

Ole Frahm

Eduard Fuchs' karikierende Antisemitismustheorie

Die Karikatur war Massenkunst [...]. Dieser Charakter trat, diffamierend, für die übliche Kunstgeschichte zu ihrem sonst schon bedenklichen. Anders für Fuchs; der Blick auf die verachteten, apokryphen Dinge macht seine eigentliche Stärke aus.

(Walter Benjamin)¹

Fuchs selbst gestand sein Scheitern ein, in der bitteren Einleitung zu *Die Juden in der Karikatur*.

(Luciana Zingarelli)²

Die Werke von Eduard Fuchs sollten neu gelesen werden.

(Hartmut Pätzke)³

Eduard Fuchs, „der Sammler und der Historiker“, wie ihn Walter Benjamin bezeichnete, war und bleibt eine Ausnahmefigur in der Kulturgeschichtsschreibung – ein „Outsider“.⁴ Sicherlich war das 1870 geborene Mitglied der Sozialdemokratischen und später der Kommunistischen Partei Deutschlands einer der intimsten Kenner der Geschichte der Karikatur, eines Genres, das bis heute nur von wenigen hochgeschätzt wird.⁵ Für Fuchs, der von 1892 bis 1901 Redakteur bei

1 Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band II. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 464–505, hier S. 505.

2 Zingarelli, Luciana: Eduard Fuchs, vom militanten Journalismus zur Kulturgeschichte. In: Ästhetik und Kommunikation 7 (1976) H. 25. S. 32–53.

3 Pätzke, Hartmut: Zu Eduard Fuchs und seiner Bedeutung für die Geschichte der Karikatur. In: Bildende Kunst 34 (1986) 2. S. 81–83, hier S. 82.

4 So das Urteil eines Kunsthistorikers, der Fuchs als Sachverständiger in einem Prozess wegen des Buchs *Das erotische Element in der Karikatur. Ein Beitrag zur Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit* verteidigte, zitiert nach: Weitz, Ulrich: Eduard Fuchs. Sammler, Sittengeschichtler, Sozialist. Stuttgart 1991. S. 297.

5 Zum Beispiel von Hofmann, Werner: Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso. Hamburg 2007. Er kritisiert Fuchs: „Fuchs trat für ein Geschichtsbild der Karikatur ein, das in vieler Hinsicht revisionsbedürftig ist. Nicht nur wissen wir heute mehr von den geschichtlichen und psychologischen Voraussetzungen der Karikatur – wir kennen überdies eine Reihe von Werken, die früheren Forschern vorenthalten geblieben waren und wir besitzen eine neue Einstellung zu den Grenzübergängen, welche die Karikatur mit anderen, verwandten Ausdruckszonen verbinden. Kurz: Mit unserer Einstellung zu allen künstlerischen Gestaltungsfragen hat sich auch unser Urteil

dem sozialdemokratischen Satiremagazin *Der süddeutsche Postillion* war, bildete die Karikatur eine Möglichkeit, die Geschichte der Massen zu erzählen, ihre Perspektive geltend zu machen – und damit eine marxistische Geschichtsschreibung auf kulturellem Feld zu etablieren.⁶ Die von ihm ab 1898 veröffentlichten Bücher umfassen so enzyklopädische Titel wie *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ein sechsbändiges Werk, das seinem Autor neben dem Spitznamen „Sittenfuchs“ Ruhm und einen beträchtlichen Wohlstand eintrug,⁷ *Die Karikatur der europäischen Völker*, *Die Geschichte der erotischen Kunst*, dessen Vorgänger *Das erotische Element in der Karikatur*, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, *Die Frau in der Karikatur*, aber auch ungewöhnliche Bücher, wie das anonym veröffentlichte, exzellente *Die Strasse*, oder nach weiteren Sammelgebieten benannte, so die Serie *Kultur und Kunstdokumente*, in der die Bände *Tang-Plastik*, *Chinesische Grabkeramik des VII. bis X. Jahrhunderts*, *Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts* und *Die Deutsche Fayence-Kultur* erschienen, schließlich die Veröffentlichung des Werkes von Honoré Daumier, insbesondere dessen Lithographien und Holzschnitte, und eine Monographie zu diesem Künstler wie zu dessen Zeitgenossen Gavarni.⁸ Während die beiden zuletzt erwähnten Studien deutlich an die Kunstgeschichte anschließen, ist zu manchen der anderen Bände anzumerken, dass sie aufgrund ihres durchaus expliziten oder sogar schlüpfrigen Gehalts zahlreiche Käufer fanden. Fuchs lebte ab 1901 in Berlin von seinen Publikationen, konnte mit ihren finanziellen Erträgen sogar eine umfangreiche Kunstsammlung in einer von Mies van der Rohe entworfenen Villa aufbauen, die 1933 von der SA gestürmt wurde, nachdem Fuchs kurz nach dem Reichstagsbrand nach Paris geflohen war. „Tausende von Daumier- und sonstigen Drucken, Graphiken, die Zettelkästen und das Archiv sowie die gesamte Korrespondenz wanderten noch im Februar 1933 in die Heizung der Zehlendorfer Villa.“⁹ Viele Gemälde aus seinem Besitz, darunter

über die Karikatur gewandelt.“ Hofmann, *Die Karikatur*, S. 32. Eine politische Kritik, wie sie Walter Benjamin vornahm, bleibt aus. Georg Piltz lässt Fuchs überraschenderweise unerwähnt, kritisiert aber Hofmann in diesem Sinne. Piltz, Georg: *Geschichte der europäischen Karikatur*. Berlin 1976.

6 Zur Kritik dieser Geschichtsschreibung vgl. Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 465–475; Huonker, Thomas: *Revolution, Moral & Kunst*. Eduard Fuchs: Leben und Werk. Zürich 1985. S. 372–391.

7 Zum Reichtum durch die Veröffentlichungen vgl. Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 296–302; Huonker, *Revolution* (wie Anm. 6), S. 71–73; Weitz, Ulrich: *Der Mann im Schatten*. Eduard Fuchs. Berlin 2014. S. 131–152. Zum „Sittenfuchs“ Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 186.

8 Zur Bibliographie der Schriften von Eduard Fuchs vgl. Zingarelli, Luciana: *Eduard Fuchs – Entwurf eines Oeuvre-Katalogs*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 7 (1976) H. 25. S. 54–56. Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 484–497.

9 Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 421f. Vgl. zur Sammlung auch Bach, Ulrich: „It would be delirious to write books for a new society, but not for the newly rich“: Eduard Fuchs between Elite

mehrere von Liebermann, Slevogt, Daumier, und Bronzestatuen u. a. von Rodin, Daumier, Archipenko und Malliol, sowie seine umfangreiche Porzellansammlung wurden 1937 und 1938 zugunsten des nationalsozialistischen Staats versteigert.

War der bevorzugte Gegenstand der Schriften von Eduard Fuchs Massenkunst, reproduzierte er sie nicht für einige wenige Connaissseure, sondern in mehrfachen Auflagen. Zugleich erwies er sich als Kritiker seiner Zeit. *Der Weltkrieg in der Karikatur*, von dem nur Band 1 (*Bis zum Vorabend des Weltkriegs*), dieser aber immerhin schon 1916 erschien, legt davon ebenso Zeugnis ab wie das im Folgenden zu diskutierende *Die Juden in der Karikatur*, das 1921 erschien und sich gegen die antisemitischen Tendenzen seiner Zeit wandte.¹⁰ Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als der Freund Rosa Luxemburgs die Revolution in der Sowjetunion nicht nur begrüßte, sondern sogar als Kurier des Spartakusbundes Ende 1918 entsandt wurde, um, nach Ulrich Weitz, mit Lenin „die Position des Spartakusbundes zur Gründung der III. Internationale (zu) erörtern“, wenn er nicht sogar, wie Thomas Huonker mutmaßt, „einen wenig bekannten Vermittlungsversuch zwischen Rosa Luxemburg und Lenin“ unternahm.¹¹ Was immer Fuchs' Intentionen waren, *Die Juden in der Karikatur* zu veröffentlichen, der Zeitpunkt erinnert daran, dass der vom Ende des Antisemitismus im Kommunismus überzeugte Publizist es für nötig hielt, dieses Buch in der keineswegs politisch schon entschiedenen Situation Anfang der 1920er Jahre zu veröffentlichen und an den grassierenden Antisemitismus seiner Zeit zu erinnern und ihm mit einem, wie zu zeigen sein wird, entwaffnenden Humor zu begegnen. Dabei streitet er im Vorwort „jede parteipolitische oder agitatorische Tendenz“ ab und deutet die neue, antisemitische „Welle“ nur als Beleg seiner „rein“ historischen These (III). Doch darf diese Zurückhaltung des bekennenden Kommunisten angesichts der historischen Situation und seiner deutlichen Parteinahme im Verlauf des Buches

and Mass Culture. In: Tatlock, Lynn (Hrsg.): *Publishing Culture and the „Reading Nation“*. German Book History in the Long Nineteenth Century. New York 2010. S. 295–312, hier S. 298.

10 Fuchs, Eduard: *Die Juden in der Karikatur*. Berlin 1985 (Reprint der Ausgabe München 1921), Seitenzahlen in Klammern im Text.

11 Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 406; Huonker, Thomas: *Zur Biographie von Eduard Fuchs*. In: *Eduard Fuchs: Illustrierte Sittengeschichte*. Band 3. *Die galante Zeit*. Teil I. Frankfurt am Main 1988. S. 9–18, hier S. 16; Weitz, Mann im Schatten (wie Anm. 7), S. 225–231. Fuchs selbst berichtet nur, dass „ich im Winter 1918/19 in meiner Eigenschaft als Zivilkommissar für die in Deutschland befindlichen russischen Kriegsgefangenenlager in Rußland war, um den Heimtransport der russischen Kriegsgefangenen zu organisieren“. Fuchs, Eduard: *Die Sonne der Menschheit ging im Osten auf!* In: *Das neue Russland*, Nr. 9/10 (November 1927). S. 6–15, hier S.7.

als Taktik bewertet werden. Immerhin saß Fuchs wegen politischer Publikationen „mehrfach“ im Gefängnis.¹²

2012 wurde Fuchs' Studie in Auszügen mit einer langen Einleitung und historischen Verortung von Micha Brumlik wiederveröffentlicht, der den raren Texten über Eduard Fuchs einen weiteren hinzufügt.¹³ Anders aber als Brumlik behauptet, erscheint es kaum „merkwürdig“, dass Walter Benjamin *Die Juden in der Karikatur* ebenso wie die titelähnlichen Veröffentlichungen *Richard Wagner in der Karikatur*, *1848 in der Karikatur* oder *Ein vormärzliches Tanzidyll. Lola Montez in der Karikatur* außer Acht ließ, konzentrierte er sich doch vor allem auf das, was er als Fuchs' „Hauptwerke“ zu erkennen meinte, wozu Benjamin vor allem die große Zeiträume umfassenden Veröffentlichungen zählte.¹⁴ Noch weniger verwunderlich mutet das Fehlen allerdings an, wenn folgende Passage in Benjamins Essay dafür einstehen kann, dass er *Die Juden in der Karikatur* nicht konsultiert hat: „Kein Blatt hat er [Fuchs] jemals öfter als an einer einzigen Stelle reproduzieren lassen.“¹⁵ Wie wichtig Fuchs dieser Umstand war, beweist des Sammlers wortreiches Eingeständnis im Vorwort zu *Die Juden in der Karikatur*:

Die Besitzer meiner *Karikatur der europäischen Völker* und der *Frau in der Karikatur* werden in diesem Bande einigen Karikaturen begegnen, die ich bereits in diesen beiden Büchern wiedergegeben habe. Es handelt sich hierbei um insgesamt 12 Abbildungen. Ich weise auf diese Wiederholung hier deshalb mit besonderer Absicht hin, weil ich damit von meinem

12 Brumlik, Micha: Innerlich beschnittene Juden. Zu Eduard Fuchs' *Die Juden in der Karikatur*. Hamburg 2012. S. 11; vgl. auch Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 86–95; Benjamin, Walter: Biographisches. In: Ders.: Gesammelte Werke, Band II. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 1358; Hickethier, Knut: Karikatur, Allegorie und Bilderfolge. Zur Bildpublizistik im Dienste der Arbeiterbewegung. In: Peter von Rüdén (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848–1918. Frankfurt am Main, Wien, Zürich 1979. S. 79–165, hier S. 113; Weissberg, Liliane: Eduard Fuchs und die Ökonomie der Karikatur. In: Babylon, H. 20 (2002). S. 113–128, hier S. 113; Gorsen, Peter: Wer war Eduard Fuchs. Zur Historiographie der erotischen Kunst. In: Zeitschrift für Sexualforschung 19 (2006) H. 3. S. 215–233, hier S. 217f.

13 Wie in der Editorischen Notiz des Verlegers Hermann L. Gremlitzas deutlich wird, schreckte dieser vor einem Reprint zurück und dankt Brumlik dafür, „daß er in diesem Buch die Arbeit besorgt, an die ich mich nicht gewagt habe“. Brumlik, Juden (wie Anm. 12), S. 5. Die Literatur zu Fuchs teilt sich auf: Entweder wird sich mit dem Fuchs der Sittengeschichte beschäftigt oder mit *Die Juden in der Karikatur*. Auch dieser Essay macht keine Ausnahme, dabei böte gerade das Motiv der Nase eine interessante Verbindung.

14 Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 471; Brumlik, Juden (wie Anm. 12), S. 12. Für Brumlik ist eine weitere Merkwürdigkeit, dass Benjamin den Autor des Buches *Das verjudete Frankreich*, Edouard Drumont, mit einem anderen Band zitiert, der durchaus prominent bei Fuchs auftritt, nämlich als letzte Karikatur *Der Judenfresser* mit der Nummer 307 (S. 311). Es wundert wiederum wenig, dass Brumlik die Karikatur ignoriert, Brumlik, Juden (wie Anm. 12), S. 13.

15 Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 291.

bis jetzt streng eingehaltenen Plan abgewichen bin, in jeder neuen Veröffentlichung auch absolut neues Bildmaterial vorzuführen. Bei einer Sonderbehandlung eines Einzelgebietes, wie es z.B. die Juden in der Karikatur darstellen, muß ich natürlich alles bezeichnende Material vereinigen und durfte nicht auf jene Blätter verzichten, die ich früher schon in anderem Zusammenhang vorgeführt habe, wenigstens nicht, soweit es sich um besonders bezeichnende Beispiele handelte. (IV)

Einige dieser Karikaturen – wie *Der jüdische Geizhals* oder *Rothschild*¹⁶ – sind ausgesprochen prominent, nämlich jeweils als erste Farbtafel in beiden Bänden der *Karikatur der europäischen Völker*, also zwischen Vorwort und Haupttext, präsentiert, während andere aus dem Umfeld des Dreyfus-Prozesses nicht in *Die Juden und die Karikatur* aufgenommen wurden.¹⁷

Für Fuchs selbst lag das Buch *Die Juden in der Karikatur* nach eigener Auskunft „auf meinem Weg, genau wie mein früheres Werk *Die Frau in der Karikatur*“ (III). Es fiel im Verlauf seiner anderen Forschungen an, eine Miszelle, die einen Liebhaber für Apokryphen sicherlich anziehen kann, aber angesichts der Materialmengen, die Fuchs in seinem Leben zugänglich machte, durchaus zu entgehen droht, wenn man sich nicht, wie in dem Kontext dieser Veröffentlichung, für eine frühe Theorie des Antisemitismus interessiert. Gerade diese leugnet Micha Brumlik in seinem Essay. Der Pädagogikprofessor hält sich allerdings nicht lange mit des ehemaligen Anarchisten Fuchs' kulturhistorischem Ansatz, die Karikaturen zu sammeln und zu erforschen, auf und reduziert sie, die Fuchs als „Wahrheitsquelle“ (III), ja gelegentlich als „Manifestationen des Weltgeists“ erschienen,¹⁸ mit einem antiken Beispiel auf ein „menschenfeindliches Medium“, freilich ohne zu bedenken, dass die Menschen vielleicht in einer menschenfeindlichen Welt

¹⁶ Fuchs, Juden (wie Anm. 10), Beilage zwischen S. 40 und 41 und zwischen S. 208 und 209.

¹⁷ Fuchs, Eduard: *Die Karikatur der europäischen Völker*. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. vermehrte Auflage. München 1921; ders.: *Die Karikatur der europäischen Völker*. Zweiter Teil: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Ersten Weltkriegs. 4. vermehrte Auflage. München 1921. Der Vergleich mit *Die Juden in der Karikatur* zeigt allerdings auch die Umsicht von Fuchs, der durchaus einige Karikaturen, wie Bild Nr. 393 und 395 des zweiten Bandes, beide von Caran d'Ache, nicht übernommen hat. Als Grund für die Übernahme von Bild Nr. 389 (wird zu Nr. 226–229) und Bild Nr. 394 (wird zu Nr. 244) nennt er „den genialen Bildwitz“ desselben Zeichners, von dem immerhin zwei Karikaturen in beiden Bänden erscheinen – neben mehreren anderen, die differieren, aber sie gehören „nicht nur zu den Besten unter allen jemals erschienenen Judenkarikaturen [...], sondern die überhaupt in der Geschichte der Karikatur einen hervorragenden Platz einnehmen“. (244) Gleiches scheint für das Blatt *Uradel* von Aubrey Beardsley zu gelten, Fuchs, Juden (wie Anm. 10), S. 252, das auch in Fuchs, Eduard: *Die Frau in der Karikatur*. 3. erw. Auflage. München 1928. S. 338, zu finden ist. Die Selbstbezeichnung lässt unerwähnt, dass das Blatt *Moses in the Bushes* aus *Die Geschichte der erotischen Kunst* stammt.

¹⁸ Fuchs, Frau (wie Anm. 17), S. V.

leben.¹⁹ Brumlik belässt es in seiner Analyse von Fuchs' Entwurf dabei, dessen vorrangigen theoretischen Bezug aufzuzeigen. Er folgt dabei unausgesprochen Liliane Weissbergs ausgezeichnetem Essay „Eduard Fuchs und die Ökonomie der Karikatur“, in dem sie nicht nur den Bezug von Fuchs auf Werner Sombarts *Die Juden und das Wirtschaftsleben* von 1911 analysiert, sondern auch zeigt, wie sehr zeitgenössische jüdische Stimmen dessen Ansatz teilten, um dann aber vor allem die Argumentation von Fuchs samt seiner Publikationspraxis zu untersuchen.²⁰ Nachdem Brumlik Sombarts Gegenentwurf zu Max Webers Theorie der protestantischen Ethik analysiert hat, diskutiert er vor allem umstrittene Ansätze wie Karl Marx' „Zur Judenfrage“, um schließlich an Martin Luthers judenfeindliches Programm zu erinnern, dessen Projektionen er historisch widerlegt. Dies ist fraglos ehrenwert, hat allerdings mit dem Projekt von Eduard Fuchs, den von ihm gesammelten Karikaturen und den Fallstricken seines Buches, die doch weniger durch den historischen Antisemitismus als durch die Karikatur gezogen werden, nicht allzu viel zu tun. Brumlik scheint – anders als Weissberg, die das Text-Bild-Verhältnis in Eduard Fuchs' Büchern aufschlussreich betrachtet²¹ – die Karikatur als direktes Zeugnis antisemitischer Auffassungen zu verstehen, das nicht weiter untersucht werden müsste. Dabei steht doch gerade sie und ihr Verhältnis zu ihrer Zeit und deren historischer Wahrheit für Fuchs, wie im Übrigen für Benjamin, der Fuchs in seinen berühmt gewordenen Thesen gründlich und instruktiv kritisierte, in Frage und damit im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Der folgende Essay schlägt eine Relektüre von *Die Juden in der Karikatur* vor, wie sie Liliane Weissberg in ihren Überlegungen zur *Ökonomie der Karikatur* andeutet, aber nicht ausführt, in der die Theorie des Antisemitismus und die Theorie der Karikatur zusammengedacht werden.²² Die Literatur über Fuchs ist angesichts dessen literarischer Gewitztheit, seiner Ironie und oft karikierenden Sprachspielen erstaunlich ernst, nüchtern, ja humorlos. Es scheint sich noch niemand gefragt zu haben, ob der Gegenstand von Eduard Fuchs' Sammeleifer nicht auch sein Schreiben affiziert haben könnte und er eine – seiner vorgetragenen Intention zuwiderlaufende – ganz eigene karikierende Theorie bildet. Ob dabei Huonkers Einschätzung hinsichtlich Fuchs' Kunsttheorie – „[s]tatt einer Theorie liefert Fuchs einzelne Theoreme, die er allerdings mit prinzipiellem Nachdruck verfißt“ – auch für *Die Juden in der Karikatur* gilt, wird sich zeigen.²³ Der folgende Text gliedert sich in drei Teile. Zuerst wird die historisch-

¹⁹ Brumlik, *Juden* (wie Anm. 12), S. 9f.

²⁰ Weissberg, *Fuchs* (wie Anm. 12), S. 121.

²¹ Weissberg, *Fuchs* (wie Anm. 12), S. 116.

²² Weissberg, *Fuchs* (wie Anm. 12), S. 126.

²³ Huonker, *Revolution* (wie Anm. 6), S. 357.

materialistische Theorie des Antisemitismus von Eduard Fuchs dargestellt, wie er sie im ersten Teil seines Buches darlegt, um zweitens seine Theorie der Karikatur zu skizzieren und drittens zu zeigen, dass die Dialektik dieser Theorie von ihrem Gegenstand affiziert ist und deshalb die Theorie des Antisemitismus zugleich eine Karikatur „der Juden“ einschließen muss. Eben diese Scharfsichtigkeit von Eduard Fuchs macht sein Buch zu einem schwer verdaulichen Brocken historisch-materialistischer Kulturtheorie und mag auch erklären, warum dieser Historiker so selten gewürdigt wurde und die Tradition, die Walter Benjamin mit Franz Mehring und Eduard Fuchs beginnen sah, in die er sich selbst mit vielen Vorbehalten stellte, danach weitgehend abbrach: „Seine [Fuchs'] Pionierleistung hat zwar bis heute keine würdige Nachfolge gefunden, brachte die Forschung aber auf einen neuen Weg.“²⁴

1. Eduard Fuchs' historisch-materialistische Theorie des Antisemitismus

Die Theorie des Antisemitismus von Eduard Fuchs darf in ihrer provokanten Dialektik überraschen. Der autodidaktische Kulturhistoriker stellt in einem ersten Schritt einige Stereotypen von Juden vor – vom Wucherer über den Händler bis zum Intellektuellen – und behauptet deren historische Wahrheit. Er schreibt vom „notorischen Geldreichtum“ der Juden (22), von ihrem „angeborenen Talent zum Geldverdienen (30) sowie ihrem „Sondertalent ‚zum Wuchern‘“ (35). Er bemerkt, dass sie „jahrhundertlang die Finanzen Europas fast ausschließlich beherrscht haben“ (38) und dass die Gemütsart des Intellektualisten „den Juden im Blute“ liegt (42).²⁵ Und er meinte zu wissen: „Die Herkunft aus der Wüste [...] hat das Abstrakte in ihnen gezüchtet“ (42). Darüber hinaus sind „die Juden unbedingt die Schöpfer des modernen Kolonialwesens“ (52) und „schufen als erstes das Recht

²⁴ Studt, Christoph: no-man's land. Die Karikatur als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. In: Historisch-Politische Mitteilungen, Nr. 15. Köln 2008. S. 63–80, hier S. 74. Peter Gorsen kritisiert „unser neu erwachtes Interesse für proletarische Kultur- und Sittengeschichte, deren Werke wie im Falle von Eduard Fuchs [...] neu aufgelegt worden sind“. Gorsen, Peter: Vorbemerkung zum Schwerpunkt Kulturgeschichte – Eduard Fuchs. In: Ästhetik und Kommunikation 7 (1976) H. 25. S. 4–8. Eine thematisch den Arbeiten von Fuchs nahe Studie wie die von Monika Glavac vermag es, ihn nur an einer einzigen Stelle und sehr allgemein zu zitieren und *Die Juden in der Karikatur* ganz unerwähnt zu lassen. Glavac, Monika: Der ‚Fremde‘ in der europäischen Karikatur. Eine religionswissenschaftliche Studie über das Spannungsfeld zwischen Belustigung, Beleidigung und Kritik. Göttingen 2013. S. 27.

²⁵ Ein Stereotyp, das Brumlik, Juden (wie Anm. 12) merkwürdigerweise unerwähnt lässt.

auf Konkurrenz“ (62). Die Rolle des Händlers „entsprach außerdem ihrer spezifischen Geistigkeit, ihrer im Blute liegenden Beweglichkeit und ihrem rein abstrakten Verhältnis zu den Dingen, mit denen sie Geschäfte machten“ (64). „Die Juden sind weiter die Väter der Geschäftsanzeige und der Reklame in ihren verschiedenen Formen.“ (65) All diese Zitate finden sich im ersten Teil seiner Studie *Die Juden in der Karikatur* in dem Kapitel „Die Rolle der Juden in der Geschichte“,²⁶ ein Titel, der schon anzeigt, dass trotz des drastischen Begriffsinventars – zu dem schließlich auch das Wort „Rasse“ gehört (74) – hier kein essentialistischer Rassist, sondern ein historischer Materialist schreibt. Entsprechend sind die meisten Bestimmungen ökonomischer Natur, die Juden erscheinen als Teil der Sphäre des Tauscherts, auch wenn Fuchs die marxistische Terminologie scheut, vermutlich um das breite Publikum, das sich für seine Veröffentlichungen interessiert, nicht zu verschrecken.²⁷ Es ist offensichtlich: Diktion und Argument würden durchaus antisemitische Folgerungen ermöglichen.

Aber in einem zweiten Schritt verwahrt sich Eduard Fuchs ausdrücklich gegen *jede* antisemitische Implikation seiner Charakterisierung. Judenverfolgungen erscheinen ihm als „Greuel“ und „Schmach“, die nur entschuldigen kann, „wer sie dauernd erhalten wissen will“ (91). Genau dies will Eduard Fuchs aber auf keinen Fall, sein Buch wird in einer Situation veröffentlicht, die eine Reflexion des Problems des Antisemitismus nötig macht: „Die grauenhaftesten Formen des Judenhasses gehören leider nicht nur der Vergangenheit an, sondern im Gegenteil der Gegenwart“, betont er und fügt, seinem Vorwort durchaus widersprechend, hinzu: „Und die hierfür Verantwortlichen sitzen in allen Ländern. Nur Sowjetrußland ist von dieser Schmach frei“ (76). Dies dahingestellt, wird hier die politische Hoffnung von Fuchs, die Herrschaft der Arbeiterräte, der Sowjet-Kommunismus, deutlich, die ihm sicherlich für Deutschland trotz des Mordes an Luxemburg und Liebknecht noch möglich erschien. Seine Studie endet in diesem Sinne mit einer Beschreibung des Blattes „Die Amerikafahrer“ von der später in Auschwitz ermordeten Zeichnerin Rahel Szalit. Auf einem Wagen fahren sieben Personen, vier sind vor Erschöpfung eingeschlafen, darunter drei Frauen, während drei Generationen jüdisch stereotypisierter Männer Richtung Sonne schauen, die links im Bild, also im Westen, steht. „Die Sonne geht im Westen auf“, lautet die ironische Bildunterschrift (Abb. 1). Fuchs kommentiert: „Die geschichtliche Entwicklung

²⁶ Ebendies wird in der Ausgabe von Brumlik, *Juden* (wie Anm. 12), wiederabgedruckt, während diejenigen Abschnitte über die Karikatur, die weiter unten diskutiert werden, dort fehlen.

²⁷ *Die Juden in der Karikatur* erfuhr während der 1920er Jahre drei Auflagen, 1921, 1928 und 1932, s. Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 494; die erste war „innerhalb eines halben Jahres ausverkauft und trug zur zeitweisen Sanierung des Albert-Langen-Verlages bei“. Weissberg, Fuchs (wie Anm. 12), S. 122, entnimmt diese Angabe einer Denkschrift des Verlages.

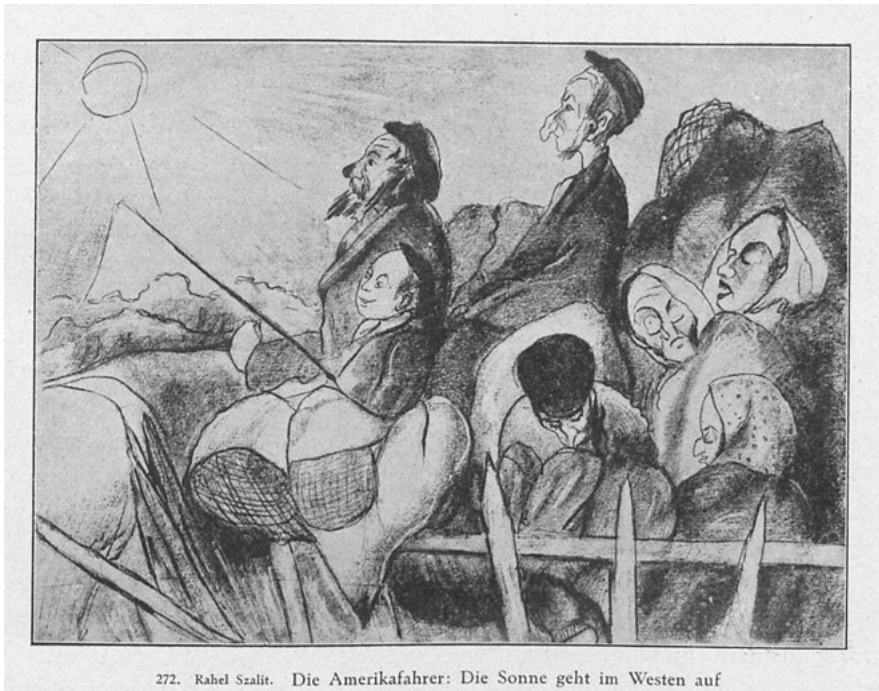


Abb. 1: Rahel Szalit: Die Amerikafahrer. Die Sonne geht im Westen auf. In: Eduard Fuchs: Die Juden in der Karikatur. München 1921. S. 267.

hat die Dinge richtiggestellt: die Sonne der Juden geht nicht in Amerika auf, sie geht auch nicht in Palästina auf. Die Sonne geht im Osten auf. Und nicht nur für die Juden.“ (310)²⁸ Ohne dass der Kulturhistoriker es für nötig befände, dies auszuführen, begründet er die welthistorische Bedeutung der Juden. Ohne sie wäre das Ende der Geschichte als Ende der Klassenkämpfe nicht möglich geworden.

Um diese Dialektik zu verstehen, ist es hilfreich, den Ausgangspunkt von Fuchs' Gedanken zu betrachten. Er fragt sich, „welchen Anteil die Juden an unserer europäischen Kultur, das heißt: an ihrem Aufbau und an ihrer Entwicklung“ haben, und beantwortet dies materialistisch. „Wie eine Zeit produziert und wie sie konsumiert, davon hängt in letzter Instanz alles andere ab, und danach formt sich darum auch alles Geistige“ (8f.). Er lässt den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit Revue passieren und stellt die Bedeutung des Geldes für eine veränderte Produktions- und Konsumtionsweise heraus. Sein Argument richtet sich

²⁸ Dass diese Formel für Fuchs eine große Bedeutung hatte, belegt der von ihm sechs Jahre später veröffentlichter Artikel fast gleichen Titels. S. Fuchs, Die Sonne der Menschheit (wie Anm. 11).

also vornehmlich gegen jene, die den Juden unterstellen, unproduktiv zu sein, „nur negierend veranlagt“ (73), kurzum: nicht schöpferisch. Durch die Sammlung historischen Materials weist Fuchs auf, wie die Juden in die historische Rolle gebracht wurden, den Kapitalismus zu ermöglichen. Er resümiert: „Ohne Juden gäbe es keinen Kapitalismus“ (70), sie sind „nicht nur für diesen oder jenen Teil mitverantwortlich, sondern für das Ganze. Sie haben die europäische Kultur in jedem Sinne und in allen ihren Ausstrahlungen beeinflusst“ (70f.). In dieser Rolle wurden sie aber niemals als „Befreier“ oder als „die zu bewundernden Bahnbrecher“ gesehen, „sondern fast ausnahmelos [als] die Schmarotzer und Schädlinge der europäischen Gesellschaft“ (76). An diesem Punkt kommt die entscheidende Wendung in Fuchs' Argumentation.

Die Massen erlebten die Entwicklung des Kapitalismus [...] niemals als Erlösung und Befreiung, sondern sie setzte sich für sie unter ständigen Nöten und Qualen durch. [...] Weil man nun infolge des engen geistigen Horizonts das *wirkende Gesetz* nicht erkannte, so sah man den Feind [...] im *menschlichen Instrument* der Geldwirtschaft. [...] Der Jude ist das Instrument der Geschichte. [...] Alle Laster der Geldwirtschaft wurden auf sein *persönliches Konto* gebucht. (80, Hervorhebung O.F.)

Antisemitismus entsteht aufgrund eines zu engen geistigen Horizonts, der von einer bestimmten Produktions- und Konsumtionsweise gebildet wurde. Obwohl sich dieser geistige Horizont durch die Juden in der Etablierung einer neuen Produktions- und Konsumtionsweise erweitert haben könnte und damit das wirkende Gesetz zu erkennen wäre, personalisieren die Massen die entstehende abstrakte Sphäre der Geldwirtschaft im Juden und bleiben der Geldwirtschaft immanent, wenn sie ein „persönliches Konto“ für alle ihre Laster eröffnen. Es liegt in der Natur des Kapitalismus, seine eigene Natur zu bilden, in der die wirkenden Gesetze hinter die ausführenden Instrumente treten, unsichtbar werden. Eine verkürzte Kritik des Kapitalismus – wie sie ja bis heute durchaus in vielerlei Formen anhängig ist – analysiert nicht die Gesetze und ihre Wirkungen, um diese außer Kraft zu setzen, sondern beschuldigt die Juden als Ursache. Diese Verwechslung bildet sich im „Rassenhaß“ ab, „die niederste Stufe der Klassenkämpfe“ (80). Doch es ist eben nicht der „Rassenunterschied zwischen Orientale und Europäer“ (80), der den Antisemitismus begründet, sondern der falsch verstandene und geführte Klassenkampf. Fuchs ruft zum abstrakten Denken auf, das der gesellschaftlichen Produktionsweise entsprechen würde, um ebendiese zu überwinden. Denn der einzige Gewinner dieser Verkennung ist „die herrschende Klasse“ (87), die Christen, wie Fuchs weiß, gegenüber denen auch die Juden „die unterdrückte Klasse“ (89) bilden, und zwar alle, „jeder Jude, auch der reiche“ (88). Die Juden treiben so die Kapitalisierung voran, ohne ihre gesellschaftlichen Früchte zu ernten; vielmehr halten sie als Schuldige und Sündenböcke für alle

Nachteile dieser Entwicklung her. Die Juden sind damit nicht nur Instrument der Geschichte, sondern auch Teil der „Erlösung und Befreiung“ (79), für Fuchs die Voraussetzung des Kommunismus, wenn denn die Massen erkennen würden, dass dem so ist.

Dieses historische Argument ergänzt Fuchs durch ein zweites, allgemeineres, identitätstheoretisches: „Alles das, was den anderen von ihm unterscheidet, gilt als das spezifisch minderwertige.“ Die „Rassenunterschiede“, die Fuchs durchaus als vorhanden begreift, werden gewertet, auch um eine gewisse „Überheblichkeit aller Ganz- und Halbspießbürger“ zu begründen (80). Fuchs hält es nicht für nötig, genauer auszuführen, wie diese Aufwertung der Juden als Kapitalisten mit der gleichzeitigen Abwertung der Juden als Rasse ineinandergreift, wie sich in der Figur des Juden die rassistische Perspektive mit der Angst vor der Tauschwertosphäre überblenden, sodass Minderwertigkeit und Überlegenheit eins werden. Doch er weist 1921 nicht von ungefähr auf diese Figur hin, bilden sich doch zu dieser Zeit verschiedene antisemitische Parteien, darunter auch die Nationalsozialisten, auf deren „Hakenkreuzplakat“ er besonders verweist, nicht ohne die „albern in die Welt schauende Maid“ zu denunzieren und zu hoffen, dass es „anspruchsvolleren Gemütern freilich ebensowenig imponieren [dürfte], wie die danebenstehende häßliche Judenfratze“ (274, Bild 302).

Die Dialektik in Fuchs' Argument zusammengefasst: Die Juden sind das Instrument der Geschichte, das den Kapitalismus etabliert. Sie materialisieren das wirkende Gesetz des Kapitals. Die Personalisierung der Tauschwertosphäre in der Figur des Juden jedoch ist antisemitisch und beruht auf einem Rassenhaß, in dem die Überlegenheit der Juden imaginiert und ihre Minderwertigkeit behauptet wird. Antisemitismus ist Klassenkampf mit falschem Bewußtsein, falscher Praxis, falschen Zielen. Beides hebt sich im Kommunismus auf, das wirkende Gesetz wird von den Menschen selbst gegeben, die Juden hören auf, Instrument zu sein, und werden Menschen, deren Unterschiede nicht mehr ins Gewicht fallen. Es ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass Eduard Fuchs selbstverständlich kein einziges Beispiel eines linken Antisemitismus gibt, wie er sich durchaus in Karikaturen von sozialdemokratischen Zeitungen antreffen ließ.²⁹ In dem von Harald Olbrich herausgegebenen Band *Sozialistische deutsche*

29 „In ihrer Untersuchung über *Sozialdemokratie und Antisemitismus im Kaiserreich* kommt Rosemarie Leuchen-Seppel zu der Überzeugung, daß die Partei in der politischen Bildungsarbeit durchgängig reiche Juden nicht als Vertreter des Judentums, sondern als Vertreter von Kapitalinteressen kritisierte und nur die sozialdemokratischen Witzblätter dieses Prinzip durchbrachen. Für den *Süddeutschen Postillon* muß diese Aussage differenziert werden [...], man darf [...] nicht die Beiträge übersehen, in denen Antisemiten aufs Korn genommen werden; auch ist die in zahlreichen Darstellungen dokumentierte Haltung von Eduard Fuchs zu beachten, daß das Lachen über den antisemitischen ‚Witz‘ nur die berechtigten Klagen einer unterdrückten Minderheit

Karikatur findet sich beispielsweise ein Blatt aus *Der wahre Jacob* von 1895, wo unter *Naturgeschichtliches aus dem Leben* der „Geyer“ und der „Vampyr“ deutlich antisemitische Züge tragen.³⁰ Man kann davon ausgehen, dass Fuchs, der zeitgleich für den *Süddeutschen Postillon* redaktionell verantwortlich war, sein Konkurrenzblatt wahrgenommen haben wird.

In dieser Theorie des Antisemitismus spielt im Übrigen Antijudaismus eine untergeordnete Rolle: „Hostienschändung [...] und [...] Ritualmordmärchen sind in letzter Instanz“ ein „Scheingrund für ihre [der Juden, O. F.] Ausplünderung“. Der Antijudaismus wie der antisemitische Rassismus sind somit beide nur Artikulationsformen eines Antisemitismus als verkürzter Kapitalismuskritik, die historisch so oft zur Begründung „der blutigen [...] grausamsten Judenverfolgungen“ dient (90f.). Diese Bewertung überrascht umso mehr, als viele der von ihm in dem Buch reproduzierten Karikaturen mit Bildern aufwarten, die diesen beiden Momenten der Judenfeindschaft entsprechen. Aber Fuchs führt ins Feld, dass Juden überhaupt erst seit Beginn der Geldwirtschaft karikiert werden, und meint nachweisen zu können, dass die Häufigkeit der Karikaturen mit einer schlechter werdenden Ökonomie zusammenhängt. Damit kehrt die Argumentation wieder an den Anfang zurück: Wie kann es sein, dass Fuchs alle Klischees vom Juden – unerwähnt blieben bisher „die starke jüdische Sinnlichkeit“ (198), genauer „eine starke und auch skrupellose Sinnlichkeit“ (286), die paradoxerweise mit dem schon erwähnten „Überwiegen des Intellektualismus“ einhergehen soll (154), sowie „weitere körperliche Merkmale“ (164): die „hakenmäßig geformte Nase“ (162) und „die jüdischen Plattfüße und die ebenfalls als spezifisch jüdisch bezeichneten Säbelbeine“ (164) – als historisch wahr bestätigt und sogar rechtfertigt? Klischees, deren antisemitischer Gehalt ihm deutlich bewusst war, wie sich daran zeigt, dass er ihn wieder und wieder hervorhob und verurteilte? Aber liefert er mit seinem Buch den Antisemiten nicht direkt Beweise? Reicht seine Dialektik, mit der er diesen Widerspruch aufzuheben versucht?

Micha Brumlik beantwortet diese Frage unter der Kapitelüberschrift „Tragödie des guten Willens“ mit einem klaren Nein:

übertönen sollten.“ Achten, Udo: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Süddeutscher Postillon*. Berlin, Bonn 1978. S. 7–13, hier S. 12.

30 Olbrich, Harald (Hrsg.): *Sozialistische deutsche Karikatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin 1983, zweite Auflage. S. 73. Im Unterschied zu Fuchs, der die meisten seiner Blätter kommentiert, verzichtet Olbrich auf weitere Erklärungen und nennt nicht einmal den Zeichner. Unter *Gemeine Kreuzspinne* findet sich ein Blatt im *Süddeutschen Postillon* von 1894 mit ähnlicher Tendenz, bei dem aber der Kapitalist im Zentrum des Netzes nicht jüdisch gekennzeichnet ist. Achten, *Süddeutscher Postillon* (wie Anm. 29), S. 69.

Eduard Fuchs' Werk ist von einem beinahe tragisch zu nennenden Widerspruch durchzogen, der in gewisser Weise typisch für eine ‚klassisch linke‘ Stellungnahme zum Antisemitismus ist: Von des jungen Karl Marx zeitgebunden unrichtiger und historisch noch nicht weiter belehrter Reduktion von Juden und Judentum auf die Geldwirtschaft geprägt, will er sowohl gegen die reaktionäre und nationalistische antisemitische Agitation nicht nur in Deutschland angehen, als auch an den letztlich völkerpsychologischen, ja rassistischen Voraussetzungen seiner Gewährsleute Marx und Sombart festhalten. Den inneren Widerspruch, der sich dabei auftut, scheint er nicht bemerkt zu haben.³¹

Das Dilemma, vor das noch heutige Leserinnen und Leser von Fuchs' Schrift gestellt werden, ist hier präzise beschrieben, auch wenn Fuchs sicher nicht an den rassistischen Voraussetzungen anderer Autoren festhalten will, sondern diese für ihn das historische Apriori seines Wissens, sein Archiv darstellen und damit die diskursiven Bedingungen seines Schreibens benennen.³² Doch dies sind gerade keine *tragischen* Bedingungen, sondern – in Foucaults Sinne – *positive*, weil sie eine – politisch problematische – Rede ermöglichen. Brumliks Beschreibung befremdet zudem angesichts der *Karikaturen*, die ja gerade keiner tragischen Ästhetik, sondern „ausgelassener parodistischer Laune“ folgen (297). Der Begriff des Tragischen mag immanent richtig erscheinen. In *Die Frauen in der Karikatur* beschreibt der Sammler die Verknennung der Frauen als „tragischsten Akt in der Tragödie der Menschheit“, allerdings nicht ohne hinzuzufügen, dass sie sich abwickle „wie eine tragische Posse“ – ein Hinweis auf Fuchs' durchgängig humoristische Haltung.³³ Schon Walter Benjamin warf Fuchs vor, in seinen Kunstwertungen sich wie die Sozialdemokratie an der bürgerlichen, und das meint tragischen Ästhetik, zu orientieren, statt eigene, dem Gegenstand der Karikatur angemessene zu entwickeln.³⁴ Gleichwohl räumt der Kritiker ein, dass Fuchs eine Theorie der Karikatur entwirft, die durchaus die Maßgaben bürgerlicher Ästhetik gelegentlich überschreitet oder Fuchs' eigene Fortschreibungen zersetzt, nicht zuletzt weil der Gegenstand dies aufgrund seiner Reproduzierbarkeit, als Massenkunst, einfordert.³⁵ In diesem Sinne bleibt zu fragen, ob nicht

³¹ Brumlik, Juden (wie Anm. 12), S. 65.

³² Foucault, Michael: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1992. Fünfte Auflage. S. 183–190.

³³ Fuchs, Frau (wie Anm. 17), S. 2. Diese wird auch in der instruktiven Kritik von Silvia Bovenschen und Peter Gorsen gerade an diesem Band verkannt: Bovenschen, Silvia und Peter Gorsen: *Aufklärung als Geschlechtskunde. Biologismus und Antifeminismus bei Eduard Fuchs. Ästhetik und Kommunikation* 7 (1976) H. 25. S. 10–30.

³⁴ Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 472f. Ulrich Bach weist daraufhin, dass Fuchs' Sammeln der Massenkunst „the appreciation of beauty, harmony, and smooth surface appearance that had characterized bourgeois art“ unterwandert habe. Bach, Fuchs (wie Anm. 9), S. 298.

³⁵ Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 480.

gerade die Betrachtung der antisemitischen Karikatur zu einer frühen Theorie des Antisemitismus führen muss.

2. Eduard Fuchs' Theorie der Karikatur

Die Karikatur, so beschreibt es Fuchs in *Die Juden in der Karikatur*, ist „gerade kraft ihrer Einseitigkeit [eine] wertvolle Wahrheitsquelle für die Vergangenheit“ (6). Der kommunistische Autor weiß, dass es keine tendenzlose Literatur gibt.³⁶ Indem die Karikatur einseitig berichtet, der Historiker aber den gesellschaftlichen Zusammenhang ergänzen kann, dient sie bevorzugt dazu, „gesellschaftliche Spannungen und Widersprüche“ aufzudecken (6). Die Provokation ist offensichtlich: Nicht die großen Dichter, die genialen Künstler bringen in ihren Werken die Geschichte auf den Punkt, sondern die oft anonym veröffentlichten, massenhaft reproduzierten Spottbilder. Die kapitalistische Gesellschaft zeige sich nur in ihrer Verzerrung.

Allerdings korrigiert Fuchs diesen Gedanken an anderer Stelle als „landläufige Vorstellung von dem Wesen und Zweck der Karikatur“, „weil sie nur eine Tendenz des Karikaturisten [...] hervorhebt“. Darüber hinaus gehe es dem Zeichner darum, „das Wesentliche einer Erscheinung oder einer Sache sichtbar zu machen“ (92). Dies ließe sich – wie der Kulturhistoriker eingesteht – auch über die Kunst sagen.

Alle künstlerische Gestaltung erreicht dieses Ziel auf die gleiche Weise. In erster Linie durch die Vereinfachung, durch den Verzicht, durch das Weglassen von allem Nebensächlichen; schon dadurch entsteht von selbst eine Pointierung des Wesentlichen. Zu diesem Negativen gesellt sich aber auch ein Positives: die Betonung all der Merkmale, die eben das Besondere der betreffenden Erscheinung ausmachen, die ihres Wesens Kern an die Oberfläche bringen. (94)

Hier scheint Fuchs eher allgemeine (und wenig dialektische) Kriterien bürgerlicher Kunst auf die Karikatur anzuwenden, und findet im Wesentlichen auch ein Mittel, die gelungenen von den misslungenen Karikaturen zu unterscheiden. In der guten Karikatur gibt es nichts Überflüssiges, wodurch das Wesentliche hervortritt, während die schlechte überladen ist. Doch lässt sich mit diesem Kriterium wirklich die antisemitische Hetzkarikatur fassen?

Fuchs ahnt anscheinend selbst, dass seine Rechtfertigung der Karikatur als ernstzunehmendes Medium zu kurz greift, und formuliert so an einer späteren, dritten Stelle: „Und da die Karikatur, wenn sie im Dienst einer Tendenz steht,

³⁶ Vgl. Völkerling, Klaus: Einleitung. In: Eduard Fuchs, Karl Kaiser, Ernst Klaar: Aus dem Klassenkampf. Soziale Gedichte. Berlin 1978. S. XI–XXXVII, hier S. XXIf.

gar nicht gerecht sein will, so nimmt sie stets den Schein für die Wirklichkeit, wenn dieser Schein in ihr Programm paßt.“ (155) Hier dringt also der Schein an die Oberfläche, das Besondere der betreffenden Erscheinung ist ihr Schein. Das Wesen der Karikatur sei keineswegs, das Wesentliche, sondern den Schein zu pointieren. Das ist ihr paradoxes Programm.³⁷

Die Gegenüberstellung vom Wesentlichen und dem Schein in der Theorie der Karikatur ist deshalb interessant, weil sich darin das antisemitische Klischee gegenüber den Juden artikuliert, die eben nicht wesenhaft seien, sondern dem Schein verpflichtet, hinter der Maskierung der Konvertierung beispielsweise sich verbergend und den Christen so täuschend – als antisemitische Interpretation der Marranen. Grundsätzlich ist die Vorstellung der Juden als übermächtiger Bedrohung oft mit der Vorstellung einer Verstellung verknüpft, genauso wie die den Juden rassistisch abwertende Karikatur nicht das Wesentliche der Juden an die Oberfläche bringt, sondern den Schein für die Wirklichkeit nimmt. Fuchs erläutert diesen Antisemitismus:

Ich glaube, daß die Frage wissenschaftlich noch unentschieden ist, ob der Jude tatsächlich relativ häufiger als der Christ mit Plattfüßen und mit krummen Beinen behaftet ist. Aber da [...] die Karikatur niemals erst das Resultat einer wissenschaftlichen Nachprüfung abwartet, sondern den Schein [...] als Tatsache annimmt, wenn es ihr in den Kram paßt, so wurden auch diese auffälligen körperlichen Merkmale von ihr dem Typ des Juden hinzugefügt. (164)

Bei der Karikatur geht es also überhaupt nicht um das Herausstellen des Wesentlichen, sie zeigt, was ihr in den Kram paßt. Das deutet auf ein ganz anderes Register als das der Kunst und ihrem Wesen. Wenn Plattfüße komisch anzusehen sind, dann ist die Zeichnung der Juden mit Plattfüßen gerechtfertigt. Die Oberfläche zählt, auf der die Merkmale betont werden, die hervorstechen und damit vor allem komisch sind. Und genau in diesem Sinne rechtfertigt Fuchs die in ihrer Bildfindung auch offensichtlich antisemitischen Blätter von Zeichnern wie Oberländer (Bild 178, 180, 184), Busch (Bild 181) oder Caran d'Ache (Bild 226–229, 243, 244). Sie erscheinen Fuchs vorerst als „Judenkarikaturen“:

Indem man sich [...] auf Kosten [...] der Juden lustig macht, handelt es sich [...] hauptsächlich um die Betätigung des absoluten Rechtes des Humors, alle Erscheinungen des Lebens zu seinen Zwecken auszubeuten. Das fröhliche Lachen als Selbstzweck ist das Ziel dieser Art Judenkarikaturen. (237)

37 Dieses Programm setzt sich, wie ich zu zeigen versucht habe, in den Comics fort. Vgl. Frahm, Ole: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*. Paderborn 2006; ders.: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.

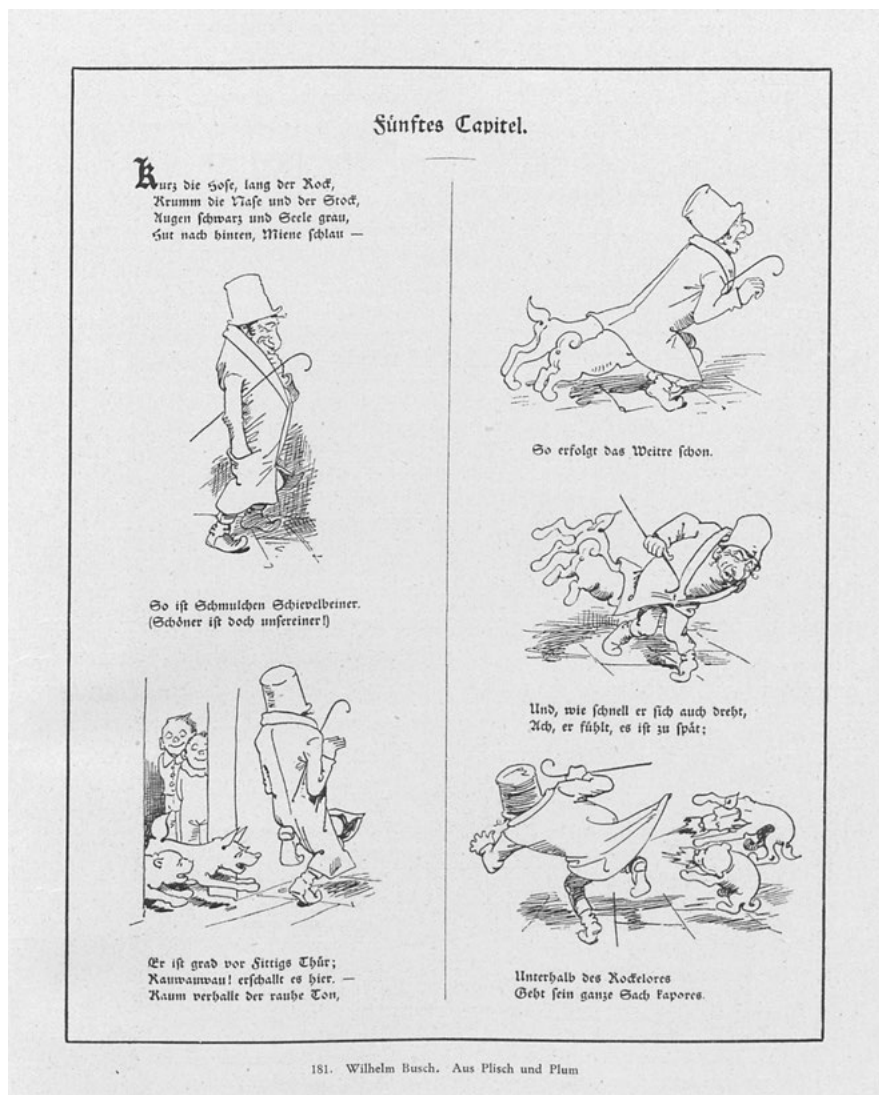


Abb. 2: Wilhelm Busch: Plisch und Plum. Fünftes Kapitel, Bild 1. In: Eduard Fuchs: Die Juden in der Karikatur. München 1921. S. 175.

Dieses absolute Recht des Humors schert sich kaum um das Weglassen von allem Nebensächlichen, *alle* Erscheinungen lassen sich ausbeuten, seien sie wesentlich oder nicht. Buschs Karikatur des „Schmulchen Schivelbeiner (Schöner ist doch unsereiner)“ aus *Plisch und Plum* (Bild 181) reproduziert für Fuchs nicht das

antisemitische Körperklischee, obwohl Nase und krumme Beine wie die Überheblichkeit des Reims sich nur so erklären lassen (Abb. 2). Doch zielen in des Sammlers Lesart Buschs Gelächter und Überheblichkeit – anders als bei antisemitischen Karikaturen – keineswegs darauf, „beim Beschauer [...] ein Gefühl der Verachtung gegenüber den Juden zurück (zu) lassen“ (238). Verachtung ist nicht komisch. Antisemitische Karikaturen sind für Fuchs „direkte Kampfmittel und Kampfansagen“ (238), sie haben *nur* diesen Zweck, ihr einziger Humor ist das Lachen über die anderen als Vorbote von deren Vernichtung. Der Humor von Busch dagegen erscheint als Selbstzweck. In gewissem Sinn ist für diesen fröhlichen Humor, ganz gleich worüber gelacht wird, jeder Anlass recht und damit in gewissem Sinne außerhalb der Geschichte.³⁸ Entsprechend haben Karikaturen immer ein selbstreferentielles Moment, das Pointieren wird vom „Künstler so weit getrieben, daß [...] das Hervorheben gewisser Dinge dem Beschauer förmlich in die Augen springt“ (95) – eine zweideutige Formulierung angesichts der „Karikierung der Judennase“ (163). Doch während diese selbstreferentielle Hervorhebung in der antisemitischen Karikatur dem „Rassenkampf“ dient, also eine weitere Referenz aufnimmt, werden die Juden in der Karikatur, die Fuchs interessiert, *ausschließlich* zum Selbstzweck karikiert. Sie hat in diesem Sinne keine Tendenz. In ihr ist die Reduktion auf das Wesentliche keine auf den Kern eines Wesens, sondern eine Reduktion auf sich selbst, die reine Oberfläche des Humors. Es muß angemerkt werden, dass Fuchs im zweiten Band der *Karikatur der europäischen Völker* hinsichtlich der Zeichnungen von Caran d'Ache wenig Zweifel hinsichtlich ihres antisemitischen Gehalts lässt:

Der Antisemitismus verlieh der Dreyfußaffaire ihre besondere Note und somit auch der Karikatur. Durch die Entwicklung der Dinge wurde der Rassenhaß auf die Spitze getrieben. [...] Das gilt besonders von den beiden Kollektionen „Psst...“ [zu dem Caran d'Ache maßgeblich beitrug – O. F.] und „Sifflet“, die jeder zukünftige Geschichtsschreiber als unentbehrliches Hilfsmittel zur psychologischen Erschließung dieser Zeit wird heranziehen müssen.³⁹

Fuchs ist also keineswegs naiv, wie diese deutliche Einschätzung zeigt, die in der erweiterten Auflage im selben Jahr wie *Die Juden in der Karikatur* erschien. Doch was im Kontext der Geschichte der Karikatur hervorgehoben werden muss, stellt sich in der Reihe der Judenkarikaturen noch einmal anders dar, innerhalb derer

³⁸ „Der historische Materialist [...] sprengt die Epoche aus der dinghaften ‚geschichtlichen Kontinuität‘ heraus, so auch das Leben aus der Epoche, so das Werk aus dem Lebenswerk.“ Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 468.

³⁹ Fuchs, *Karikatur europäischer Völker* (wie Anm. 17), Band 2, S. 372, S. 374. Zur hier sich an deutenden Dialektik zwischen Psychoanalyse und Marxismus vgl. Bach, Fuchs (wie Anm. 9), S. 305, der sich auf Gersen, Fuchs (wie Anm. 12), S. 226–229, bezieht.

Fuchs einen Selbstzweck bemerken zu können meint, durch die diese Karikaturen eben nicht vorrangig als antisemitisch betrachtet werden müssen, weil sie „das Lachen im Dienste der allgemeinen Stimmungssteigerung“ (237) provozieren, das eben nicht „verächtlichmachend“ wirkt (98).⁴⁰ Wohlgemerkt schreibt hier ein Autor, der „förmlich mit der Nasenspitze‘ schauen musste“.⁴¹

Ein bezeichnendes Beispiel gibt das anonym erschienene Bild 63, das Fuchs James Gillray zuordnet und mit folgenden Worten erläutert: „Garnicht harmlos, sondern im Gegenteil von höchster grotesker Phantasie und Kühnheit, darum aber auch durchaus gerechtfertigt – weil genialer Geist auch überschäumende Kühnheit rechtfertigt – ist die 1787 erschienene Karikatur ‚Moses errichtet die erzene Schlange in der Wüste‘ (Bild 63). Das ist Rabelais ins Englische übertragen.“ (296, Abb. 3, S. 444) Hier stellt er „keinen direkt antijüdischen Charakter“ fest, sondern „einfach das freie ausgelassene Spiel einer grotesken Phantasie“ (296). Verständlicherweise haben die Kunsthistoriker, Kulturkritiker und historischen Materialisten mit solchen Einschätzungen ihre Probleme. Denn Fuchs verzichtet, wie oft, auf eine Analyse (ist das Blatt, das sich immerhin über keine unbedeutende Stelle aus dem Buch Moses lustig macht, in seiner phallischen Phantasie wirklich nicht antijüdisch? Warum ordnet er es Gillray zu, so plausibel dies erscheint?),⁴² ikonographische Erläuterungen (ist Moses ein Laokoon, wie parodiert die Zeichnung auch verschiedene bildliche Darstellungen der ehernen Schlange?), geschweige denn nimmt er eine theologische Einordnung vor (nicht zuletzt spricht für den nicht-antijüdischen Charakter, dass zugleich eine christliche Ikonographie parodiert wird). Stattdessen berichtet der Materialist von der Situation, in der dies Blatt zu sehen war, denn es wurde „ungeniert“ in Schaukästen zum Verkauf gestellt (296). Schließlich dokumentieren Fuchs' Anmer-

40 Gorsen, Fuchs (wie Anm. 12), S. 223, argumentiert eine ähnliche Struktur hinsichtlich der Erotik in der Karikatur: „Jedes erotische Bild ist eine Wahrheitsquelle. Das Gebiet des Sexuellen und seiner Perversionen auszuschließen, weil es zu einem ‚kulturhemmenden Resultat führt, nämlich zur schöpferischen Ohnmacht‘ (1904:2) hieße, jenen psychologischen Mechanismus des Verächtlichmachens und Verdrängens zu bedienen, den Fuchs als Heuchelei und Prüderie der öffentlichen Moral anprangert.“

41 Huonker, *Revolution* (wie Anm. 6), S. 441. Das Zitat ist eine Paraphrase.

42 Es gibt einige Blätter, die in eine ähnliche Richtung gehen, besonders *The Republican Rattlesnake fascinating the Bedford Squirrel* vom 16. November 1797 wie auch das wiederkehrende Motiv von Moses in *The Prophet of the Hebrews – The Prince of Peace conducting the Jews to the Promised Land* vom 5. März 1795 oder *The Extirpation of the Plagues in Egypt – Destruction of Revolutionary Crocodiles – or the British Hero cleansing the Mouth of the Nile* vom 6. Oktober 1798. Dass Gillray sexuelle Metaphern beherrscht, beweist er in *Presentation of the Mahometan Credentials*, das Eduard Fuchs in *Die Geschichte der erotischen Kunst*, Berlin 1908, als Bild 265 präsentiert. In der Literatur zu Gillray wird das Blatt, das Fuchs hier zeigt, nicht erwähnt.

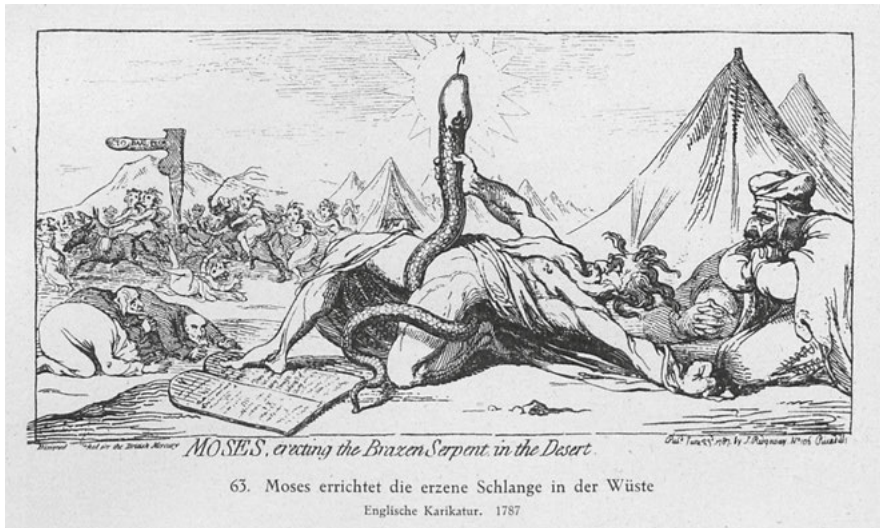


Abb. 3: Anonym: Moses errichtet die erzene Schlange in der Wüste. In: Eduard Fuchs: Die Juden in der Karikatur. München 1921. S. 267.

kungen den historischen Wandel hinsichtlich der Darstellung des Körpers, den Michail Bachtin in seinen Studien zu Rabelais in den 1940er Jahren als Wandel vom Mittelalter zur Moderne, vom grotesken, zweileibigen zum einzigen, individuellen Leib kennzeichnet.⁴³

Fuchs' exklusive Position in der Linken ist an der Entfernung zu ermessen, die das Bild von Moses und der ehernen Schlange zu einem Cover des *Süddeutschen Postillion* vom Juni 1902 hat, also einem Zeitpunkt, zu dem Fuchs nicht mehr dessen redaktionelle Leitung innehatte: „Ich bin ein Proletar“, ist es unterschrieben, und die ‚eherne‘ Schlange, mit der dieser nackte, stämmige Mann ringt, die sich um ihn windet, aber gerade nicht zwischen seinen Beinen, ist wenig subtil als „Kapitalismus“ bezeichnet (Abb. 4). Die „überschäumende Kühnheit“, die in der Ambivalenz des Blattes mit Moses trotz oder wegen seiner sexuellen Explizitheit zu entdecken ist, fehlt dem sozialdemokratischen Blatt gänzlich. Fuchs hätte es sicher als „pathetische Allegorie“ bewertet, der er die „Wirklichkeitssatire“ vorzog.⁴⁴ Fuchs diskutiert die Karikatur des Moses in dem Kapitel „Das Erotische

⁴³ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1985.

⁴⁴ Hickethier, Karikatur (wie Anm. 12), S. 128. Er bemerkt: „Häufig wird die Sozialdemokratie auch als Recke, Held und kämpfender Jüngling [...] im Kampf mit allen möglichen Ungeheuern gezeigt.“ Hickethier, Karikatur, S. 139.

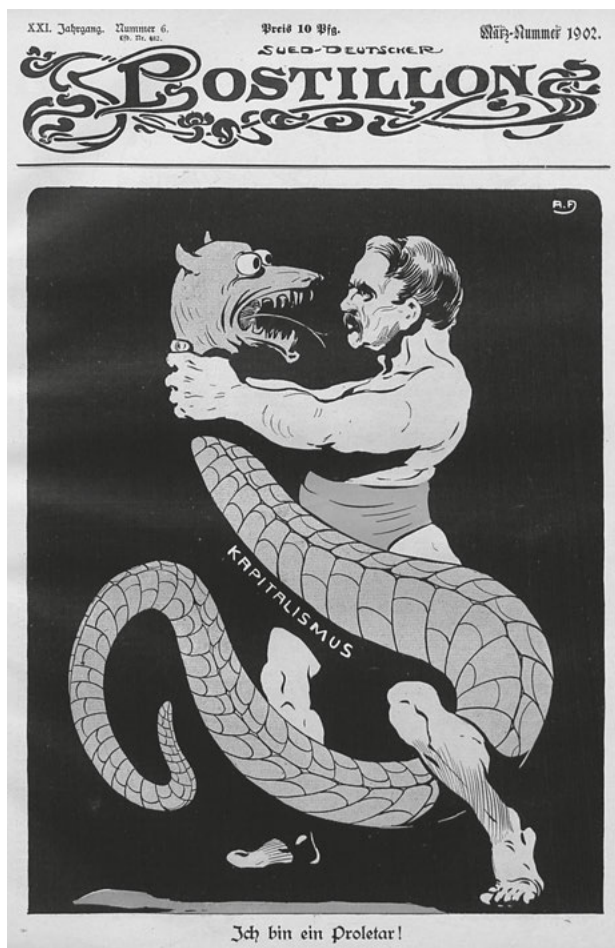


Abb. 4: A. F. : Ich bin ein Proletar. Süddeutscher Postillon 22. Jg., Nr. 6 (März 1902). Cover.

in der antijüdischen Satire“ und betont, dass das „Erotische in [...] überwiegender Weise Selbstzweck“ war (286). Ebendieser doppelte Selbstzweck – das fröhliche Lachen, das Erotische – macht die Karikatur von Moses und der ehernen Schlange in Fuchs Augen so außergewöhnlich, so kühn – es entzieht sich auch damit möglichen antisemitischen Zwecken.

3. Die Karikatur des Antisemitismus als dessen Theorie

In einer Diskussion von antisemitischen Kampfblättern, die im Dresden der 1890er erschienen, stellt Fuchs fest, daß „deren künstlerische und literarische Qualität [...] derart minderwertig“ war, „daß auch diese Gründung nur den bescheidensten Ansprüchen genüge“ (240). Das ist ein deutlicher Hinweis auf die Ausgangsfrage, warum Fuchs die antisemitischen Klischees in seiner historischen Darstellung bestätigt. Er übernimmt hier einen Begriff aus dem Vokabular der Antisemiten und wendet es auf ihre Propaganda an. Aber statt damit den Antisemitismus strukturell zu reproduzieren, verdeutlicht der Ton, dass diese Karikaturen Fuchs nicht ärgern, sondern er sich über sie vor allem lustig macht. Die These muß dementsprechend lauten, dass die Antisemitismustheorie von Eduard Fuchs sich keineswegs in ihrer expliziten historisch-materialistischen Position erschöpft, wie sie Brumlik rekonstruiert, sondern der Sammler in der Durchführung zugleich die antisemitischen Klischees reproduziert, weil er weiß, dass er sie nicht entkräften kann, sich jedoch in dieser Reproduktion, die in vielen schon zitierten Formulierungen eine deutliche Überbietung ist, mit einem Humor versieht, der das Lächerliche der Klischees im Gelächter unabweisbar aufzeigt. Ausgelacht wird, dass die Welt passend gemacht wird, denn in der Serie wird deutlich, dass hier etwas *nicht* zusammen-, sondern nur in den Kram paßt. Diese keineswegs hintergründige Fröhlichkeit des Historikers Eduard Fuchs wird in Formulierungen wie der folgenden lesbar:

Erfreulicherweise – man kann auch sagen leider – sind die weltgeschichtlichen Tendenzen, unter deren täglichen Schlägen gerade gegenwärtig die ganze Welt heftiger als je erzittert, etwas tiefer verankert als im selbstsüchtigen Interesse einiger hundert, oder auch einiger tausend mißgünstiger Juden (253f.).

Fuchs spielt auf das Klischee des überlegenen, weltweit vernetzten Juden an, ja er liebäugelt mit ihm und lässt provokant offen, ob es nun erfreulich oder bedauerlich ist, dass das Klischee nicht der Wirklichkeit entspricht. Gerade darin macht er sich über die antisemitische Weltvorstellung lustig, die ja im Wahn behauptet, die *einzig*e Wahrheit entdeckt zu haben. Fuchs schreibt mit einer Distanz, in der die antisemitische Konstruktion sichtbar – und lächerlich wird. Er wendet die Technik der Karikatur auf die Karikatur an. Aus ihrer Distanz wird erst möglich, zunächst die „Arbeiter-Mauschellaise“ zu zitieren, neben Reime wie

Wir brauchen, um es kurz zu sagen,
 Zur Volksbefreiung Geld in bar,
 Drum müssen wir, das ist doch klar,
 Uns mit den Juden gut vertragen,

das „antisemitische, deutschnationale Wahlflugblatt zur Wahl in die Nationalversammlung 1919“ abzdrukken, um dann zu kommentieren: „Diese Poesie ist wirklich harmlos, wenn man sie mit den Produkten vergleicht, in denen sich in unseren Tagen manche Ritter vom Hakenkreuz austoben“ (284). Fuchs gewinnt seine heitere Distanz vor allem aus einer Gewissheit, dass der sich in den Karikaturen abzeichnende Antisemitismus Dokument eines Niedergangs ist: „Es ist ein zynisches Muß der Geschichte, daß untergehende Kulturen sich stets selbst das Todesurteil schreiben“ (284). In *Die Juden in der Karikatur* wird der untergehenden Kultur der Prozess gemacht, jede Karikatur, jeder antisemitische Vers und jedes Sprichwort sind selbst verfasste Todesurteile. Daher die Notwendigkeit eines vollständigen Überblicks über die antisemitischen Klischees, keines darf in der Beweisaufnahme ausgelassen werden, und daher auch Fuchs' Begehren, „so viel an Bildmaterial vorzuführen, wie buchtechnisch irgendwie möglich ist“ (IV). Aus dem gleichen Grund auch die weitgehend diachrone Perspektive in der Serie der Karikaturen. Weissberg ist der Ansicht, dass durch diese Perspektive, aber auch dadurch dass „Text und Bild jedoch in nur loser Verbindung zueinander stehen [...], bei dem Betrachter der Eindruck einer ‚Zufallsstreuung‘ und eines allgemein umfassenden, ahistorischen ‚jüdischen Problems‘“ entstehe.⁴⁵ Fuchs etabliert aber einen Diskurs der Karikatur, was selbstverständlich eine Streuung einschließt, die aber keineswegs zufällig ist: gerade nicht, weil es „ein jüdisches Problem“ gibt, sondern weil es sich um historische Indizien für eine untergehende Kultur handelt, die durch den Kommunismus ersetzt werden wird. Liliane Weissberg unterschlägt diese ausgesprochen ernstgemeinte Emphase von Fuchs. Warum sie stattdessen meint, dass sein Werk „letztendlich“ das „nordische Wesen“ bestätigen wolle, wie sie es im letzten Satz ihres Essays behauptet, bleibt ihr Geheimnis.⁴⁶ Doch wenn sie recht hat und die „Juden als Karikatur“ in der Karikatur gezeigt werden und so sogar „zur Karikatur des Lesers“ werden,⁴⁷ dann ginge es ja gerade nicht um die Bestätigung des nordischen Wesens, sondern um dessen Ähnlichkeit mit dem jüdischen. Weissbergs Volte, mit der sie zuvor einen Aspekt der Karikatur – ihre „Abstraktion“⁴⁸ – herausgreift und mit dem Jüdischen assoziiert, ist dabei nicht falsch, greift aber zu kurz. Fuchs meint *alle* antisemiti-

⁴⁵ Weissberg, *Ökonomie* (wie Anm. 12), S. 124.

⁴⁶ Weissberg, *Ökonomie* (wie Anm. 12), S. 126.

⁴⁷ Weissberg, *Ökonomie* (wie Anm. 12), S. 126, ihre Hervorhebung.

⁴⁸ Weissberg, *Ökonomie* (wie Anm. 12), S. 125, bei Fuchs steht dieses Wort im Plural (96).

schen Projektionen, sie alle werden karikiert. Die Struktur der Projektion ist auf die Karikatur angewiesen, sie erzeugt die Karikatur und sieht sich zugleich in der Karikatur bestätigt. In der Karikatur wird die „kraft ihrer Einseitigkeit wertvolle Wahrheitsquelle“ (6) antisemitischer Wahnvorstellungen freigelegt: Es ist die Karikatur selbst. „Weil aber die Karikatur dies alles vermag, erniedrigen und erhöhen [...], eignet ihr auch eine so große Bedeutung innerhalb der Kämpfe von Völkern und Klassen“ (100). Insofern ist „der Prozeß des Karikierens an sich“ keineswegs „tendenzlos“ (98), sondern Teil dieser Kämpfe, in die Fuchs mit *Die Juden in der Karikatur* eingreift und die Elemente des Antisemitismus, das rassistische Erniedrigen und das wahnhaft Erhöhen als Elemente der Karikatur kennzeichnet. Entsprechend muss Fuchs' Text als Karikatur gelesen werden. Wo die von ihm reproduzierten Bilder in der weit über 300 Blätter umfassenden Serie durchaus dem Antisemiten in Weissbergs Sinne in die Hände spielen könnten, verdoppelt der Text die Reproduktion der Karikaturen, ihre Doubletten karikierend. Die Karikatur der Karikatur zeichnet kein richtiges Bild, aber – das wäre die Perspektive, die Fuchs von Gillrays berühmtem Blatt *Doublûres of Characters* vom 1. November 1798 übernimmt – die Oberflächen, die von ihnen provozierten Projektionen lassen sich historisieren.⁴⁹ Diese Projektionen, die sich wiederholenden Oberflächen, nicht die soziale Wirklichkeit jüdischen Lebens, sind die Referenz.

Eduard Fuchs' *Die Juden in der Karikatur* erschien am 2. März 1937 als Nr. 367 auf einer Liste von Büchern, die nach der Verordnung der Reichsschrifttumskammer vom 4. Februar 1935 „das nationalsozialistische Kulturwollen gefährden“.⁵⁰ Die Studie ließ sich nicht als Katalog antisemitischer Karikaturen verwenden, auf die sich nationalsozialistische Karikaturisten beziehen könnten, sondern in seiner karikierenden Theorie des Antisemitismus – das wäre hier die Behauptung – gefährdet das Buch sogar die antisemitische Projektion, indem es ihren Mechanismus ausstellt. Doch wurden auch viele andere Bücher des Kommunisten Fuchs verboten, der, wie Max Horkheimer am 16. März 1937 gegenüber Walter Benjamin erinnert, „gegenwärtig in Deutschland und auch sonstwo als Jude gilt“.⁵¹ Der Leiter des Instituts für Sozialforschung fragt den Autoren anlässlich einer nicht überlieferten Stelle von dessen Essay „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, ob „dies taktisch geschickt“ sei, eine Stelle, die

⁴⁹ Vgl. zu dem Blatt von Gillray Jöhnk, Carsten: Die Bedeutung der Physiognomik für die englische Karikatur um 1800. Göttingen 1998. S. 119f.

⁵⁰ Zitiert nach Weitz, Fuchs (wie Anm. 4), S. 497.

⁵¹ Horkheimer an Benjamin, New York, 16. März 1937. In: Walter Benjamin: Gesammelte Werke. Band II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 1331–1337, hier S. 1335.

deshalb interessant ist, weil sie ein weiteres Mal auf das Dilemma hinweist, vor das *Die Juden in der Karikatur* seine Interpreten bis heute stellt. „Falls das Zitat belassen wird“, so Horkheimer weiter, „sollte wenigstens irgendwo stehen, daß er [Fuchs] ebensowenig einer ist wie Cousin Pons.“⁵² Benjamin lenkt ein – „Zu ‚Israeliten.‘ kommt die Anmerkung: ‚Cousin Pons ist natürlich kein Isrealit; Fuchs ebensowenig‘“⁵³ –, belässt aber das Zitat aus Honoré de Balzacs *Cousin Pons*. Die überlieferte Fassung lautet:

Balzac legt allen Akzent auf die Darstellung des ‚Besitzenden‘, und das Wort ‚Millionär‘ läuft ihm als Synonym für das Wort ‚Sammler‘ unter. Er spricht von Paris. ‚Man kann da oft‘, heißt es, ‚einem Pons, einem Elie Magus begegnen, die sehr dürrig gekleidet sind. [...] Sie sehen aus, als wenn sie auf nichts hielten und sich um nichts kümmerten; sie achten weder auf die Frauen noch auf die Auslagen. Sie gehen wie im Traum vor sich hin, ihre Taschen sind leer, ihr Blick ist gedankenlos, und man fragt sich, zu welcher Sorte von Parisern sie eigentlich gehören. – Diese Leute sind Millionäre. Sammler sind es; die leidenschaftlichsten Menschen, die es auf der Welt gibt.‘ Der Gestalt von Fuchs, ihrer Aktivität und Fülle, kommt das Bild, das Balzac vom Sammler entworfen hat, näher als das, welches man von einem Romantiker zu gewärtigen gehabt hätte.⁵⁴

Leo Löwenthal, mit der Textredigierung der *Zeitschrift für Sozialforschung* betraut, informierte Benjamin über diese Fassung: „S. 36, Zeile 3–7 sind gestrichen. Es würde etwas umständlich wirken, wenn man zu dem Zitat von Balzac noch besonders hinzufügte, daß Fuchs kein Jude sei.“⁵⁵ Die Pointe in Balzacs Zitat ist allerdings, dass Elie Magus, der gleichwertig mit Pons genannt wird, als „der alte Jude“, „diese dem Profit verschriebene Seele“, bezeichnet wird.⁵⁶ Pons wird im Übrigen gleich im zweiten Satz des Romans eine „witternde Nase“ attestiert, „ohne“, wie Balzac ein wenig später einschränkt, „gar zu sehr wie eine Karikatur zu wirken“.⁵⁷ Dass diese witternde Nase eine besondere Rolle spielt, zeigt die durch drei Punkte angezeigte Kürzung, die Benjamin dem Zitat Balzacs angedeihen lässt: „und die Nase wie der immerwährende Sekretär der französischen Aka-

52 Horkheimer an Benjamin, New York, 16. März 1937 (wie Anm. 51), S. 1335.

53 Benjamin an Horkheimer, Paris, 28. März 1937. In: Walter Benjamin: Gesammelte Werke. Band II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 1338–1340, hier S. 1339.

54 Benjamin, Fuchs (wie Anm. 1), S. 490f.

55 Leo Löwenthal an Benjamin, New York 8. Mai 1937. In: Walter Benjamin: Gesammelte Werke. Band II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 1344–1345, hier S. 1345.

56 Balzac, Honoré de: *Cousin Pons oder Die beiden Musiker*. Roman. Aus dem Französischen von Otto Flake. Mit einem Essay von Stefan Zweig. Zürich 2007. S. 174.

57 Balzac, *Cousin Pons* (wie Anm. 56), S. 7f.

demie gen Westen strecken“.⁵⁸ Insofern ist Benjamins Formulierungsvorschlag – „Cousin Pons ist natürlich kein Israelit; Fuchs ebensowenig“ – nicht unproblematisch, denn so „natürlich“, wie er meint, ist die Lage keineswegs. Pons wird als Jude gekennzeichnet, wenn nicht karikiert. „Wie man sieht, wohnen nicht alle Juden in Israel“, merkt Balzac in diesem Sinne über einen geizigen, keineswegs jüdischen Eisenhändler an.⁵⁹ Ebendies wiederfuhr, so ist aus Horkheimers Anmerkung zu schließen, Eduard Fuchs. Antisemitismus, wie Eduard Fuchs ihn analysiert hat, stellt wie die Karikatur eine ambivalente, in jedem Fall historisch wirksame Zuschreibung dar. Und Fuchs macht deutlich, dass sich diesem Phänomen nicht ohne Ambivalenz genähert werden kann. Verstörend ist, wie sich diese Logik in Benjamins Annäherung an Fuchs fortsetzt. Gegenüber Theodor W. Adorno bekennt er einen Tag vor dem Verbot von *Die Juden in der Karikatur*: „Ich kann in der Tat nicht leugnen, daß auch bei meiner Beschäftigung mit Fuchs Verachtung der Affekt war, der in mir genau in dem Maße wuchs als meine Bekanntschaft mit dessen Schriften zunahm.“⁶⁰ Ein solches „Gefühl der Verachtung“ ist dem Sammler und dem Historiker noch angesichts „der antisemitischen Witzblätter“ fremd (238). Er macht sich, seinem Gegenstand treu, über sie lustig und favorisiert als „Ziel des Lachens [...] das Lachen allein“ (238). Insofern ließe sich vielleicht als Hoffnung des Kommunisten in Abwandlung einer Formulierung von Christoph Studt verstehen, dass er nicht nur „die gesamte Kunst seiner Zeit unter dem Einfluss der Karikatur“ sah, sondern dass die gesamte Zeit unter dem Einfluss des zwecklosen Lachens stehen könnte.⁶¹ Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt.

58 Balzac, *Cousin Pons* (wie Anm. 56), S. 180.

59 Balzac, *Cousin Pons* (wie Anm. 56), S. 148. Rémonencq, wie er heißt, ist Auvergnate. „Die Juden, die Normannen, die Auvergnaten und die Savoyarden, diese vier Rassen haben dieselben Instinkte und machen sich ihr Vermögen mit denselben Mitteln“, behauptet Balzac im selben Sinne. Balzac, *Cousin Pons*, S. 147.

60 Benjamin an Adorno, Paris 1. März 1937. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 1329–1330, hier S.1329.

61 Studt, *no-man's land* (wie Anm. 24), S. 74.