

VOM PORTRÄT ZUR PROJEKTION: DIE KONSTRUKTION DER SCHÖNEN JÜDIN ZWISCHEN ORIENTALISMUS, MÄNNLICHER BLICKDOMINANZ UND ZIONISTISCHER BILDPOLITIK*)

Das 19. Jahrhundert gilt als Zeitalter der Moderne, der technischen Errungenschaften und Industrialisierung. Es ist geprägt von der Entstehung von Wirtschaftszentren, dem Ausbau der Infrastruktur und tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen. Die Emanzipation der Juden*Jüdinnen in Deutschland machte endlich Fortschritte – etwa durch das preußische Judenedikt von 1812, das Niederlassungs-, Handels- und Gewerbefreiheit gewährte. Rechtlich wurde die Gleichberechtigung im Deutschen Kaiserreich jedoch erst 1871 verankert.

Parallel zu diesen Emanzipationsprozessen entwickelte sich ein moderner, rassistisch begründeter Antisemitismus. Pseudowissenschaftliche Rassentheorien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts behaupteten, dass der jüdische Körper als Ausdruck eines moralisch minderwertigen und biologisch degenerierten Wesens zu deuten sei. Schwäche und Krankheit wurden als „typisch jüdische“ (Gender-Killer 2005: 17) Merkmale interpretiert. Mit Erstarken des Antisemitismus wurde dem Judentum als eine in den fernen Orient zu verortende Religion die Rolle des Anderen und Fremden zugeschrieben. Vor allem in der Schrift von Wilhelm Marr lässt sich nachzeichnen, dass Juden*Jüdinnen als *orientalische* Rasse wahrgenommen wurden, die es als untaugliche „orientalische Fremdlinge“ (Marr 1879: 17) aus der Gesellschaft auszuschließen galt, um ihrem vermeintlichen Streben nach Weltherrschaft entgegenzuwirken. Eine gesellschaftliche Gleichberechtigung sollte damit verunmöglicht werden.

In diesem Kontext entsteht das Bild der *schönen Jüdin* als spezifisches Stereotyp. Es schwankt zwischen Faszination, Voyeurismus, dem männlichen Blick unterlegen einerseits und Aversion, Ablehnung sowie Frauenhass andererseits. Vor allem der nach der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey geprägte Begriff *Male Gaze*, der unter anderem die Darstellung von Frauen aus der heterosexuell-männlichen Sicht als passive Objekte der sexualisierten Begierde gegenüber den männlich aktiven Figuren reduziert, dient der Analyse des Stereotyps der *schönen Jüdin* (vgl. Mulvey 1975: 11–13). Dabei knüpft das Stereotyp an ältere Topoi an – den *ewig wandernden Juden*, den *Wucherer*, den *jüdischen Börsianer* (vgl. Weik 2015) – und überträgt diese Diskurse auf die Figur einer

*)

Dieser Aufsatz ist ein überarbeiteter Auszug aus der von der Autorin publizierten Dissertation: Radjai-Bründl, Jihan Jennifer (2022): *Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen*. Heidelberg, Heidelberg University Publishing.

erotisierten, exotisierten jüdischen Frau. Auf visueller Ebene wird dieses Stereotyp von mehreren Faktoren bedingt. Zum einen prägt der Orientalismus in der Malerei ein Bild der *orientalischen Jüdin*, das auf eine Andersartigkeit und sinnliche Projektionen europäischer Betrachter*innen abzielt und als Projektionsfläche für Erotik, Exotik und Machtfantasien fungiert (vgl. Frübis 2014). Zum anderen verschärft sich im 19. Jahrhundert, vor allem mit dem Erstarken der Frauenbewegung, eine salonfähige Misogynie, die von der Angst vor dem Verlust männlicher Dominanz getragen wird. Die Freud'sche Sexualtheorie und die Diskurse um Hysterie fließen in den kulturellen Kontext ein und beeinflussen die Darstellung weiblicher Körper (vgl. Gilman 1992: 155ff.). In diesem Kontext nimmt nach Gilman die jüdische Frau eine besondere Stellung ein: Sie oszilliert zwischen jüdischer Emanzipation, Frauenbewegung, Antisemitismus, Rassismus und beginnendem Zionismus (vgl. ebd.). Es entstehen Typenbilder, vermengt mit Erotik und Exotik, die in pseudowissenschaftlichen wie in populären Schriften forciert wurden und in der Kunst, vornehmlich in der Malerei des Orientalismus, visuelle Festschreibungen erfahren, die noch heute nachwirken (vgl. ebd.; vgl. Radjai-Bründl 2022).

ORIENTALISMUS UND MISOGYNIE — Der Orientalismus in der Malerei wird nicht als Stil, sondern als „kulturelles Phänomen“ (Depelchin 2010: 17) einer künstlerischen Strömung verhandelt, das sich auf bestimmte Topoi konzentriert. Die Wahl der Bildthemen, vorrangig Harems-, Bad- und Marktszenen, wurde von mehreren kulturhistorischen Entwicklungen beeinflusst: Zum einen stehen die Bildthemen im Zusammenhang mit Napoleons Feldzügen am Nil von 1798 bis 1801, dem damit sprunghaft wachsenden Interesse an der ägyptischen Kulturgeschichte und der Erschließung des Orients als Ort des Fremden und Anderen sowie dem Beginn einer Ägyptomanie, die sich in Kunst, Design und Architektur widerspiegelte. Zum anderen trug der Befreiungskampf griechischer Nationalisten gegen das Osmanische Reich (1821–1832) zu einem Richtungswechsel in der romantischen Vorstellung des Orients bei, sodass dieser nicht nur als Ort der Faszination, sondern auch der Bedrohung wahrgenommen wurde. Schließlich hatte auch das christliche Interesse an Palästina einen Einfluss auf die Wahl der Bildthemen, das in Zeiten der europäischen Säkularisierung aus dem Bedürfnis nach einer biblischen Historizität erwuchs, für welche das Land als Ort des Ursprungs der heiligen Schriften und Überlieferungen Belege zu liefern schien (vgl. ebd.: 22ff.).

— In der Malerei werden die historischen Zusammenhänge

anhand der Bildthemen ersichtlich, wenn einerseits in der Darstellung von fantasievollen Haremsszenen mit erotisch aufgeladener Stimmung sinnliche Projektionen repräsentiert werden und andererseits mit bedrohlichen Sklavenmarktszenarien eine Distanz zur westlichen Welt visuell hervorgerufen wird. Der Orientalismus in der Malerei diene damit der Schaffung einer künstlichen Orientwelt als Ort des Fremden, Exotischen und Erotischen und zugleich des Bedrohlichen und des Anderen, das als Gegenbild zur westlichen Welt und deren Moralvorstellungen fungierte. Diese Gegenbilder trugen in Zeiten der Säkularisierung und des wirtschaftlichen Aufschwungs der imperialistischen Staaten Europas zu einer sich selbst als positiv wertenden Identitätsbildung bei und waren gepaart mit einem Überlegenheitsdenken gegenüber nicht-europäischen Kulturen (vgl. Said 1995). Der Orientalismus in der Malerei spiegelt einerseits die Wahrnehmung vermeintlich fremder Kulturen wider und zeigt andererseits, wie die bildende Kunst als Plattform zur Illustration voyeuristischer Bildthematiken verwendet wurde (vgl. Nochlin 1983: 125). Dieser in der Malerei umgesetzte Voyeurismus bediente sich pseudorealistischer Darstellungen, die zu einem öffentlich gesellschaftsfähigen Orientbild beitrugen (vgl. Thornton 1989: 344).

VOM INDIVIDUALPORTRÄT ZUM TYPENBILD — Die Fachliteratur verortet die Anfänge des Stereotyps der *schönen Jüdin* teils bereits in Individualporträts realer jüdischer Frauen wie der Henriette Herz, Nanette Kaula und Betty de Rothschild (vgl. Frübis 1997: 112–124; Goozé 2003: 67–97; Ockman 1991: 521–539). Diese Porträts zeigen gebildete, salonfähige Frauen der Aufklärung und frühen Emanzipationsgeschichte häufig als attraktive, mitunter orientalisierte Gestalten. Doch trotz der Visualisierung mit allen assoziativen Bildmerkmalen bleiben es Individualporträts, die jeweils die soziale Position und Bildung repräsentieren; sie sind nicht notwendig als klischeebehaftete Typenbilder zu lesen, auch wenn sie später als Referenzrahmen zur Analyse solcher herangezogen wurden (vgl. Radjai-Bründl 2022: 98–113).

— Eine Schlüsselfunktion für den Übergang vom Individualporträt zum Typenbild übernimmt meines Erachtens vielmehr der französische Orientalismus und vor allem der Maler Eugène Delacroix (1798–1863). Während einer Reise nach Nordafrika 1832 begleitete Delacroix eine französische Gesandtschaft und der Übersetzer, ein marokkanischer Jude namens Abraham ben Chimol, gewährte ihm Zugang zu seinem Haus und die Teilnahme am täglichen Leben. Aus zahlreichen Skizzen geht unter anderem das Gemälde *Jüdische*

Hochzeit in Marokko (1837–1841) hervor: ein Schlüsselbild für die Analyse des Stereotyps der *schönen Jüdin* in der Malerei [Abb. 1].

Das Gemälde zeigt einen zweigeteilten Raum: links und rechts sitzen und stehen die Gäste, in der Mitte Musiker und vor allem eine barfüßige Tänzerin mit dunklem Rock, goldbestickter Bluse, Schmuck und rotem Kopftuch. Der Lichtfokus liegt eindeutig auf dieser Figur und der weiße Tanzschleier, den sie in ihren Armen schwingt, verstärkt die Wirkung der Bewegung. Delacroix beschreibt in seinen Reiseaufzeichnungen den Brauch jüdischer Hochzeiten, bei denen Frauen vor den Gästen tanzen und Geldgeschenke entgegengenommen werden. Gleichwohl schwankt seine Beschreibung des Tanzes zwischen Faszination und Aversion (vgl. de Hureaux 1994: 338).

Auch wenn Delacroix selbst in seinen Beschreibungen des Bildes auf den Kontext einer Hochzeitsfeier verweist, wurde in der Rezeption immer wieder nach der Braut gefragt, als müsse der Titel sich auf ein klassisches Hochzeitspaar beziehen (vgl. Grossman 1988: 64–73).¹⁾ Doch viel entscheidender als diese ikonografische Detailfrage ist die Wahrnehmung und Wirkung der tanzenden Figur: Für den*die europäische*n Betrachter*in kann sie als jüdische Braut erscheinen, als exotische Orientalin und zugleich als Verkörperung romantischer Vorstellungen vom Judentum.

In diesem Gemälde verwebt Delacroix vielmehr bewusst die romantische Vorstellung des 19. Jahrhunderts vom Orient als exotischem Ort erotischer Sinnlichkeiten und des Judentums miteinander. Die Orientalin dient als Figuration der exotischen, andersartigen, geheimnisvollen Frau. Kongruent mit diesem Phänomen ist die Vorstellung der Jüdin in jener Zeit, deren biblisch-geografischer Bezug der Orient sei, verbunden mit romantischen und verklärten Klischees. Delacroix' Gemälde markiert den Wandel in der Ikonografie der *schönen Jüdin* von einem individuellen Porträt zur orientalischen Schönheit, die ihre Sinnlichkeit präsentiert. Hiermit wird visuell der Grundstein für das Bild der Jüdin als *Femme fatale* gelegt.

Delacroix' tanzende Figur mit erhobener Hand, die auf den ersten Blick durch Titel und Ausführung des Bildes als jüdische Braut wahrgenommen werden könnte, steht in enger Assoziation zu der Darstellung der tanzenden Salome-Figur, die barfuß ihren Tanz am Hofe vorführt, wie sie viele Künstler der Romantik dargestellt haben. So ist es auch nicht erstaunlich, dass sich Delacroix' tanzende Figur als Bildzitat bei Gustave Moreau (1826–1898) und

1)

Grossman analysiert das Bild im Hinblick auf die Darstellung jüdisch-marokkanischer Bräuche, berücksichtigt jedoch nicht das Thema Orientalismus in der Malerei.



// Abbildung 1

Eugène Delacroix, *Noce Juive au Maroc* (Jüdische Hochzeit in Marokko), 1837–1841, Öl auf Lwd., 105 x 140,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

seinen unzähligen Salome-Bildern wiederfinden lässt. Die um 1870 entstandenen Werke Moreaus zeigen vortrefflich den Wandel der Ikonografie einer biblischen Figur zur Femme fatale und setzen zugleich grundlegende Maßstäbe für die Auslegung der Salome als dezidiert jüdische Femme fatale in den folgenden Jahrzehnten (vgl. Hatz 1972: 76–148; Wäcker 1993: 60–86).

BIBLISCHE FRAUENFIGUREN: VON DER TUGENDHAFTEN HELDIN ZUR MÄNNERMORDENDEN FEMME FATALE

Die Festschreibung eines Typus erfolgt ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich über biblische Frauenfiguren. Die Schriften von der Hebräischen Bibel über die Apokryphen bis zum Neuen Testament bieten ausreichend Stoff für eine Bildtradition: Schulamith aus dem Hohelied, Jael, Delila, Bathseba, Esther, Judith und Herodias/Salome. Diese Figuren werden in Literatur und bildender Kunst meist mit vermeintlich spezifisch *orientalischen* Merkmalen versehen oder beschrieben: dunkles, lockiges Haar, dunkle Augen, volle Lippen, zarte Gestalt. Illustrierte Zeitschriften zeigen entsprechende Frauentypen, betitelt mit Namen wie Rachel, Esther, Judith oder Rebekka, wodurch sich das Bild der Jüdin in der Wahrnehmung zunehmend typisiert (vgl. Frübis 2005: 123–142; Haibl 2000: 63–91). Zwei Frauenfiguren nehmen in diesem Diskurs die Hauptrollen ein: Judith und Salome.

Nach jüdischer Tradition ist Judith eine Heldenfigur, die vergleichbar mit David ist: durch Gottes Hilfe besiegt sie einen übermächtigen Tyrannen, Holofernes, und wird Symbolfigur des Makkabäer-Aufstands, dem jüdischen Befreiungskampf zwischen 167–160 v. Chr. gegen das hellenistische Seleukidenreich und damit dem Ursprung des jüdischen Lichterfestes Chanukka. In der christlichen mittelalterlichen Tradition und bis in die frühe Renaissance fungiert sie als Allegorie der Tugend und als Figur politischer Freiheit. Sandro Botticellis Darstellung von 1470 zeigt Judith zum Beispiel als anmutige Beschützerin der Stadt Florenz, das Schwert in der einen, den Ölzweig – ursprünglich Symbol für Frieden, Weisheit und Wohlstand der antiken griechischen Göttin Athene – in der anderen Hand. Gemälde voller Dramatik wie von Alessandro Allori, Caravaggio oder Artemisia Gentileschi sind – trotz individueller Deutungen – noch nicht als Stereotypisierung der Jüdin zu deuten, sondern als Visualisierungen biblischer Geschichten und womöglich persönlicher Erfahrungen.²⁾

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert erfährt Judith jedoch eine radikale Umdeutung: Sie wird visuell sexualisiert und zur männermordenden Femme fatale stilisiert.³⁾ Ihre Kleidung schwindet, während der enthauptete Kopf des Holofernes zum zentralen

2)

Partsch, Susanna (2023): Artemisia Gentileschi, kämpferische Barockmalerin, kompromisslose Geschäftsfrau, Künstlerin zwischen Florenz und Rom. Wien, Molden. Diese Biografie geht ausführlich auf die Vergewaltigung durch Agostino Tassi unter Berücksichtigung neuerer Quellen und Dokumente ein und schildert den darauf folgenden Prozess.

3)

Zur visuellen Entwicklung der Stereotype vollzieht sich auf literarischer Ebene eine Parallele, wobei sich beide Künste wechselseitig bedingen. Siehe dazu Ludewig, Anna Dorothea (2022): „Jüdinnen“ – Literarische Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert. Oldenburg, De Gruyter.

ikonografischen Attribut wird, das den Gewaltakt betont. Die biblische Judith mutiert zum *jüdischen Vamp*, zur Projektionsfigur männlicher Ängste vor weiblicher Sexualität, welche die Macht über Leben und Tod innehat und als bedrohliche Figur zwischen Aversion und Anziehung oszilliert.

— Noch deutlicher wird dieser Wandlungsprozess an der Figur Salomes. Die biblische Überlieferung (vgl. Mk 6 und Mt 14) schildert eine namenlose Tochter der Herodias, die auf Geheiß ihrer Mutter den Kopf Johannes des Täufers fordert. Erst über Flavius Josephus wird ihr Name Salome überliefert. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts löst sich die Figur zunehmend von ihrer biblischen Funktion und wird zu einem eigenständigen Typus.

— In der Literatur deutet Heinrich Heine (1797–1856) in *Atta Troll* (1843) den Stoff neu: Salome bzw. Herodias erscheinen als „wilde Jüdin“ (Heine 1920: 227), getrieben von leidenschaftlicher Liebe und Gewalt (vgl. ebd.: 187–253). Thomas Rohde beschreibt diese Entwicklung als Weg von der unschuldigen Jungfrau zur Männermörderin: Salome wird zum Typus der *schönen Jüdin*, der antisemitischen Variante der *Femme fatale* – eine jüdische Schönheit, die Nichtjuden zu verführen und zu verderben droht (vgl. Rohde 2000: 275ff.).

— Gustave Moreau treibt die Typisierung im Symbolismus weiter. In den zwei bekanntesten Darstellungen *Salome tanzt vor Herodes* (1876) und, im selben Jahr entstanden, *Die Erscheinung* wird Salome als statuarische, entrückte Figur in hieratischer Pose inszeniert [Abb. 2]. Die Lotusblüte in ihrer Hand lässt sich mit der altpersischen Legende der Fee Peri verknüpfen, die ihre Reize im Dienst des Bösen einsetzt. Damit verschmelzen Vorstellungen von Liebe, Lust, Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit zur Figur einer ewig betörenden Verführerin (vgl. Hatz 1972: 95ff.). Das bluttriefende Haupt des Johannes schwebt in einem Lichtring, während Salomes Finger in der Bildkomposition exakt auf den Hals des Täufers weist – Salome als die weibliche Täterin, Johannes als der männliche Märtyrer. Moreau thematisiert die Frau als Verkörperung des Bösen – seine Salome ist keine biblische Figur mehr, sondern eine Projektionsfläche für Fantasie, Traum, Sünde und Bedrohung (vgl. Radjai-Bründl 2022: 121ff.).



// Abbildung 2

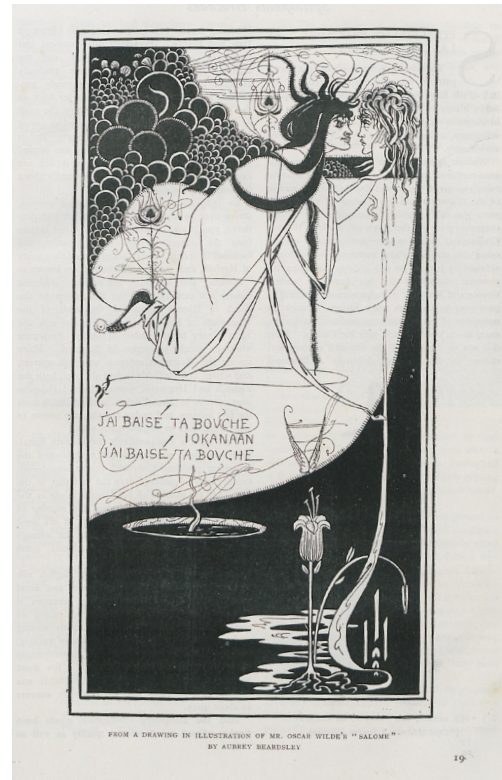
Gustave Moreau: *L'Apparition* (Die Erscheinung), 1876–1877, Öl auf Lwd., 69,8 × 60,2 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop.

Über Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* werden Moreaus Werke literarisch kanonisiert und beeinflussen unmittelbar Oscar Wildes (1854–1900) Drama *Salomé* (1893). Wilde löst die Figur endgültig von der Mutterfigur Herodias: Salome fordert „aus eigener Lust“ (Rohde 2000: 141) den Kopf Johannes' und wird zur autonomen handelnden, erotischen Täterin. Aubrey Beardsleys (1872–1898) Illustrationen zur englischen Ausgabe visualisieren diese Transformation: schlanke, dämonisierte Figuren, eine hexenartige Salome, losgelöste Räumlichkeit und stark sexualisierte Details akzentuieren das Bedrohliche der jüdischen *Femme fatale* [Abb. 3]. Mit dieser Verlagerung verändert sich ihre ganze Gestalt. Die insgesamt zwölf Schwarz-Weiß-Illustrationen und das Titelblatt stehen unter dem Einfluss japanischer Holzschnittkunst, die im 19. Jahrhundert die westliche Kunst in Perspektive und Darstellungsoptionen maßgeblich veränderte. Von Wilde und anderen neben der zu stark erotischen und pornografischen Umsetzung zwar kritisiert, wurde die Erscheinung dieser Frauenfigur dadurch nachhaltig geprägt (vgl. Wäcker 1993: 89ff.).

Die Salome-Darstellungen zahlreicher Künstler des Fin de Siècle variieren zwischen orientalischer Tanzfigur, traumhafter Vision und vampirartiger Gestalt. Die Grenzen zwischen Salome- und Judith-Ikonografie verschwimmen: Gustav Klimts (1862–1918) *Judith I* (1901) wurde zum Beispiel zeitweise als Salome rezipiert, bevor mit *Judith II (Salome)* (1909) ein hybrider Titel beide Bildtopoi explizit verschränkt (vgl. Sine 1988: 9–29). Die *schöne Jüdin* ist an diesem Punkt zur jüdischen *Femme fatale* geworden.

GEGENBILDER IN DER MALEREI UND GRAFIK — Vor dem Hintergrund der beschriebenen Stereotypenbildung ist zu fragen, wie vor allem jüdische Künstler*innen selbst auf diese Bildtradition künstlerisch reagieren. Besonders aufschlussreich sind hier die Werke von Maurycy Gottlieb, Lovis Corinth, Max Liebermann und Ephraim Moses Lilien. Sie bieten in unterschiedlicher Weise eine Unterwanderung zur exotisierten, erotisierten *schönen Jüdin*.

Maurycy Gottlieb (1856–1879), in Drohobycz (Galizien) geboren, wurde bei Jan Matejko in Krakau und Karl von Piloty in München ausgebildet. Trotz seines frühen Todes hinterließ er ein umfangreiches Œuvre von Historienbildern und Porträts. Als jüdischer Künstler bewegt er sich im Spannungsfeld des Konflikts zwischen der Anpassung an die Mehrheitsgesellschaft und



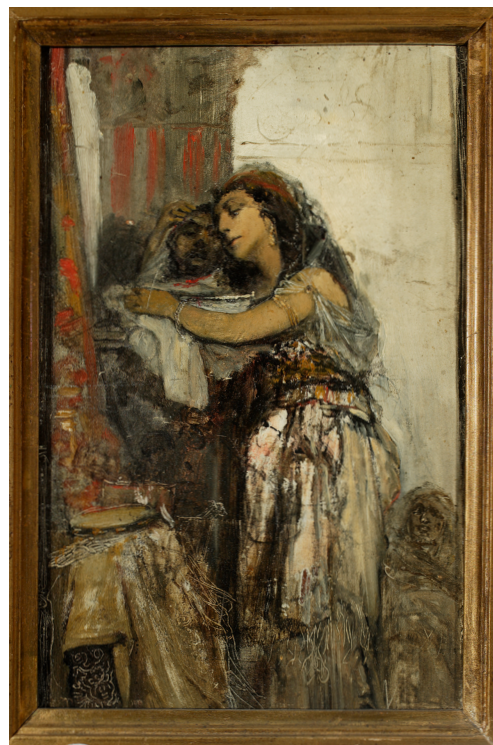
// Abbildung 3

Aubrey Beardsley, Die Apotheose, Illustration zu Oscar Wildes *Salomé*, veröffentlicht in *The Studio*, Vol. 1, Nr. 1, 1893.

der Bewahrung der eigenen kulturellen oder religiösen jüdischen Identität. Gottliebs *Salome mit dem Kopf des Johannes* (1877 / 1878) – zeitgleich mit Moreaus *Salome* entstanden – erscheint nicht als verderbenbringende Schönheit, sondern als Opfer ihres eigenen Verlangens [Abb. 4]. Sie hält den abgetrennten Kopf Johannes' zärtlich im Arm, ihr Gestus wirkt mehr verzweifelt als triumphierend. Damit bricht Gottlieb bewusst mit der ikonografischen Tradition der grausamen, distanzlosen *Femme fatale*. Seine Darstellung knüpft eher an poetische Rezeptionen – etwa bei Heine – an, die Salome als vor Liebe wahnsinnige Frau beschreiben. Ähnlich ist auch in einem weiteren Gemälde Gottliebs *Judith mit dem Kopf des Holofernes*, das im selben Jahr entstanden ist, weder eine dämonische Männergewalttäterin noch eine strahlende Heldin zu erkennen (vgl. Radjai-Bründl 2022: 127ff., 289). Vielmehr präsentiert Gottlieb Salome und Judith als „women of feeling“ (Mendelsohn 2002: 91): psychologisch differenzierte Figuren, deren innere Konflikte im Vordergrund stehen. Seine Bilder unterlaufen damit die sexualisierten Stereotype der *schönen Jüdin* und verschieben den Fokus des *Male Gaze* von der Äußerlichkeit (Körper, Erotik) auf die seelische Dimension.

— Lovis Corinth (1858–1925), einer der bedeutendsten Wegbereiter der Moderne, Mitbegründer der deutschen *Secession* und enger Vertrauter Max Liebermanns, setzt sich ebenfalls mit dem Salome-Stoff auseinander. In *Salome II* (1900) zeigt er die Protagonistin über den frisch abgeschlagenen Kopf des Johannes gebeugt, den sie in einer Schüssel betrachtet, während sie mit beringten Fingern seine Augenlider auseinanderzieht [Abb. 5]. Ein Diener hält die Schüssel, weitere Figuren – Hofdienerinnen, Henker, Leichenträger – bilden die Szenerie.

— Corinth's *Salome* (1900) wirkt weder mystisch noch exotisch. Ihre blasse Haut, das leicht rötliche Haar und die eher europäisch kodierte Erscheinung stehen im Gegensatz zu den orientalisch aufgeladenen Salome-Bildern von Moreau und anderen. Sie ist barbusig und stark geschminkt, erinnert eher an eine Bühnenfigur oder sogar Prostituierte der Jahrhundertwende. Der Akt des Blickens in die Augen des Toten kann als Echo auf Oscar Wildes Drama gelesen werden, in dem Salome die Macht des Blicks und der Liebe



// Abbildung 4

Maurycy Gottlieb, *Salome mit dem Kopf des Johannes*, 1877/1878, Skizze, Öl auf Holz, 27,5 × 17,5 cm, Sammlung National Museum in Warsaw, Poland.



// Abbildung 5

Lovis Corinth, *Salome II*, 1899–1900, Öl auf Lwd., 127 × 148 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Deutschland.

über den Tod beschwört. Zugleich aber ironisiert Corinth das Sujet: Die Blickachse zwischen dem Henker (wohl ein Selbstporträt) und einer Hofdienerin, die sich ein verschwörerisches Lächeln zuwerfen, relativiert die Dramatik der Szene (vgl. Radjai-Bründl 2022: 132ff.). Das Geschehen wirkt wie ein Theaterstück, dessen tragischer Kern bereits zur Routine geworden ist. Damit transformiert Corinth das Motiv der jüdischen Femme fatale in eine kritische Reflexion über Rollenbilder, (männliche) Schaulust und bürgerliche Moral. Seine Salome ist weniger die visuelle Umsetzung einer bedrohlichen Jüdin als vielmehr Kommentar zur eigenen Zeit und zur Rezeptionsgeschichte des Stoffes.

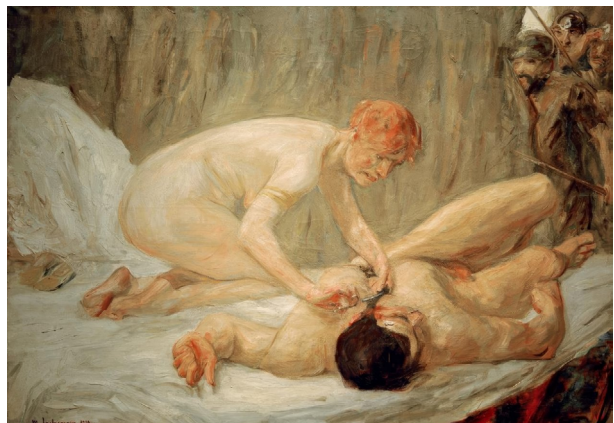
— Max Liebermann (1847–1935), Gründungsmitglied der Berliner Secession und bis 1933 Präsident der Preußischen Akademie der Künste, wendet sich in zwei Fassungen dem Thema Simson und Delila zu. Auch hier handelt es sich um ein klassisches Sujet der Femme fatale-Ikonografie, jedoch bricht Liebermann mit den Bildtraditionen. In der Fassung von 1902 sitzt Delila nackt auf einem Bett, Simson liegt schlaff in ihrem Schoß. Sie hält die abgeschnittenen Haare den Philistern entgegen. Ihr Körper wirkt wenig idealisiert, ihre Haltung unspektakulär. Kritiker bemängelten die angeblich fehlende Fähigkeit des Künstlers, weibliche Akte zu malen, und die fehlende Sinnlichkeit des Sujets; so heißt es: „[v]on der heißen Glut der Stunde ist nichts im Bilde [...]“ (Rosenhagen 1902: 439f.; vgl. Nouwen 2011: 156ff.). Gerade diese Nüchternheit entzieht der Darstellung jedoch den Reiz des Exotischen und Überhöhten.

— In der zweiten Fassung (1909/1910) kniet Delila mit angestrengtem Gesichtsausdruck auf dem Bett und schneidet Simsons Haare ab, während die Philister schon durch den Vorhang spähen [Abb. 6]. Auch hier fehlt jede glamouröse Erotik. Delila wirkt eher müde, verärgert, fast genervt.⁴⁾ Sie ist weder als dämonische Verführerin noch als orientalische Schönheit inszeniert. Liebermanns Delila ist damit – wie Corinths Salome – ein Gegentyp zur *schönen Jüdin* als Femme fatale und verweist auf ein

anderes Frauenbild im Kontext moderner Malerei. Vielmehr sind diese Darstellungen als Porträts damals längst bekannter Theatergrößen zu lesen, denn Tilla Durieux und Gertrud Eysoldt mimten im Wechsel am von Max-Reinhardt geleiteten Kleinen Theater und später Deutschen Theater in Berlin die Figur der Salome aus Hebbels und Wildes Bühnenstücken. Beide Schauspielerinnen waren eng vertraut mit dem Berliner Impressionisten, Durieux sogar Ehefrau

4)

Interessanterweise unterscheiden sich hierin Skizze und Gemälde immens: In der Skizze scheint Delila noch amüsiert und voller Vorfreude zu sein. Siehe dazu: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/kb-1909-13-4/%22simson-und-delila%22#provenienz> (Letzter Zugriff: 15.03.2026).



// Abbildung 6

Max Liebermann, Simson und Delila,
1909/1910, Öl auf Lwd., 125,6 × 175,8 cm,
Kunstmuseum Gelsenkirchen, Deutschland.

des befreundeten Galeristen und Mitstreiters der Berliner Secession Paul Cassirer. Es verwundert nicht, dass beide womöglich hier Modell gestanden haben könnten.

— Corinth und Liebermann bestimmten als Wegbereiter der Moderne ein neues Frauenbild für den Bildtypus der biblischen Figuren: Sie distanzieren sich von der orientalisch aufgeladenen exotisch-erotischen Inszenierung von biblischen jüdischen Frauenfiguren, denn die visuelle Erscheinung beider mit rotem Haar und sehr heller Haut ist eher europäisch konnotiert. Stattdessen wenden sie sich einer parodistischen Interpretation des sonst gängigen Frauenbildes der für das männliche Geschlecht gefährlichen Salome und Judith zu.

— Als letztes Beispiel zu Gegenpositionen zum gängigen Bildstereotyp ist Ephraim Moses Lilien (1874–1925) zu nennen. Als Grafiker, Illustrator und Fotograf tätig, gilt er als einer der wichtigsten Künstler des kulturzionistischen Umfelds. Gemeinsam mit Martin Buber und anderen engagierte er sich für eine eigenständige jüdische Kultur und war maßgeblich an der Gründung der Kunst- und Gewerbeschule Bezalel in Jerusalem beteiligt. Seine Arbeiten verbinden Jugendstil-Ästhetik mit jüdischen Themen und Symbolen.

— Besonders relevant für die Entwicklung eines positiven Gegenbildes zur *schönen Jüdin* sind seine Illustrationen zu biblischen Frauen wie Mirjam, Rahab, Ruth, Esther und Schulamith. Alle diese Frauen erscheinen als Varianten eines Idealtypus: dunkles Haar, große Augen, volle Lippen, lange Nase – eine konsequente Typisierung, die bewusst mit dem orientalisch-hebräischen Erscheinungsbild spielt [Abb. 7]. Zugleich jedoch sind sie als Heldinnen der jüdischen Geschichte präsentiert und verweisen durch Verwendung von ikonografischen Attributen, wie das Tamburin bei Mirjam, die Getreidegarbe bei Ruth usw., auf ihre Rolle im Heilsgeschehen biblischer Geschichten und ihre moralische Stärke (vgl. Swarts 2020: 162–175).

— Lilien entindividualisiert die Figuren und schafft in Anlehnung an Martin Bubers zionistischen Appell, die zukünftige *neue Jüdin* solle sich den Idealen der jüdischen Religion widmen, den visuellen Idealtypus der *Eschet Chajil* – der sogenannten tugendhaften, frommen Frau (vgl. Buber 1901: 28ff.). Diese ist, gemäß der jüdischen Liturgie zu Schabbat folgend, schön, stark, entschlossen und folgt pflichtbewusst der jüdischen Religion (vgl. Radjai-Bründl 2022: 141ff.). Somit entsteht ein weibliches Pendant zur männlichen Figur des kraftvollen, wehrhaften Juden, des von Max Nordau geprägten Ideals und so genannten *Muskelfuden* (vgl. Nordau 1909:



// Abbildung 7

Ephraim Moses Lilien, Esther und ihre Sklavinnen, Illustration zu Esther, Kap. 1. In: Die Bücher der Bibel, Bd. 6, Braunschweig: Westermann 1912.

379ff.). Weibliche Schönheit, Stärke und Mut werden hier nicht als Bedrohung, sondern als identitätsstiftende Qualität verstanden. Liliens Bilder reagieren damit auf die Verbindung von Antifeminismus und Antisemitismus, wie sie etwa bei Otto Weininger virulent ist, und formulieren ein visuelles Gegenprogramm: die *neue Jüdin* als positive, heroische Figur (vgl. Weininger 1903).

FRAU IN ORIENTALISCHEM GEWAND – FOTOGRAFIE ZWISCHEN ORIENTALISMUS UND ZIONISMUS

Ein kurzlebiges, in der Forschung bislang wenig beachtetes Bildphänomen ist die in frühen jüdischen Fotostudios entstandene und so betitelte Figur der *Frau in orientalischem Gewand*. Diese Fotografien stammen aus Ateliers einiger Fotografen, die sich aus Europa kommend noch vor Staatsgründung Israels in Jerusalem und Tel Aviv niederließen, darunter zum Beispiel Avraham Soskin (1881–1963) oder Schlomo Narinsky (1885–1960). Sie zeigen jüdische Frauen vor bemalten Landschaftskulissen posierend in palästinensischer Tracht – insbesondere im Hochzeitskleid aus Ramallah mit reich besticktem Leinenkleid, Gürtel und Kopfschmuck mit Münzen. Wasserkrug und Schafsfell fungieren als standardisierte Requisiten [Abb. 8].

Diese Fotografien aber sind keine dokumentarischen Hochzeitsbilder und zeigen keine palästinensischen muslimischen Bräute, sondern zumeist junge jüdische Frauen. Sie knüpfen an eine Bildtradition an, die bereits in den Studios europäischer Fotografen im Nahen Osten etabliert wurde (vgl. Raz 2003: 157ff.) und Motive der Malerei aufgreifen, etwa die biblische Rebekka am Brunnen, und in die Fotografie übertragen. Die Kombination aus arabischer Volkstracht und Wasserkrug schafft eine Anmutung von Zeitlosigkeit und Authentizität: Die Frauen erscheinen als biblische Gestalten im modernen Medium. Anders als in der Malerei des erotisierten Orientalismus erscheint die Darstellung jedoch unschuldig und tugendhaft. Die Szenerie ist romantisiert, aber nicht sexualisiert (vgl. Graham–Brown 1988: 145).

Im zionistischen Kontext lässt sich diese Bildsprache als Versuch lesen, die Rückkehr ins Land der Väter visuell zu verankern und eine Verbindung zwischen biblischer Vergangenheit, *orientalischer* Gegenwart und jüdischer Zukunft zu schaffen. Die *Frau in orientalischem Gewand* symbolisiert ein idealisiertes, vorgeblich authentisches Leben im Land Israel. Mit den politischen Konflikten der 1920er Jahre tritt diese Bildtradition zugunsten eines neuen,



// Abbildung 8

Avraham Soskin, Studio photo of a woman in oriental garb (family name: Greenbaum) holding a jug on her lap, 1914, Lavon Institute for Labor Movement Research / Avraham Soskin collection.

sozialistisch geprägten Pionierbildes zurück (vgl. Oren 1995: 201ff.). 1929 markierte mit den Unruhen um die Westmauer und dem Massaker an Juden*Jüdinnen in Hebron einen tiefen Einschnitt in der Bildsprache der frühen Fotografie: Das bisherige orientalische Element, das Verbundenheit mit Land und biblischer Authentizität ausdrückte, wich einer zionistisch-sozialistisch geprägten Ästhetik. Statt Atelieraufnahmen in traditionellen Trachten dominierten nun Fotografien von Siedlungsbau, Infrastruktur und Alltag in der neuen Heimat, die eine zielgerichtete, zionistische Ikonographie schufen. Vor allem nach der Schoah sollten Motive wie Arbeit, Sport und Verteidigung fortan das israelische Selbstbild prägen – etwa in der Figur der Soldatin – und spiegeln visuell die kulturellen und identitätsstiftenden Umbrüche dieser Zeit.

— Es lässt sich festhalten, dass das Bild der *schönen Jüdin* in einer langen Tradition typisierter Frauenbilder des 19. und 20. Jahrhunderts steht. Es ist ein Konstrukt, das aus romantischem Orientalismus, pseudowissenschaftlichem Antisemitismus, Misogynie und männlichen Fantasien hervorgegangen ist. Die von Erotik und Exotik geprägten Frauenbilder des Orientalismus sind Zerrbilder, die zur Stereotypisierung der *schönen Jüdin* und zur Figur der jüdischen gefährlichen Frauenfigur beitragen, deren Schönheit als Bedrohung gelesen wird. Vor allem die französische Malerei des Orientalismus und der Symbolismus haben dieses Bild geprägt und den ikonografischen Wandel von der *schönen Jüdin* zur jüdischen *Femme fatale* vollzogen.

— Dem gegenüber stehen Werke überwiegend jüdischer Künstler*innen wie Gottlieb, Corinth, Liebermann und Lilien sowie die frühe zionistische Fotografie in Palästina. Sie entwickeln Gegenbilder zu sexualisierten, orientalisierten Stereotypen und schaffen einen neuen Typus der *Hebräerin* als positives Identifikationsangebot. Die *Frau in orientalischem Gewand* in der frühen Fotografie schließlich transformiert das orientalische Gewand vom erotischen Kostüm zur symbolischen Chiffre für biblische Kontinuität und zionistische Zukunft.

— Die Beschäftigung mit der *schönen Jüdin* eröffnet Potenziale für aktuelle Debatten über Orientalismus, Antisemitismus, Gender und visuelle Repräsentation in gegenwärtigen Bildphänomenen. Die historische Analyse dieses Bildtopos sensibilisiert für Mechanismen stereotyper Bildproduktion, die auch in modernen Medien, wie der Fotografie und Filmkunst, fortwirken und im Kontext gegenwärtiger Identitätspolitik und globaler Bildzirkulation neue Relevanz gewinnen (vgl. Radjai-Bründl 2022). In diesem Sinne kann die bildwissenschaftliche Erforschung des Motivs nicht nur zur

Rekonstruktion vergangener Bildwelten beitragen, sondern zugleich als kritisches Instrumentarium dienen, um visuelle Konstruktionen von Alterität in der Gegenwart differenzierter zu verstehen.

// Literaturverzeichnis

- Buber, Martin (1901):** Das Zion der jüdischen Frau. In: Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung, Jg. 5, H. 17, S. 3–5.
- de Gobineau, Arthur (1902–1904):** Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen. 5 Bde., Stuttgart, Fromann.
- de Hureaux, Alain Daguerre (1994):** Delacroix. Das Gesamtwerk. Stuttgart u. a., Belser Verlag.
- Depelchin, Davy (2010):** Im Banne des Orients. Motive und Erscheinungsformen einer künstlerischen Strömung. In: Ausst.Kat. Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Kooperation der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Roger Diederer/Davy Depelchin (Hg.), München, Hirmer, S. 15–35.
- Frübis, Hildegard (1997):** Die Schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und vom Fremden. In: Annegret Friedrich / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg, Jonas Verlag, S. 112–124.
- Dies. (2005):** Repräsentationen *Der Jüdin*. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne. In: A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht. Von *effeminierten Juden*, *maskulinisierten Jüdinnen* und anderen Geschlechterbildern. Münster, Unrast, S. 123–142.
- Dies. (2014):** Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin. Zur Konstruktion eines Bild-Typus. Graz, Leykam.
- Gender-Killer, A.G. (2005):** Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus. In: A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht. Von *effeminierten Juden*, *maskulinisierten Jüdinnen* und anderen Geschlechterbildern, Münster, Unrast, S. 9–68.
- Gilman, Sander L. (1992):** Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Goozé, Marjanne E. (2003):** Posing for Posterity. The Representations and Portrayals of Henriette Herz as ›Beautiful Jewess‹. In: Marianne Henn / Holger A. Pausch (Hg.), Body Dialectics in the Age of Goethe, Amsterdam/ New York, Rodopi, S. 67–97.
- Graham-Brown, Sarah (1988):** Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 160–1950. London, Quartet Books.
- Grossman, Cissy (1988):** The real meaning of Eugène Delacroix's Noce Juive au Maroc. In: Journal of Jewish Art, 14, S. 64–73.
- Haibl, Michaela (2000):** Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900. Berlin, Metropol.
- Hatz, Mechthilde (1972):** Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918: Eva, Dalila, Judith, Salome. Universität Heidelberg, Dissertation.
- Heine, Heinrich (1920):** Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Caput I–XXVII, 1843. In: Heinrich Heine, Sämtliche Werke in 12 Bänden, 2. Bd., Stuttgart und Berlin, Hoffmann und Campe.
- Heißerer, Dirk (2004):** Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925). München, Hasenclever Galerie.
- Ludewig, Anna Dorothea (2022):** *Jüdinnen* – Literarische Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert. Oldenburg, De Gruyter.
- Marr, Wilhelm (1879):** Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum – Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet. Bern, Costenoble.
- Mendelsohn, Ezra (2002):** Painting a people. Maurycy Gottlieb and Jewish Art. Hanover u. a., Brandeis University Press.
- Mulvey, Laura (1975):** Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Jg. 16, H. 3, S. 6–18.
- Nehama Guralnik (1991):** In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb. Tel Aviv Museum of Art. Tel Aviv, Dvir Publishing.
- Nochlin, Linda (1983):** The imaginary Orient. In: Art in America, Mai 1983, S. 119–131 und S. 187–191.
- Nordau, Max (1909):** Zionistische Schriften. Köln/Leipzig, Jüdischer Verlag.
- Nouwen, Margreet (2011):** Who's Afraid of Delilah? In: Marion Deshmukh / Françoise Forster-Hahn / Barbara Gaethgens (Hg.), Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich. New York/Oxford, Berghahn Books, S. 156–169.
- Ockman, Carol (1991):** *Two large eyebrows à l'orientale*: ethnic stereotyping in Ingres's Baronne de Rothschild. In: Art History, Jg. 14, H. 4, S. 521–539.
- Oren, Ruth (1995):** Zionist Photography, 1910–41. In: History of Photography, Jg. 19, H. 3, S. 201–209.
- Partsch, Susanna (2023):** Artemisia Gentileschi, kämpferische Barockmalerin, kompromisslose Geschäftsfrau, Künstlerin zwischen Florenz und Rom. Wien, Molden.

Radjai-Bründl, Jihan Jennifer (2022): Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen. Heidelberg, Heidelberg University Publishing.

Raz, Guy (Hg.) (2003): Avraham Soskin. A Retrospective, Photographs 1905–1945. (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv, o. A.

Rosenhagen, Hans (1902): Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession. In: Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Jg. 1902, H. 19, S. 439ff.

Said, Edward (1995): Orientalism. Western Conceptions of the Orient. London, Penguin Books

Sine, Nadine (1988): Cases of mistaken Identity: Salome and Judith at the turn of the century. In: German Studies Review, Jg. 11, H. 1, S. 9–29.

Swarts, Lynne M. (2020): Gender, Orientalism, and the Jewish Nation. Women in the Work of Ephraim Moses Lilien at the German Fin de Siècle. New York u. a., Bloomsbury Visual Arts.

Thornton, Lynne (1989): Frauenbilder: Zur Malerei der *Orientalisten*. In: Ausst.-Kat. Europa und der Orient. 800–1900. Martin-Gropius-Bau Berlin. Gereon Sievernich/ Hendrik Budde (Hg.), München, Bertelsmann, S. 342–355.

Wäcker, Erika (1993): Die Darstellung der tanzenden Salome in der Bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920. Freie Universität Berlin, Dissertation.

Weininger, Otto (1903): Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Matthes & Seitz.

Weik, Lea (2015): Jüdische Künstler und das Bild des Ewigen Juden. Vom antijüdischen Stereotyp zur jüdischen Identifikationsfigur. Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

Wilde, Oscar (2000): Salome. Trauerspiel in einem Akt, 1893. In: Thomas Rohde (Hg.), Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes. Leipzig, Reclam, S. 112–150.

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Eugène Delacroix: Noce Juive au Maroc (Jüdische Hochzeit in Marokko), 1837–1841, Öl auf Lwd., 105 × 140,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 3825. Photo © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

Abbildung 2: Gustave Moreau: L'Apparition (Die Erscheinung), 1876–1877, Öl auf Lwd., 69,8 × 60,2 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, Photo © President and Fellows of Harvard College, 1943.268.

Abbildung 3: Aubrey Beardsley: Die Apotheose, Illustration zu Oscar Wildes Salomé, veröffentlicht in The Studio, Vol. 1, Nr. 1, 1893.

Abbildung 4: Maurycy Gottlieb: Salome mit dem Kopf des Johannes, 1877/1878, Skizze, Öl auf Holz, 27,5 × 17,5 cm, Sammlung National Museum in Warsaw, Poland, Inv.-Nr. MP 2298 MNW. © Ligier Piotr / NMW.

Abbildung 5: Lovis Corinth: Salome II, 1899–1900, Öl auf Lwd., 127 × 148 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, in: Peter-Klaus Schuster / Christoph Vitali / Barbara Butts (Hg.): Lovis Corinth, München 1996, S. 127, Kat. 30. © Museum der bildenden Künste Leipzig

Abbildung 6: Max Liebermann: Simson und Delila, 1909/1910, Öl auf Lwd., 125,6 × 175,8 cm, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Deutschland, Foto: Martin Schmüdderich.

Abbildung 7: Ephraim Moses Lilien: Esther und ihre Sklavinnen, Illustration zu Esther, Kap. 1. In: Die Bücher der Bibel, Bd. 6, Braunschweig: Westermann 1912.

Abbildung 8: Avraham Soskin: Studio photo of a woman in oriental garb (family name: Greenbaum) holding a jug on her lap, 1914, Lavon Institute for Labor Movement Research / Avraham Soskin collection.

// Nicht abgebildet

Max Liebermann: Simson und Delilah, 1909, Radierung, 20,7 × 28,1 cm, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek, online abrufbar unter: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/kb-1909-13-4/%22simson-und-delila%22#provenienz> (Letzter Zugriff: 15.03.2026).

Maurycy Gottlieb: Judith mit dem Kopf des Holofernes, 1877/1878, Öl auf Lwd., 55 × 30,5 cm, Collection of the National Museum Warsaw, Poland, Inv.-Nr. MP 2296 MNW, abgedruckt in: Radjai-Bründl, Jihan Jennifer (2022): Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, S. 289.

// Angaben zur Autorin

Jihan Jennifer Radjai-Bründl ist seit 2026 Leiterin der Kulturwerkstatt der DKB Stiftung im Berliner Campus am Nordhafen. Zuvor war sie von 2023 bis 2026 leitende Referentin für Bildung und Vermittlung der Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermann Haus, Berlin. Sie studierte Jüdische Studien, Christliche Archäologie, Religionswissenschaft und Iranistik in Heidelberg. Am Lehrstuhl für Jüdische Kunst an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Die Promotion folgte 2019 am Lehrstuhl für Jüdische Kunst zum Thema „Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netzwerk der Bildkulturen“. Als Volontärin und als Projektleiterin für die Konzeption der neuen Dauerausstellung arbeitete sie von 2013 bis 2015 am Jüdischen Museum Berlin. Sie arbeitete an diversen Ausstellungen als Kuratorin mit und war freiberufliche Vermittlerin in verschiedenen Berliner Museen und Institutionen.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in
den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Franziska Rauh /
Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Elena Zanichelli / Anja Zimmermann

// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar
unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

