Verpflichtung zum Aufruhr entsagte.¹¹ Judas sieht es als seine patriotische Pflicht an, Jesus zu verraten; dieser hingegen nimmt in seinem stoischen Gehorsam – »Sein Wille geschehe« (S, S. 125) – das Opfer auf sich, und blickt den Verräter Judas unmittelbar nach seiner Gefangennahme, wie es in einer Regieanweisung heißt, »fast verstehend« (S, S. 126) an. Die letzte Szene schließlich zeigt den an der Ambivalenz von Liebe und Hass irre gewordenen Judas, der in der Schöpfung kein Zuhause mehr findet: »Er stürzt durch wildes Gestrüpp blutend sich einen Weg schlagend den Hügel hinan [...]« (S, S. 127)

Obwohl 1901 erschienen, atmet Sternheims Tragödie bereits das rebellische Pathos des Expressionismus mit seiner Zuneigung zu den Verworfenen, zu den *maudits* der kulturellen und religiösen Tradition. Dem entspricht auch das grelle Pathos der Tat, mit der einer an Schaffheit und Lebensmüdigkeit laborierenden Endzeit das Fanal eines selbstmächtigen Dezionismus vor Augen geführt wird, der sich im Handstreich nimmt, was die sterbensmatte Zeit ihm verweigert – seine ersten Tragödien hat Sternheim unter dem Sammelbegriff ›Fanale‹ zusammengefasst. Ins Repertoire des Expressionismus gehört auch der Chauvinismus des Stücks, der das »frohe Kraftgefühl« (S, S. 70) des Aufrührers bewundert und ihm ergebene Frauen zur Seite stellt, die seine »Judenfaust« (S, S. 67) küssen wollen und dabei »alle Wonnen des anbetenden Weibes« (S, S. 79) fühlen: »Sie erschauert in süßer Erinnerung.« (S, S. 67) Sternheim nimmt dankend die

¹⁰ Ummissverständlich spricht Judas in einer früheren Fassung des Stücks: »Und dann will ich zu Euch sprechen [...], wie ich es von ihm gelernt habe: Aber nicht. Liebet eure feinde, sondern mordet sie.« (S, S. 786; orthographische Fehler i.O.)

¹¹ Dieser Aspekt, dass Judas' Verrat als eine zuletzt notwendige Bedingung des Heilsplans und auch wegen der Allwissenheit Gottes bewilligt sein muss, wie er in neueren literarischen Bearbeitungen mehrfach gestaltet wird (z.B. in Jorge Luis Borges: *Drei Fassungen vom Judas*; Nikos Kazantzakis: *Die letzte Versuchung*; Walter Jens: *Der Fall Judas*) hat Sternheim in der früheren Fassung seines Dramas angesprochen, in der endgültigen jedoch zugunsten einer politisch-revolutionären Lesart suspendiert. In jener hieß es noch: »Und wenn nichts ohne gott geschieht, war es also nicht dessen wille, daß du sterben solltest und daß ich dich verraten musste stark der du mich längst verraten hast? auf einem Stein ihm gegenüber sitzt Jesus plötzlich mit der gebärde wie er oft gesessen und gelehrt. Er sieht Judas lange an und nickt schweigend.« (S, S. 787; orthographische Fehler i.O.)

Lektionen des zeitgenössischen Primitivismus auf; immer wieder schreit sich Judas in Ekstase und spricht in expressionistischem Diskant seine Wut aus: »eine Zentnerlast Haß, glühender, tödlicher Haß, Haß sitzt mit mir zu Tisch [...] und ich schlafe in seinen kalten Armen« (S, S. 120). Dem Ausmaß seiner Wut entspricht die Lust am Blutvergießen: »Blut um das Blut gemordeter Juden, Blut, um aus Jerusalem die Spuren Ungläubiger zu waschen, Blut, um die Wände des Tempels mit glutendem Purpur zu schmücken.« (S, S. 82) Das erinnert gewiss nicht zufällig an das hysterischen Schreien nach Blut, mit dem zwei Jahre später Hofmannsthal in seiner *Elektra* die Zeitgenossen empört hat:¹² Es ist die Sprache des Elementaren, die sich durch ihre Wucht selbst zu rechtfertigen glaubt. Sie entspricht der Sehnsucht einer schwachen, desorientierten Zeit – »Überall gehen jetzt Propheten herum und täglich gibt es neue« (S, S. 81) – nach eindeutigen und starken Gefühlen.

Der Judas Carl Sternheims ist gewissermaßen eine partielle Vorwegnahme eines expressionistischen Kerntheorems, die eine Seite des neuen Menschen, so wie der von Liebe bewegte und vom Licht erfüllte Jesus seine andere Seite wäre. Erst beide zusammen machen den neuen, den ›wesentlichen‹ Menschen aus. Die tragische Faktur des Stücks reagiert auf die Einsicht, dass dessen Zeit noch nicht gekommen ist. Die keifenden und zankenden Apostel, der weinerliche Nathanael sowie die opportunistischen Pharisäer sind die Repräsentanten eines Lebensgefühls, das sich in der Belanglosigkeit eingerichtet und die Zeichen der Zeit nicht verstanden hat. Die Apostel, die unentschlossenen jüdischen Männer und Frauen unterscheiden sich in nichts von den grotesken wilhelminischen Beamten, die Sternheim wenig später in seinen Erzählungen und Dramen aufs Korn nehmen wird. Die religiöse Einsicht teilt sich Judas, auch darin einer expressionistischen Überzeugung entsprechend, als ein Wissen mit, unter dem der Verstand zerreißen muss. Solange die Voraussetzungen für die Öffnung der Herzen nicht gegeben sind, kann es keine Erlösung geben: der eine muss sterben und der andere zum Mörder werden. Wenn Judas sein Volk nicht retten kann, so kann er doch dessen weitere Verführung

¹² Auch in Hofmannsthals *Elektra* phantasiert sich die Titelheldin in einen Blutrausch: »Von den Sternen / stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut / aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab! / [...] und wir / dein Blut [...], wenn alles dies vollbracht und Purpur- / gezelte aufgerichtet sind, vom Dunst / des Blutes [...], / dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: / Und über Leichen hin werd ich das Knie / hochheben Schritt für Schritt [...].« Hugo von Hofmannsthal: *Elektra*. In: *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*. Hg. Bernd Schoeller. Frankfurt/M.: Fischer 1970, S. 185–242, hier S. 101. Die strukturelle Nähe von Judas' und Elektras Ekstasen, die von den phantasierten Hekatomben über die Vorstellung einer Sühne durch ein Blutbad bis hin zum frenetischen Jubel der Rächenden über den Leibern der Gemordeten reicht, ist in der gemeinsamen apokalyptischen Phantasie und ihrem Pathosrepertoire begründet.

verhindern, indem er zum Verräter an einem falschen Propheten wird. »Ich habe meinem Volk ein Führer sein wollen *ausbrechend* Wahnsinn! Aber Retter darf ich sein. [...] So darf ich einen leisen Traum haben. Du hast Deine Pflicht gethan... Du hast deine Pflicht gethan.« (S, S. 123) Die Tragödie des Verrats ist die Tragödie der Zeit. Der Verräter ist jedoch andererseits – und das scheint mir die entscheidende Pointe zu sein – der unschuldige Heros einer Zeit, die zur Erlösung noch nicht reif ist.

2. Egon Friedells *Judastragödie* (1920)

Egon Friedells *Judastragödie* – das einzige Drama des Feuilletonisten und Kulturhistorikers – wurde während des ersten Weltkrieges, offenbar unter dem Eindruck der aufgeputschten Kriegsbegeisterung, geschrieben, bereits 1916 abgeschlossen, aber erst 1920 veröffentlicht und 1923 einige Male aufgeführt.¹³ Danach ist es in Vergessenheit geraten. Zwar respektiert das Stück die Vorschrift der aristotelischen Einheiten,¹⁴ aber dennoch handelt es sich um einen vergleichsweise undramatischen, an ein Boulevard- und Plauderstück erinnernden Text in vier Akten;¹⁵ es treten über 40 Personen auf: Juden und Römer, Priester und Centurionen, Dienstboten und Würdenträger, die bereits im Judäa des Jahres 33 von Imperialismus sprechen und den Staatsanzeiger lesen; die gelangweilten Ehefrauen der römischen Würdenträger flanieren mit dem Sonnenschirm durch die Straßen Jerusalems und diskutieren die neue germanische Haarmode. Dem Boulevarddesken des Stücks entspricht auch das Agieren der Personen, wie schon Alfred Polgar, der Freund Friedells, in einer wohlwollenden Besprechung der Theateraufführung ausführte:

Die Figuren beleben weniger als Akteure denn als Spaziergänger den dichterischen Plan. Vom Spaziergehen ist auch die Technik des Werkes

¹³ Vgl. Bernhard Viel: *Egon Friedell. Der geniale Dilettant. Eine Biographie*. München 2013, S. 195ff.

¹⁴ »Zeit der Handlung: Das Jahr 33, von der fünften Morgenstunde des 14. Nisan bis zur vierten Nachtwache des 17. Nisan«. Egon Friedell: *Die Judastragödie*. Wien: Basteiverlag 1963, S. 13. Ich zitiere nach dieser Ausgabe im laufenden Text mit vorangestelltem F.

¹⁵ Egon Friedell hat sich ausdrücklich auf eine der zeitgenössischen Kinematographie abgeschauten Erweiterung der dramatischen Möglichkeiten berufen: dazu zählen die Bedeutung der Dekoration, der Einsatz pantomimischer Elemente sowie die Integration auch des Skizzenhaften und Fragmentarischen; damit erscheine das Drama als angemessener Ausdruck seines Zeitalters, in dem sich die Moderne ankündige. Vgl. Egon Friedell: *Nachwort*. In: *Die Judastragödie*, S. 101–112, hier S. 103. Vgl. dazu auch das – ansonsten weitgehend paraphrasierende – Kapitel zur *Judastragödie* in Wolfgang Lorenz: *Egon Friedell. Momente im Leben eines Ungewöhnlichen*. Bozen: Edition Raetia 1994, S. 213–224.

abgenommen, dessen Personen nach Laune schlendern, auftauchen, verschwinden, gehaltvolle Reden halten, hörbar in Gedanken versunken sind und manchmal auch ein poetisches Blümchen rupfen.¹⁶

Polgars Worte treffen recht gut den aufgeräumten, amüsanten und peripatetischen Charakter des Stücks, auch wenn er meint, dass in diesem Stück »alle sehr gut weg[kommen]«. Es sei »so fromm wie von Hofmannsthal, aber viel amüsanter.«¹⁷ Die charmanten Worte Kerrs verschweigen einen problematischen Zug des Dramas: es handelt sich um einen Text mit argen antisemitischen Tendenzen, in denen der zum Christentum konvertierte Jude Friedell offenbar seine Entscheidung rechtfertigt – koste es, was es wolle. Die Juden im Stück sind ewig zankende Eiferer, die mit talmudischer Spitzfindigkeit um jedes Jota streiten und keine Gelegenheit zum Zwist ungenutzt verstreichen lassen: »Nur die Streitsucht erhält dieses Volk so lange.« (F, S. 17)

Die abscheulichste Figur unter den zänkischen Juden ist Kaiphas, der Hohepriester, der von Pilatus die Hinrichtung Jesu verlangt. Polgar rühmte die antisemitische Karikatur, zu der Pilatus bei der Uraufführung in der Interpretation des Schauspielers Danegger geriet: »Prächtig Daneggers Kaiphas, das leibhaftige, gefräßige Dogma. Und wie er jüdeln! Ein körperliches Jüdeln, das Schatten wirft. Wie er mit den Händen nicht redet, sondern schreit, spuckt, brüllt. Er muss am Ende in den Ellbogen schon ganz heiser sein.«¹⁸ Der Schauspieler – dies sei zu seinen Ehren gesagt – hat freilich nur zur Darstellung gebracht, was die Partitur des Stückes nahelegte. Dass die Juden, vor die Wahl gestellt, Jesus oder Barrabas zu begnadigen, lieber den Mörder freigeben, veranlasst Pilatus zu irritierten Einschätzungen des jüdischen Nationalcharakters: »Verstehst Du dieses Volk?«, fragt er seinen Berater Strobilus. »Einer, der am Sabbath eine Ähre ausgerauft hat, scheint ihnen todeswürdiger als einer, der brandschatzt und mordet.« (F, S. 35) Die vom Wortlaut des Dramas als bevorzugte Objekte der jüdischen Streitsucht beglaubigten Themen – »in zwei Punkten verstehen sie keinen Spaß: in Geldsachen und in Religionssachen« (F, S. 28) – reproduzieren das alte Klischee von den Juden als Krämern und Eiferern.

Friedell folgt offenbar der antisemitischen Tendenz, die Nietzsche im *Antichristen* formuliert hat, als er empfahl, »Handschuhe anzuziehn, wenn

¹⁶ Alfred Polgar: *Kleine Schriften. Bd. 5: Theater I*. Hgg. Marcel Reich-Ranicki, Ulrich Weinzierl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1983, S. 270–277, hier. S. 275.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 276f.

man das Neue Testament liest.«¹⁹ Denn im ganzen Neue Testament komme »bloß eine *einzig*e Figur vor [...], die man ehren muß [–] Pilatus, der römische Statthalter.«²⁰ Den vornehmen Römer ekelt davor, einen »Judenhandel«²¹ ernst zu nehmen, der sich in geradezu mörderischer Pedanterie an den Buchstaben des Gesetzes hält, und einen Menschen töten lassen will, »bloß weil er ein wenig liebevoller und freier dachte [...]«.« (F, S. 34) Pilatus ist auch bei Egon Friedell der eigentliche Held des Stücks, gewissermaßen der »dreizehnte Apostel«,²² ein weltgewandter Mann von theologischem Tiefsinn, der als einziger die wahre Größe Jesu begreift, die in der metaphysischen Ausschließlichkeit seiner Mission besteht. Das berühmte Wort des indifferenten Opportunisten, der seine Hände in Unschuld wäscht, spricht bei Friedell der Jude Herodes, nicht der Römer Pilatus (vgl. F, S. 66). Während die immerfort zankenden Juden unter Berufung auf die Heiligen Schriften Maleachi gegen Jesaja, Sacharja gegen Maleachi, den namenlosen Propheten aus den Tagen des Makkabäers gegen Sacharja zur Geltung bringen usf. (vgl. F, S. 28f.) und mit dieser Berufung auf offenbar beliebig auswechselbare Autoritäten den Relativismus ihres Glaubens demonstrieren, erkennt Pilatus – und das zeichnet ihn, den Römer, als einen aus, der anders als die Juden die Botschaft Christi verstanden hat – das wahre Anliegen Jesu: dass sein Reich nicht von dieser Welt ist: »Er ist ein König. Freilich einer, den ich nicht absetzen kann, denn er herrscht über ein Reich, das Rom nicht untertan ist.« (F, S. 63)

Friedell, der selbst auch eine Studie zur Leben-Jesu-Forschung verfasst hat,²³ lässt in seiner *Judastragödie* – anders als Sternheim – Jesus nicht auftreten: Dieser spiegelt sich im Verhalten der anderen, die sich auf ihn beziehen – darunter eben auch Pilatus. Das Stück spielt im Zeitraum von der Gefangennahme Jesu bis zu seiner Auferstehung und stellt Judas – in der Tradition der Judasrehabilitation seit Klopstock – als imponierende Figur vor, einen temperamentvollen Rebellen, der bereit ist, das geknechtete jüdische Volk mit dem Schwert in der Hand zu befreien:

¹⁹ Friedrich Nietzsche: *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. In: *Werke in sechs Bänden: Bd. 4*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser 1986, S. 1161–1236, hier S. 1210.

²⁰ Bei Nietzsche heißt es ebenda (S. 1211) weiter: »Einen Judenhandel *ernst* zu nehmen – dazu überredet er sich nicht. Ein Jude mehr oder weniger – was liegt daran?... Der vornehme Hohn eines Römers, vor dem ein unverschämter Mißbrauch mit dem Wort ›Wahrheit‹ getrieben wird, hat das Neue Testament mit dem einzigen Wort bereichert, *das Wert hat* – das seine Kritik, seine *Vernichtung* selbst ist: ›was ist Wahrheit!‹...«

²¹ Ebd.

²² Polgar: *Kleine Schriften* (Anm. 16), S. 274.

²³ Vgl. Egon Friedell: *Das Jesusproblem. Mit einem Vorwort von Hermann Bahr*. Wien: Rikola Verlag 1921.

Er ist ein hochgewachsener Mann von prachtvoller Erscheinung, die ihm besonders im Moment des Affektes etwas Romantisches und Unwirkliches verleiht. Alles an ihm ist schwarz. Die Augen, die Locken und der gewaltige blaue Bart, der ihm bis zum Gürtel reicht. Sein Gewand aber ist nicht schwarz. Er sieht ungefähr so aus wie der Moses von Michelangelo. (F, S. 20)

Wann immer dieser Judas in Erscheinung tritt, grollt und zürnt er. Unter den Jüngern ist er der Jesus am Nächsten Stehende. Ihn beschwört Maria von Magdala, Jesus zu beschützen. »Du bist die Kraft zu seiner Rechten, auf deinem Scheitel ruht der Abglanz seines Lichts.« (F, S. 21) Judas aber sehnt einen Messias herbei, »der daherbraust im Feuerhauch des Herrn und den Bedrückern seinen Zorn heimzahlen wird im Schmettern der Trompeten, mit den Funkenstürmen seines Schwerts. Der endlich Israel emporhebt aus der Asche und die stolze Hure in Rom darniederstreckt in Finsternis.« (F, S. 42) In Jesus hingegen muss der Judas Friedells nicht anders als der Judas Sternheims keinen religiösen Revolutionär, sondern einen frommen Wanderprediger erkennen. Aber während Sternheims Judas das Unge-
liebtsein des seiner Sache ergebenden Revolutionärs immerhin als Defizit erfährt, das ihn an seiner Berufung zum Messias zweifeln ließ, bleibt der Judas Friedells ein politischer Aktivist, dem seine Popularität gleichgültig ist und der bereit ist, jeden zu bekämpfen, der das friedfertige Evangelium der Nächstenliebe verbreitet, statt zum Aufruhr anzustiften: Jesus

verdirbt das Volk. [...] ein Prophet, der wie ein Bräutigam im Hochzeitszuge durch das Land zieht, Lieder singend, Feste feierend und mit Kindern spielend – was soll uns der? [...] Er schlägt sein Lager auf in grünen Matten, zum Zwiegespräch mit Bäumen und Lämmern, der Messias wird ein andres Lager schlagen. (F, S. 43)

Der Judas Friedells denkt wie der Judas Sternheims als Leninist *avant la lettre*, dass Reformen der Hemmschuh der Revolution sind. Wer wie Jesus »aus trägen Wünschen, kranken Träumen und armen Worten den Zöllnern, Bettlern, Dirnen einen Nebelgott« (F, S. 44) baut, der verhindere, dass die Gläubigen sich dem wahren Messias zuwenden, einem Kriegsgott, »dessen Zunge Feuer und dessen Leben Macht und Schwert ist.« (F, S. 44) In einer desorientierten Zeit voller »sonderbare[r] Zeichen« (F, S. 75) klärt ein entschlossener Revolutionär wie Judas die Fronten: »In einer Zeit wie dieser ist Liebe Feigheit, milder Sinn Verbrechen.« (F, S. 42)

Seine stattliche virile Erscheinung prädestiniert Judas nicht nur zum Revolutionär, sie verschafft ihm auch – wie dem Judas Sternheims - besonderen Erfolg bei Frauen. »Du bist so stark und schön, so schön und finster«, befindet Maria Magdala, »ich liebe deinen Zorn.« (F, S. 21) Die Verehrung des martialischen Judas steigert sich bei ihr bis an die Grenzen von Raserei – »Deine Liebe will ich oder dein Blut« (F, S. 21) – oder Hö-

rigkeit: »Wie herrlich bist du, wenn du so in Flammen stehst.« (F, S. 54) Damit gerät Judas auch in eine erotische Rivalität zu Jesus, dessen Macht er bereits zu Beginn des Stücks eifersüchtig kommentiert hat: »Euch Weibern ist er sonderlich gekommen.« (F, S. 20) Obwohl es Friedell darum geht, die Figur des Judas zu rehabilitieren und sie, wie Polgar schreibt, »aus dem Schmachbezirk, in den die Legende sie verweist«,²⁴ zu befreien, lässt er dann doch keine Gelegenheit aus, sie wieder zu diskreditieren. Denn Judas' Entscheidung, Jesus den römischen Soldaten auszuliefern, folgt nicht allein dem strategischen Denken des Revolutionärs, der das politisch Notwendige tut, sondern auch der Eifersucht des erotischen Rivalen: In einer recht bedenklichen Szene nützt Judas seine erotische Gewalt über die ihm hörige Maria Magdalena aus, um der haltlos auf die Knie gesunkenen Frau die gewünschte Information gegen ihren Willen zu entlocken. Judas will nicht nur ein Messias der Militanz sein, er hat es auch nötig, sich seine Dominanz von unterwürfigen Frauen erotisch bestätigen zu lassen.

Friedells Stück ist vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und dem Zusammenbruch des dynastisch organisierten Europa zu verstehen. Was einst in Judäa und Galiläa geschah, ist eine Parabel der gegenwärtigen Zeitumstände. Es ist eine Zeit des großen Sterbens: Auch bei Hofe in Judäa erzählt man sich, der große Pan sei gestorben, der große Cäsar in Rom soll durch die Hand des Verräters Brutus gefallen sein – das Volk ist in Aufruhr: »Das Kriebsrecht ist übers Land verhängt.« (F, S. 86) In dieser Situation, die unmissverständlich das Chaos und die Schrecken des noch triumphal begonnenen, aber spätestens um 1916 als Apokalypse der Zivilisation erfahrenen Krieges in Mitteleuropa aufruft, soll die Geschichte um den Verrat des Judas an Jesus als Parabel dienen.²⁵ Das Christentum verdankt seinen Siegeszug bekanntlich der Konversion des Kaisers Konstantin: es ist das römische Weltreich, das den christlichen Glauben zur Staatsreligion erhoben hat, während die Juden, so ein Gemeinplatz des christlichen Selbstverständnisses, an die Ankunft des Messias zuletzt gar nicht glauben wollen und ihn deshalb mit unzumutbaren und widersprüchlichen Ansprüchen überdeterminiert haben: Sie wollen keinen Messias, sie wollen das Warten auf ihn. Ausdrücklich bekräftigt Judas: »Wir suchen nicht. Wir warten.« (F, S. 73)

Pilatus hingegen, in Friedells Perspektive der Architekt der Erfolgsgeschichte des Christentums, hat in Jesu radikaler Transzendenz – d.h. in seiner dezidierten politischen Abstinenz – die Überlegenheit des Chris-

²⁴ Polgar: *Kleine Schriften* (Anm. 16), S. 272.

²⁵ 1916 ist auch das Jahr, in dem nach 68 Regierungsjahren der Kaiser Franz Joseph stirbt und in dem es im zerfallenden Habsburgerstaat immer wieder zu Streiks, Aufständen und Militärrevolten kommt. Vgl. dazu Viel: *Egon Friedell* (Anm. 13), S. 198ff.

tentums über das Judentum erkannt und sich zu eigen gemacht. Judas hingegen ist der Ewiggestrige, der Fanatiker, der an die Gewalt als Mittel zur Lösung von Konflikten glaubt – und dies zu einem Zeitpunkt, auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkriegs, als die dramatischen Folgen einer ubiquitären Gewaltbereitschaft offensichtlich sind. In der Mordlust der Dynastie des Herodes, deren Mitglieder – das jüdische Gegenstück zum griechischen Atridengeschlecht – sich wechselseitig morden, deren Oberhaupt den bethlehemitischen Kindermord zu verantworten hat und der »noch sterbend [...] den Befehl gegeben [hat], dass in jedem Haus ein Mensch getötet werde, damit bei seinem Tode überall Trauer herrsche« (F, S. 64), bilden sich die Konsequenzen eines von den Möglichkeiten der Gewalt überzeugten Irrglaubens ab, wie ihn eben auch Judas vertritt. Während in Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* am Ende »Die Stimme Gottes« die Worte Wilhelm II. spricht: »Ich habe es nicht gewollt.«,²⁶ bietet Friedell als allegorisch Verantwortlichen der Kriegstragödie einen gewaltlüsternen Judas auf. »Warum«, so fragt Pilatus den kriegerischen Judas, »warum wollt ihr siegen, hassen, töten? Lernt lieben, danken und bewundern!« (F, S. 74) Der tragisch verblendete Judas spricht von den »Messiaswehen« (F, S. 90), die den Untergang Rom einleiten, während tatsächlich hier der Triumph des Christentums seinen Anfang nimmt.

Friedell hat die Anagnorisis seines Helden nicht dialogisch, sondern performativ inszeniert: vor dem letzten, vierten Akt trübt ein Schleier aus Gaze alle Vorgänge und alle Gewissheiten ein: Jesus Christus ist gestorben, die Welt liegt in Trauer, die Zeit der Verzweiflung und der Ungewissheit bricht an. In einem dem vierten Akt nachgestellten Epilog liegt die Bühne, jetzt ohne Schleier und mit zusätzlicher Beleuchtung, in »strahlender Helle [...] so daß [...] das nun folgende den Eindruck eines Schattentheaters macht« (F, S. 97). Der Wechsel des Registers, vom Sprechtheater zum gleichsam abstrakten Scherenschnitt, will das »nun folgende«, wie es in der Regieanweisung heißt, als Essenz herausstellen: Angesichts des leerstehenden Grabes bricht die Präpotenz des Judas zusammen. Das gähnende Nichts beweist ihm die eigene Nichtigkeit. Christus ist zum ewigen Leben auferstanden, er hingegen war nichts als der Messias einer Nacht. Judas geht hin und erhängt sich. Friedell nennt sein Stück *Judastragödie*, weil es die Tragik des Judas ist, zuletzt einsehen zu müssen, dass es einen weltlichen Messias nicht geben kann. Das Judentum bleibt so lange die falsche Religion, wie es sich der Veränderung seines Messiasbildes zu einem Erlöser der Nächstenliebe, der Sanftmütigkeit verweigert. Das letzte Wort des Dramas hat eine ominöse Figur, ein mausgrauer Mann, der sich eher schwebend als

²⁶ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. In: ders.: *Schriften*. Bd. 10. Hg. Christian Wagenknecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 770.

schreitend, »langsam und traurig« (F, S. 99) über die Bühne bewegt: es ist Ahasver, der ewige Jude – in der Perspektive des Dramas eine trostlose Abbeviatur der ewigen jüdischen Unbelehrbarkeit.²⁷

* * *

Die Zeit um 1900 und vollends die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg liegen am Beginn eines Jahrhunderts, das immer wieder als Jahrhundert des Verrats bezeichnet worden ist – von Margret Boveri, Julien Benda, Arthur Koestler u.a.²⁸ Der Zusammenbruch der drei europäischen Kaiserreiche löste das bis dahin die soziale Ordnung beherrschende und stabilisierende dynastische Prinzip ab: der Patrizid wird zur universalen Geste des republikanischen Europa. Die Ausbreitung der Totalitarismen, von Stalinismus und Faschismus, werden bald den Verrat als Aufkündigung einer bedenklichen Loyalität in neuer Bewertung erscheinen lassen – genug Gründe, das Thema des Verrats mitsamt seinen politischen und religiösen Implikationen auf dem Theater, der »politischen Anstalt« der Literatur *par excellence*, neu zu verhandeln. Judas avanciert so zu einer Schlüsselfigur des 20. Jahrhunderts. Zuvor ging es in der literarischen Judastradition vor allem um eine psychologische Plausibilisierung des Verrats. Jetzt steht der Verrat nicht nur als religiöse, sondern auch als politische Entscheidung, als Aufkündigung von Loyalität und Tradition zur Diskussion. Carl Sternheim vollzieht diese Einsicht als skeptische Diagnose einer zum Umbruch noch nicht reifen Zeit, bei der Judas immerhin bereits auf ein partielles Verständnis rechnen darf. Egon Friedells *Judastragödie* hingegen wirft noch einmal einen nostalgischen Blick auf die so lange stabile Epoche des Habsburgerreiches, auf dem der Segen des Katholizismus lag und für Frieden sorgte.

²⁷ Während die Legenden erzählen, dass Ahasver zu ewigem Leben verflucht wurde, weil er dem kreuztragenden Jesus auf dem Gang zur Richtstätte die Rast verweigerte, existiert er in Friedells Drama schon vor dem Urfrevel – eben als jüdischer Nationalcharakter, nicht als ein vom Christentum inspiriertes antisemitisches Klischee.

²⁸ Julien Benda (1927): *Der Verrat der Intellektuellen*. München: Hanser 1978; Margret Boveri: *Der Verrat im 20. Jh.* 4 Bde. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1960; Arthur Koestler: *Sonnenfinsternis* [i.O. deutsch]. London: Hamish Hamilton 1946. Vgl. auch Michael Rohrwasser: *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten*. Stuttgart: Metzler 1991.

