
KUNSTHISTORISCHE PERSPEKTIVEN AUF BILDER UND OBJEKTE *DES JÜDISCHEN**)

Objekte der jüdischen materiellen und visuellen Kunst und Kultur finden sich in allen Gegenstandsbereichen der Kunstgeschichte: in der Malerei, Skulptur, Installation und der Architektur, im Kunstgewerbe und Design, in Graphik, Fotografie und Film. *Bilder des Jüdischen*, wie es die vorliegende *Special Issue* im Titel trägt, schließen in einem weiter gefassten Bildbegriff diese Objekte und Artefakte mit ein. Sie sind zwei- oder dreidimensionale Bildwerke im künstlerischen Sinne oder ästhetisch bedeutsame Artefakte einer Alltagskultur, die sich sowohl materiell als auch visuell vermittelt. Vor diesem Hintergrund fragt der Beitrag aus einer kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive danach, wie sich Objekte jüdischer materieller und visueller Kultur als Gegenstandsbereich konstituieren. Der Fokus liegt dabei weniger auf der Frage, wie *jüdische Objekte* oder *jüdische Kunst* definiert werden können. Denn jüdische Objekte oder jüdische Kunst können nicht als essentialistische Kategorien verstanden werden, sondern sind ein sich stets neu herausbildendes dynamisches Konstrukt. Vielmehr wird gefragt, welche Analyse- und Deutungsräume die Kategorie *des Jüdischen* eröffnet: sowohl im Hinblick auf die methodischen, theoretischen und kanonbildenden Strukturen der Kunstgeschichte als auch in Bezug auf die Bildanalyse einzelner Artefakte. Was kann *das Jüdische* als Kategorie kunsthistorischer Forschung leisten – selbst wenn oder gerade weil diese Kategorie stets in Veränderung begriffen ist? Wird mithilfe der Kategorie *des Jüdischen* etwas Neues am Untersuchungsgegenstand sichtbar? Öffnen sich durch jüdische Perspektiven Deutungsräume, die bisher verschlossen oder nicht denkbar und nicht sichtbar waren?

——— Zugleich führt dies zu einer kritischen Reflexion der kunsthistorischen Disziplin. Denn der Befund lautet: Jüdisch codierte Objekte in Kunst und visueller Kultur sind insbesondere in der deutschsprachigen Kunstgeschichte bislang nur marginal sichtbar geworden, obwohl kontinuierlich zu ihnen geforscht wurde (vgl. Haibl 2004). Selbst wenn sie im Kanon der Kunstgeschichte auftauchen, wird *das Jüdische* an ihnen ausgeblendet (vgl. Olin 2010: 87). Der Text nimmt diese Unsichtbarkeit zum Anlass, die Ursachen dieser Leerstellen zu fokussieren. Dabei nutzt er Linda Nochlins wegweisenden feministischen Text *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), um strukturelle Ähnlichkeiten und Differenzen in Bezug auf Konstruktionen *des Weiblichen*

*)

Ich danke Christina Brinkmann und Sigrid Ruby für die hilfreiche, kritische Lektüre.

und *des Jüdischen* herauszuarbeiten (vgl. Fröbis 1997; Fröbis 2025; Brunotte u. a. 2015; Stephan u. a. 1994).

WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT JEWISH ARTISTS? DIE UNSICHTBARKEIT JÜDISCH CODIERTER SUBJEKTE UND OBJEKTE — Die Unsichtbarkeit von Juden_Jüdinnen und jüdisch codierten Objekten in Kunst und visueller Kultur hat vielschichtige Gründe. Die Diskurse zur Begründung von Unsichtbarkeit lassen sich in drei thematische Stränge unterteilen: zum einen (1) den Topos des Bilderverbots im Judentum (Anikonismus), weiterhin (2) historische Erfahrungen und Folgen von Assimilationsdruck, Verfolgung, Diaspora und der Shoah sowie (3) disziplinenbedingte Ausschlüsse aus einer kulturell-christlichen Kunstgeschichte einerseits und den Jüdischen Studien andererseits, die eher schriftliche Medien fokussieren.

— Eine der häufigsten Ursachen, die genannt werden, um die Absenz von Juden_Jüdinnen aus Kunst und visueller Kultur zu erklären, ist das sogenannte Bilderverbot, das den Mythos des „Artless Jew“ (Bland 2000) sowie das vorgebliche Fehlen einer visuellen jüdischen Kultur zunächst religiös begründet. Das Bilderverbot wird an drei Schlüsselstellen der jüdischen Bibel ausgesprochen, bezieht sich jedoch vor allem auf Kultbilder (vgl. Heimann-Jelinek 2003). Die angenommene Anikonik der Juden_Jüdinnen wandelt sich vom „Nicht-Dürfen“ zum unterstellten „Nicht-Können“ und wird „von einem religiösen zu einem kulturellen Vorurteil“ (Bertz 2018: 405). Dies führt zum Ausschluss von jüdischer Subjektivität aus dem Kunst-Diskurs. In *The Artless Jew* zeigt der Religionswissenschaftler Kalman P. Bland, dass das vermeintlich theologisch begründete religiöse Bilderverbot von der jüdischen Philosophie und Theologie im Mittelalter nicht gestützt wird (vgl. Bland 2000: 7). Vielmehr entstand der Topos vom *Juden ohne Kunst* am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert im Spannungsfeld von Assimilation, Emanzipation und Antisemitismus. Philosophische Grundlagen dazu boten etwa Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* und Georg Friedrich Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Während Kant das zweite mosaische Gebot, sich kein Bildnis machen zu dürfen, in positiver Weise mit dem Begriff des Erhabenen verknüpft, der die Sinnlichkeit und die Darstellung Gottes obsolet erscheinen lässt (vgl. Kant 1913: 275), wendete Hegel dies negativ und deutete die fehlende visuelle Darstellung Gottes als Mangel (vgl. Bland 2000: 15; vgl. Bertz: 404). Dies hatte laut Bland große Folgen: „[...] were it not for Kant and Hegel, the denial of Jewish art would not have been invented“ (Bland 2000: 8).

— Vor allem im deutschsprachigen Raum griffen jüdische Intellektuelle auf die Thesen Kants und Hegels zurück und wendeten sie in eine kulturelle Selbstbeschreibung, in der Anikonismus als Zeichen von Tugend und Spiritualität aufgewertet wurde (vgl. Bland 1999: 43). Der jüdische Bezug auf den Anikonismus und die positive Umdeutung eines als Mangel markierten Merkmals erfüllten eine doppelte Funktion: Sie dienten der Selbstvergewisserung und reagierten zugleich auf den antisemitisch motivierten Assimilationsdruck wie auch auf offen antisemitische Zuschreibungen vorgegeblicher physischer oder kultureller Differenz von Juden_Jüdinnen. Jüdinnen waren von diesem Ausschluss doppelt betroffen. So richteten sich die Emanzipationsbestrebungen auf die Gleichstellung männlicher Juden und schlossen Jüdinnen aus. Selbst wenn jüdische Intellektuelle die zunehmend entdeckten jüdischen antiken Funde dafür verwendeten, um zu beweisen, dass Juden_Jüdinnen immer schon visuell tätig waren, betonten sie, dass nichts spezifisch Jüdisches an den Artefakten sei (vgl. Bland 1999: 56). Dies zielte darauf, die eigene Ungefährlichkeit zu demonstrieren und durch vollständige Assimilation jegliche Differenz zur Umgebungskultur zu negieren (vgl. ebd.: 56, 58): Differenz war negativ codiert. Betont wurde etwa im *Jüdischen Lexikon* aus den Jahren 1927–1930, dass es zwar stets Kunst von Juden_Jüdinnen gegeben habe, diese jedoch nicht als Ausdruck einer spezifisch jüdischen Kultur zu verstehen, sondern vor allem durch ihre Umgebungskultur geprägt sei. So formuliert der deutsch-jüdische Kunsthistoriker Kurt Freyer in seinem Eintrag: „die j. K. hat zu allen Zeiten die Formen und Motive der K. der jeweiligen *,Wirtsvölker“ benutzt“ (Freyer 1927–30: 934).

— Das Argument, dass es vor allem die Umgebungskultur sei, die die Künstler_innen prägt, erinnert an Linda Nochlins mittlerweile kanonischen, kunsthistorischen Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Nochlin engl. 1971, dt. 1996). Nochlin dekonstruiert in diesem Aufsatz, der für die feministische Kunstgeschichte grundlegend wurde, zunächst die falschen Voraussetzungen einer solchen Frage, denn „der Versuch, die Frage zu beantworten, ist die stillschweigende Bestätigung ihrer negativen Implikationen“ (Nochlin 1996: 30). Weiterhin analysiert sie die gesellschaftlichen und institutionellen Ausschlussformen, die mit Erfolg daran arbeiteten, Frauen – sowohl jüdische als auch nicht-jüdische – aus der Kunst auszuschließen. In einem Nebenstrang ihres Aufsatzes, der in diesem Kontext jedoch bedeutsam ist, argumentiert sie gegen eine, in Teilen auch von Feministinnen der 1970er und 1980er Jahre angenommene spezifisch weibliche Ästhetik und damit auch gegen eine essentialistische Kategorie

von *Weiblichkeit*. Zwar spricht Nochlin nicht wie Freyer von einer „Kunstgeschichte des Volkes“ und richtet ihren Fokus damit weniger auf eine nationale Umgebungskultur; entscheidend ist für sie vielmehr die kulturelle Umgebung, in der Künstlerinnen agieren: „In jedem Fall scheinen Künstlerinnen und Schriftstellerinnen den Künstlern und Schriftstellern ihrer eigenen Epoche und Auffassung näher zu sein als sie es untereinander sind“ (ebd.).

— Dies scheint zunächst auch für jüdische Künstler_innen zu gelten, denn einen *jüdischen Stil* oder eine spezifisch *jüdische Ästhetik* in einem homogenen Sinn gibt es ebenso wenig wie eine *weibliche Ästhetik* – marginalisierte Subjekte bilden keine geschlossene Einheit, sondern sind plural und heterogen. Auch jüdische Künstlerinnen haben, seitdem sie in das Kunstfeld inkludiert waren, ebenso wenig eine homogene Ästhetik entwickelt. Dennoch haben Künstler_innen auf ihre spezifische Position innerhalb einer patriarchalen und/oder nicht-jüdisch geprägten Kultur reagiert, was Auswirkungen auf ihre Bildproduktion hatte – nicht im Sinne eines weiblichen oder jüdischen Stils, sondern im Sinne einer Reflektion ihrer spezifischen Position in der Gesellschaft, die ihrerseits bestimmte Topoi hervorbringt (vgl. Pollock 1988). Denn auch wenn die Reflexion der eigenen Position kein Automatismus ist, wirken Ausschlussformen auf die Konstruktion als Künstler_in ebenso zurück wie auf die künstlerischen Produktionsbedingungen. So ist das Verständnis von männlichen Künstlern laut Nochlin stark vom Geniekult geprägt, einem Konzept, das Künstlerinnen ausklammert und ihren Ausschluss aus Akademien und weiteren Institutionen im Kunstfeld normalisiert (vgl. Nochlin 1996: 34ff). Eine weiblich codierte Analogie zu Künstlermythen und -legenden gibt es nicht. Die „Erzählung vom [männlichen] Künstler, der gegen die Widerstände der Rabbiner und anderer traditioneller Autoritäten schließlich zu seiner Berufung findet“ (Bertz 2018: 406), ist hingegen eine jüdisch gewendete Version des männlichen Künstlermythos vom Kampf gegen äußeren Widerstand, bei dem das „Genie“ am Ende obsiegt (Nochlin 1996: 37). Jüdische Künstlerinnen sind auch aus diesem transformierten Künstlermythos ausgeschlossen. Dennoch gibt es eine strukturelle Analogie, weil auch Frauen – etwa bereits in Giorgio Vasaris Künstlerviten, *Vite dei più eccellenti pittori, architettori e scultori* (1550/68), – die Fähigkeit zu einem künstlerischen Schöpfungsakt grundsätzlich abgesprochen wurde (vgl. Christadler 2006: 259). Dies geschah jedoch nicht aus religiös-kulturellen Gründen, sondern aufgrund der biologistisch-sexistischen Vorstellung, dass die Gebärfähigkeit der Frauen ihre künstlerische Tätigkeit auf das Nachahmen beschränke: als *artless*

women wurden sie ebenfalls marginalisiert (ebd.), was zugleich bedeutet, dass jüdische Künstlerinnen doppelt von der Unterstellung der Kunstlosigkeit betroffen waren. Zugleich existieren markante Unterschiede zwischen der Kategorie *Gender* und dem *Jüdischen*. Während die Differenz des Geschlechts im Sinne einer performativen Inszenierung und Zitation stets neu in die Sichtbarkeit rückt, kann das *Jüdischsein* in die Unsichtbarkeit rücken und kontextabhängig sein. Die Marginalisierung funktioniert bei Juden_Jüdinnen demnach nicht nur über Ausschluss, sondern auch über Assimilationsdruck, der ein aktives Sich-Unsichtbarmachen evozieren kann (oder ein aktives Sich-Sichtbarmachen). Linda Nochlins Untersuchung kann insofern nur in ausgewählten Punkten auf die Differenzkategorie *des Jüdischen* übertragen werden, ist jedoch produktiv, um methodische und hermeneutische Problemstellen herauszuarbeiten. Daran zeigt sich, wie anschlussfähig ein inzwischen historischer feministischer Text der Kunstgeschichte sein kann.¹⁾ Nochlin weiterdenkend wäre zudem eine intersektionale Perspektive unabdingbar, um die spezifische Position jüdischer Künstlerinnen im Zusammenspiel verschiedener Differenzkategorien präziser zu fassen (vgl. Brunotte u. a. 2015; vgl. Stephan u. a. 1994).

Im Spannungsfeld von Hypersichtbarkeit, Assimilationsdruck und Antisemitismus spielt der Topos der Unsichtbarkeit eine zentrale Rolle in der gesellschaftlichen Positionierung von Juden_Jüdinnen. Wenn ich also die Argumentationslinie weiterverfolge, dass es keine spezifisch jüdische Ästhetik im Sinne einer Stilcategory oder einer essentialistischen Zuschreibung gibt, bin ich mir bewusst, dass diese Argumentation als Teil einer langen Tradition sowohl der Fremd- als auch der Selbstbeschreibung von Juden_Jüdinnen reflektiert werden muss. Sie hat ihre Tücken und ist unterschiedlich genutzt und auch missbraucht worden: es gilt, Juden_Jüdinnen nicht erneut unsichtbar zu machen. Die gesellschaftliche Positionierung von Juden_Jüdinnen im höchst ambivalenten Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit(en) analysieren Judith Coffey und Vivien Laumann (vgl. Coffey/Laumann 2021: 95ff.). Sie gehen der Idee jüdischer Unsichtbarkeit im Sinne eines vorgeblichen Privilegs nach, die Juden_Jüdinnen zudem als *weiß* imaginiert, was Juden_Jüdinnen *of color* ebenso ausschließt wie sichtbar religiöse Juden_Jüdinnen (ebd.: 97). Unsichtbarkeit ist Teil fortbestehender Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse, verbunden mit der impliziten Aufforderung, das Jüdische unsichtbar zu machen; zugleich ist das „Versteckenmüssen“ als historische Erfahrung „so tief in das kollektive jüdische Gedächtnis eingeschrieben, dass es ziemlich gewaltvoll ist, Unsichtbarkeit widerspruchsfrei als Privileg darzustellen“

1)

Kalman B. Bland nennt als Anregung und Kontext für seine Überlegungen ebenfalls Nochlins Text sowie Michelle Wallace: *Why Are There No Great Black Artists? The Problem of Visibility in African American Culture* (Wallace 1992/2004), vgl. Bland 2000: 11.

(ebd.: 100). Sich aus einer jüdischen Subjektposition heraus bisweilen überzeugt, bisweilen strategisch unsichtbar werden zu lassen, muss daher klar unterschieden werden von einer teils idealisierenden, teils (zugleich) antisemitischen Position des Ausschließens von Juden_Jüdinnen aus dem Feld der Kunst und visuellen Kultur.

— Als antisemitische Reaktion auf die jüdische Emanzipation wurde der vermeintliche Anikonismus jüdischer Kultur zu deren Abwertung instrumentalisiert. So erscheinen Juden_Jüdinnen etwa in Richard Wagners Pamphlet *Das Judenthum in der Musik* (1850/1869) als fremd, wurzellos und ohne tiefe Empfindung (vgl. Bertz 2018: 405). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verdichtet sich der Antisemitismus zu einem „kulturellen Code“ (Volkov 1990/2000) und verbindet sich mit antifeministischen und antiemanzipatorischen Diskursen. Die Juden_Jüdinnen zugeschriebenen Eigenschaften oszillieren dabei zwischen negativer und positiver Codierung: Dem antisemitischen Phantasma des „wurzellosen Juden“ (Bertz 2018: 405) steht um 1900 eine Deutung gegenüber, die Jüdischsein als „Modalität“ der Moderne versteht – verbunden mit Vereinzelung, Zerrissenheit und Transnationalität (ebd.: 416; Bertz 2003: 155, 157). „Jüdisch“ fungiert damit weniger als nationale Kategorie denn als Chiffre moderner Erfahrungsweisen (vgl. ebd.: 158). Im Nationalsozialismus schlägt diese Gleichsetzung in Diffamierung um: Moderne Kunst wird als „jüdisch-bolschewistisch“ gebrandmarkt (vgl. Zuschlag 2012: 44). Sowohl Juden_Jüdinnen als auch als jüdisch markierte Kunst werden so zum Ziel antisemitischer Kulturpolitik, was sich etwa in den sogenannten *Entartete Kunst Ausstellungen* manifestiert, in denen Werke jüdischer Künstler_innen neben als „jüdisch-bolschewistisch“ (ebd.) diffamierten Positionen nicht-jüdischer Künstler_innen gezeigt wurden.

— Der Topos, dass Juden_Jüdinnen keine bedeutsame Kunst hervorbringen, setzt sich nach 1945 fort. Er scheint noch bei dem Kunsthistoriker und *documenta*-Mitbegründer Werner Haftmann und dessen breit rezipierter Publikation zu *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954) auf, in der er schreibt: „Die moderne Kunst wurde als jüdische Erfindung zur Zersetzung des ‚nordischen‘ Geistes erklärt, obwohl nicht ein einziger der deutschen modernen Maler Jude war“ (Haftmann 1954: 424). Auf diese Weise lässt Haftmann „kurzerhand die deutschen jüdischen Maler aus der Geschichte verschwinden“, so die Deutung der Kunsthistorikerin Julia Voss (Voss 2021: 69). Sie erklärt damit auch den Fakt, dass auf der ersten *documenta*-Ausstellung 1955, die Werner Haftmann vor allem mit Arnold Bode begründete, keine deutschen jüdischen Künstler_innen vertreten

waren (vgl. ebd.: 69, 79ff.). Die Diffamierung und Verfolgung deutscher jüdischer Künstler_innen in der Zeit des Nationalsozialismus schlägt nach dieser Deutung zumindest in Bezug auf die erste *documenta* in Hyperunsichtbarkeit um.²⁾

VERNICHTUNG UND ZERSTREUUNG DER JÜDISCHEN MATERIELLEN KULTUR

____ Weitere historische Leerstellen und Unsichtbarkeiten jüdischer Artefakte und materieller jüdischer Kultur sind unmittelbare Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung und Ermordung von Juden_Jüdinnen in der Shoah. Die systematische Vernichtung, Plünderung und Zerstreuung jüdischer materieller Kultur während der Shoah war ein zentrales Mittel der nationalsozialistischen Politik, um die Geschichte und kulturellen Netzwerke jüdischen Lebens „total“ zu „überschreiben“ (Gallas 2016: 11,12; Cohen u. a. 2019: 17). Selbst bewahrte Objekte – durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg konfisziert – dienten zugleich ideologischer Instrumentalisierung zum Zweck einer „arisierten Geschichtsschreibung“, wodurch Vernichtung und museale Aneignung miteinander verschränkt wurden (Cohen u. a. 2019: 23; Rupnow 2005: 311 ff.). Die nach Kriegsende von der *Jewish Cultural Reconstruction* verteilten Objekte in Diaspora-Zentren verdeutlichen, dass die physischen Überreste jüdischer Kultur zwar in Teilen gesichert werden konnten, doch in jedem Fall waren die einzigartigen, historisch gewachsenen kulturellen Zusammenhänge jüdischen Lebens vernichtet (vgl. Cohen u. a. 2019: 29ff.).

____ Die Folge ist eine vielfache Unsichtbarkeit jüdischen Kulturguts: durch Zerstörung, durch undokumentierte räumliche Verlagerung sowie durch die Auflösung ursprünglicher Sammlungszusammenhänge, wodurch historische Kontexte und kulturelle Narrative nachhaltig zerstört wurden. Die Rekonstruktion dieser Zusammenhänge ist bis heute Gegenstand fortlaufender Forschung. Durch die große Vernichtung wurde das, was schließlich in Deutschland an jüdischer materieller Kultur nach 1945 noch übrigblieb, entweder weiterhin zerstört oder nicht verstanden. Sie wurde falsch eingeordnet und jahrzehntelang nicht gezeigt – die materielle Spurenlosigkeit deutsch-jüdischer Geschichte setzte sich in ihrer Sprach- und Bildlosigkeit weiter fort (vgl. Offe 2004: 22). Für die Erinnerung an die Geschichte der deutschen Juden gab es jahrzehntelang nach 1945 weder eine Sprache noch einen öffentlichen Ort. Es dauerte bis in die 1980er Jahre, bis erneut jüdische Museen, vor allem von und für Nicht-Juden_Jüdinnen, gegründet wurden (ebd.: 20).

____ Diese Spurenlosigkeit, das Unwissen und die Verdrängung der deutsch-jüdischen und auch der europäisch-jüdischen

2)

Kunstwerke nicht-deutscher jüdischer Künstler wie Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Antoine Pevsner und Naum Gabo wurden auf der ersten *documenta* 1955 jedoch gezeigt. Als erster deutscher jüdischer Künstler war meines Wissens nach Hans Platschek auf der zweiten *documenta* 1959 vertreten (vgl. Kittner 2025: 229).

Kultur beeinflusste auch die Disziplin der westeuropäischen, anglo-amerikanischen Kunstgeschichte. Die Lücken, die die Ermordung und Vertreibung der Juden_Jüdinnen Europas gerissen hatten, und die Zerstörungen und Verlagerungen ihrer materiellen Kultur führten dazu, dass jüdische Objekte in der Kunstgeschichte unsichtbar blieben. Dies schließt jedoch an eine Tendenz an, die bereits vor der Shoah zum Ausschluss jüdischer Perspektiven führte: der Disziplin ist eine kulturell-christliche Ausrichtung inhärent. Zwar gab es Ende des 19. Jahrhunderts und bis 1945 bereits wichtige Forschungen etwa zur jüdischen mittelalterlichen Buchmalerei³⁾ oder zu mittelalterlichen Synagogen⁴⁾, dennoch sind sie nicht selbstverständlicher Teil der westeuropäisch-angloamerikanischen Kunstgeschichte geworden. Der Ausschluss beginnt bereits damit, dass jüdische Objekte nicht als Teil ihrer Gegenstandsbereiche gesehen werden.

ZUR MARGINALISIERUNG JÜDISCHER KUNST UND VISUELLER KULTUR IN DER KUNSTGESCHICHTE

Der Kunsthistoriker Martin Warnke betont, dass die Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte historisch gewachsen und zugleich Ergebnis fortwährender Auseinandersetzungen sind (vgl. Warnke 1985/2008: 23, 24). Sie wachsen oder schrumpfen räumlich, zeitlich und gattungsspezifisch, was auch für Objekte jüdischer Kunst und materieller Kultur gilt. Was als jüdisch klassifiziert wird, ist das Ergebnis wissenschaftlicher, kuratorischer, kunstkritischer und politischer Übereinkünfte, die keineswegs abgeschlossen sind. Selbst Ritualobjekte wie der Besamim-Turm aus der Sammlung des *Museums Judengasse* entwickeln zwar eigene Formensprachen, sind aber im Austausch mit ihrer Umgebungskultur entstanden und teilweise christlich inspiriert⁵⁾ (vgl. Museum Frankfurter Judengasse 2016: 71, 75). Zudem gibt es im jüdischen Kontext häufig säkulare Alltagsobjekte – etwa Kannen oder Waschschüsseln –, die sich zunächst nicht von anderen Gebrauchsgegenständen unterscheiden und „den Moden und Vorstellungen der umgebenden Kultur“ folgen (ebd.: 71). Erst durch ihren Gebrauch im Ritual werden sie zu sakralen Objekten und Teil der jüdischen materiellen Kultur: So kann Waschgeschirr etwa als Leviten-Geschirr für die rituelle Waschung in der Synagoge dienen, denn religiöses Judentum vollzieht sich vor allem in der Praxis der Gebote und in sozialen Formen wie Haushalt, Studium und Familie (vgl. Hausmanninger 2021: 452). Im Gegensatz dazu trennt das Christentum Ritualobjekte vom Alltagsgebrauch, was sich in spezifischen Räumen, Formen und Ordnungen zeigt. Warnkes Einteilung der Gegenstandsbereiche in sakrale

3)

Als erste wissenschaftliche Edition einer jüdischen illuminierten Handschrift gilt: Müller, David Heinrich / Schlosser, Julius / Kaufmann, David (1898): *Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*. Wien, Alfred Hölder.

4)

Vgl. Krautheimer, Richard (1927): *Mittelalterliche Synagogen*. Berlin, Frankfurter Verl.-Anst. 1927.

5)

Die Gestaltung der biblischen Geschichten auf den zwei Stockwerken des Besamim-Turms folgt „den Illustrationen der ‚Icones Biblicae‘ von Matthäus Merian, einem christlichen Künstler“. (Die Frankfurter Judengasse 2016: 75). Auch die Kombination aus Silberfiligran und Emaille findet man sonst nur bei christlichen Ritualobjekten wie Kruzifixen (vgl. ebd.).

und profane, private und öffentliche Funktionen folgt demnach einer christonormativen Perspektive, die jüdisch codierte Objekte oft ausschließt. Auch die Kunsthistorikerin Catherine M. Soussloff weist darauf hin, dass die Methoden der Kunstgeschichte, die auf christliche Kunst ausgerichtet sind, nicht ohne Weiteres auf jüdische Artefakte übertragbar sind (vgl. Soussloff 2009: 103). Selbst einer kritischen Kunstgeschichte ist es bisher noch nicht gelungen, ihre Christonormativität respektive ihre „Gojnormativität“⁶⁾ zu reflektieren (Coffey/Lauman 2021).

—— Dabei hat es bereits etliche kritische Revisionen der Kunstgeschichte etwa durch die *Gender-*, *Queer-* oder *Postcolonial Studies* gegeben. Die Kanonisierungen, Hierarchisierungen, Institutionalisierungen und Künstlermythen der Kunstgeschichte, die das Feld ihrer Untersuchungsgegenstände bis heute formieren, wurden innerhalb verschiedener wissenschaftskritischer *Turns* einer radikalen Befragung unterzogen und haben zu einer Revision der Disziplin geführt. Auch die Öffnung der Kunstgeschichte zur *Visual Culture* hat die Voraussetzungen geschaffen, den Bezug zu den *Jewish Studies* und schließlich den *Jewish Visual Studies* herzustellen (vgl. Balakirsky Katz 2025). Dennoch sind die kritische Antisemitismusforschung und die *Jewish Studies* in diese Revisionen der Kunstgeschichte bisher nicht eingeflossen.⁷⁾ Trotz reichhaltiger Forschung zu jüdischen Perspektiven sowie zu visuellem Antisemitismus und trotz intersektionaler Überschneidungen etwa zur Gender- und Orientalismusforschung haben diese Untersuchungen insbesondere in der deutschsprachigen Kunstgeschichte kaum Anschlussforschung ausgelöst und bis dato keinen systematischen Eingang in die Disziplin gefunden: Ein *Jewish Turn* sowie ein antisemitismuskritischer Turn der Kunstgeschichte steht noch aus (vgl. Kittner 2025: 205ff). Daher ist analog zu Linda Nochlins Dekonstruktion der Frage nach den fehlenden bedeutenden Künstlerinnen auch die Frage *Why Have There Been No Great Jewish Artists?* falsch gestellt. Vielmehr gilt es die institutionellen Rahmenbedingungen und die künstlerischen, gesellschaftlichen sowie politischen Kontexte zu untersuchen, die eine jüdische Künstler_innenschaft ermöglichen oder verunmöglichen, die jüdisch codierte Objekte sichtbar machen oder den Blick auf sie verstellen.

DAS JÜDISCHE ALS KATEGORIE KUNSTHISTORISCHER FORSCHUNG⁸⁾

—— Was die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch über den Film als Gegenstand jüdischer Studien formuliert hat, könnte man auch auf Objekte und Artefakte übertragen: Wenn sie „im weitesten Sinne Aspekte jüdischen Lebens, historische [und gegenwärtige]

6)

Der Begriff der Gojnormativität dient dazu, „die unmarkierte Norm des Nicht-Jüdischen oder der nicht-jüdischen Perspektive zu bezeichnen, zu kritisieren sowie zu reflektieren“ – und zwar aus einer dezidiert jüdischen Perspektive mit dem jiddischen und hebräischen Begriff *Goj* für *Nicht-Jude_Jüdin* (Coffey/Lauman 2021: 55, 56).

7)

Vgl. für den deutschsprachigen Raum die AG Kunst und Antisemitismus des Ulmer Vereins für Kunst und Kulturwissenschaften, die seit 2025 existiert. Das ist positiv zu sehen, doch erstaunlich spät im Vergleich zu anderen Arbeitsgemeinschaften, die sich als Teil einer kritischen Kunstgeschichte verstehen (http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14912).

8)

In Anlehnung an Anja Zimmermann: Einführung: *Gender* als Kategorie kunsthistorischer Forschung (Zimmermann 2006: 9–35).

Konstellationen, die für das Leben jüdischer Kollektive oder Einzelner bestimmend waren [und sind], ins Zentrum rücken oder auf signifikante Weise zur Geltung bringen“, handelt es sich um jüdisch codierte Objekte (Koch 2018: 429). Doch auch die Frage dessen, was als relevanter Teil des jüdischen Lebens und jüdischer Erfahrung gesehen werden kann, wird innerhalb der pluralen jüdischen Community immerfort neu ausgehandelt (vgl. Cazés 2022). Es ist also sowohl *das Jüdische* ein Prozess der Aushandlungen als auch das, was als Objekte jüdischer Kultur in eine Kunstgeschichte eingehen kann, die sich ihrerseits stets verändert. Auch antisemitische „Zerrbilder des Jüdischen“ (Sina 2023, 2025) gehören zu den Gegenstandsbereichen der Kunstgeschichte. Nicht nur die Jüdischen Studien, auch die kritische Antisemitismusforschung gilt es in eine Revision der Kunstgeschichte mit einzubeziehen, da beide Forschungsfelder aufeinander bezogen sind.

— Neben den strukturellen Neuordnungen, die sich in den Feldern der Kunstgeschichte entwickeln würden, wenn man sie durch jüdische Konzepte von Sakralität und Säkularität, Privatheit und Öffentlichkeit anders perspektivieren würde, stellt sich weiterhin die Frage: Was kann *das Jüdische* als Kategorie kunsthistorischer Forschung in Bezug auf die Bildanalyse leisten? Im Gegensatz zu der Frage nach einer *jüdischen Kunst* oder einer *jüdischen Ästhetik* spielen dabei weniger Definitionen eine Rolle. Vielmehr sind es die beweglichen Prozesse der Kommunikation zwischen Artefakt und Rezipierenden mit ihren Annäherungen und Deutungen, Öffnungen und Schließungen. An der konkreten Anwendung eines Begriffs in der Analyse eines Untersuchungsgegenstandes wird seine heuristische Kraft besonders deutlich, wie im folgenden exemplarisch gezeigt werden soll.

— Dies kann sich auch auf kanonische Kunstwerke beziehen wie etwa die Fresken der Scrovegni-Kapelle von Giotto in Padua (1304–1306), die nicht als jüdisch codiert sind, sondern vielmehr mit einer antisemitismuskritischen Perspektive Neues zu sehen und zu verstehen geben. In ihrer Untersuchung der Freskenzyklen analysiert etwa Gabriele Kopp-Schmidt „die ungewöhnliche Disposition der Szenen im Raum“ (Kopp-Schmidt 2004: 17), die unter Anderem in der „höchst ungewöhnlichen und absolut singulären Position des Judasverrats auf der linken Seite des Triumphbogens“ besteht (ebd.: 25). Sie weist



// Abbildung 1
Giotto, Der Verrat des Judas, 1304–1306,
Scrovegni-Kapelle, Padua

überzeugend nach, dass die unsichtbaren Fäden, die sich durch die Szenen des Marienlebens und des Christuslebens ziehen, an mehreren Stellen auf die Figur des Judas zulaufen. Dies hängt mit dem Ziel des Auftraggebers Enrico Scrovegni zusammen, der sich mit diesem Freskenprogramm von seinem verstorbenen Vater, einem von der katholischen Kirche exkommunizierten Wucherer, mithilfe der Sühnekapelle distanzieren will – wahrscheinlich auch, um über das ererbte Geld, das der Vater durch Zinsverleih angehäuft hatte, besser verfügen zu können (vgl. ebd.: 24). Die Kirche hatte Zinsverleih für Christen im 12. Jahrhundert verboten, dieses Geschäft war daher Juden weiterhin möglich. Jedoch: „Während die Erinnerung an christliche Geldverleiher wie die Cahorsins und die Lombards im Laufe der Jahre verschwand, wurde das Stereotyp des Judas Ischariot, der für dreißig Silberlinge zum Verräter geworden war, zum Bild für das Wesen des Judentums selbst“ (Raphael 1999: 103). Durch die zentrale Darstellung des Judas in der Scrovegni-Kapelle analogisiert der Auftraggeber diesen mit seinem Vater, dem Wucherer; er verurteilt dessen Taten und sucht sich mit dem Bau und dem Programm der Kapelle zu exkulpieren. In dieser Funktion zeigt sich laut Kopp-Schmidt der von dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky so genannte „Dokumentsinn des Gebäudes und seiner Ausstattung“ (ebd.: 16). Völlig übersehen wird die Tatsache, dass die strenge Verurteilung des Vaters und seiner Tätigkeiten nur deshalb funktioniert, weil sie das judenfeindliche Bild von *Judas, dem Wucherer*, aktiviert, visualisiert und transferiert. Kopp-Schmidt beschreibt zwar die „grellgelbe Farbe des Neides und der Missgunst“ (ebd.: 26), in die Judas gekleidet ist, doch unerwähnt bleibt die Darstellung seiner Physiognomie, die an das antisemitische Körperbild *des Juden* anschließt: mit deutlich herausragender Nase und tief liegenden Augen unter einer leicht wulstigen Stirn [Abb. 1 & 2]. Nur mit einem antisemitismuskritischen Blick lässt sich dies erkennen. Der *Dokumentsinn* besteht in diesen Freskenzyklen daher auch aus einer explizit vorgezeigten Judenfeindschaft. Sie bildet die Grundlage dafür, dass der Vater des Auftraggebers sowohl mit dem Judasverrat, dem explizit antisemitisch codierten Zinsverleih als auch mit einem jüdisch codierten Körper verknüpft und diskreditiert werden kann.

Die vorgeblich *jüdische Nase* ist neben den als dunkel und *kraus* vorgestellten Haaren, scheinbar stechenden Augen und einer vorgeblich krummen Statur Teil eines konstruierten jüdischen *Anderen*, das innerhalb der rassistisch motivierten Wissenschaften



// Abbildung 2
Giotto, Die Gefangennahme Christi (Detail),
1304–1306, Scrovegni-Kapelle, Padua

des 18. bis 21. Jahrhunderts etliche Wissenschaftler beschäftigte und noch mehr Juden_Jüdinnen rassistisch stigmatisierte (vgl. Gilman 2017). Der Kulturhistoriker Sander L. Gilman analysiert aus der Perspektive der *Jewish Cultural Studies*, wie bereits ab Ende des 19. Jahrhunderts vor allem Juden_Jüdinnen in Deutschland die neu entstandene Rhinoplastik dazu nutzten, sich körperlich zu assimilieren und durch eine Nasenverkleinerung unsichtbar zu werden (vgl. ebd.: 406). Das Spannungsfeld von Hypersichtbarkeit und Unsichtbar-Werden ist auch hier wirksam. Die Wahrnehmung der Nase ist im Kontext rassistischer Schönheits- und Hässlichkeitsdiskurse bis heute ein zentrales Thema nicht nur in der antisemitischen, sondern auch in der jüdischen Ikonographie, die sich mit den Topoi der Fremdzuschreibungen und Körperbilder auseinandersetzt. Im postnationalsozialistischen Deutschland sind diese Körperbilder durch die Tabuisierung des Antisemitismus in ein *antisemitisches Unbewusstes* abgerutscht.⁹⁾ Betroffen war davon im Übrigen auch Erwin Panofsky selbst, dessen Physiognomie noch 2011, im Rückblick auf seinen ersten Besuch in Deutschland 1967 nach seiner Vertreibung 1933, antisemitisch beschrieben wird, wie Gerda Panofsky in ihrem Text *Panofsky's Nose* kritisch beobachtet.¹⁰⁾

Zeitgenössische künstlerische Positionen reflektieren Schönheitskonstruktionen und fokussieren insbesondere den kulturübergreifenden, über den deutschen Kontext hinausgehenden Topos der *zu großen Nase*. In ihrem Buch *Hässlichkeit* thematisiert die Künstlerin Moshtari Hilal anhand der Körpernormierungen von Behaarung und Nasenform die intersektionalen Überschneidungen zwischen Antisemitismus, Rassismus, Sexismus und *Otherting* von migrantisierten Personen (vgl. Hilal 2023). In der Publikation, einer Mischung aus literarischem, visuellem Essay, autobiographischer Reflexion und Künstler_innenbuch, widmet sie ein Kapitel der *Nasal Analysis* (vgl. ebd.: 37–113). Darin greift sie Gilmans Untersuchungen zur antisemitisch grundierten Geschichte der Nasenoperationen auf, die ab Ende des 19. Jahrhunderts von dem plastischen Chirurgen Jakob Joseph durchgeführt wurden, um das gesellschaftlich konstruierte Leiden an vorgeblich jüdisch wirkenden Nasen zu lindern (vgl. Hilal 2023: 37ff; vgl. Gilman 1999: 180ff). Für Hilal ist dies ein Impuls, das Glücksversprechen von Schönheit zu dekonstruieren, das bis heute mit einem Assimilationsdruck auf migrantisierte, rassifizierte und weiblich codierte Körper einhergeht: „Der Grund des Unglücks ist in den Körper des Unglücklichen verlagert“ (ebd.: 40). Das Glücksversprechen wird vom Heilsversprechen der scheinbar selbst bestimmten Gesichtsverschönerung abgelöst, das jedoch eine beunruhigende Instabilität

9)

In Anlehnung an den Titel eines Aufsatzes von Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte* (Schmidt-Linsenhoff 2005).

10)

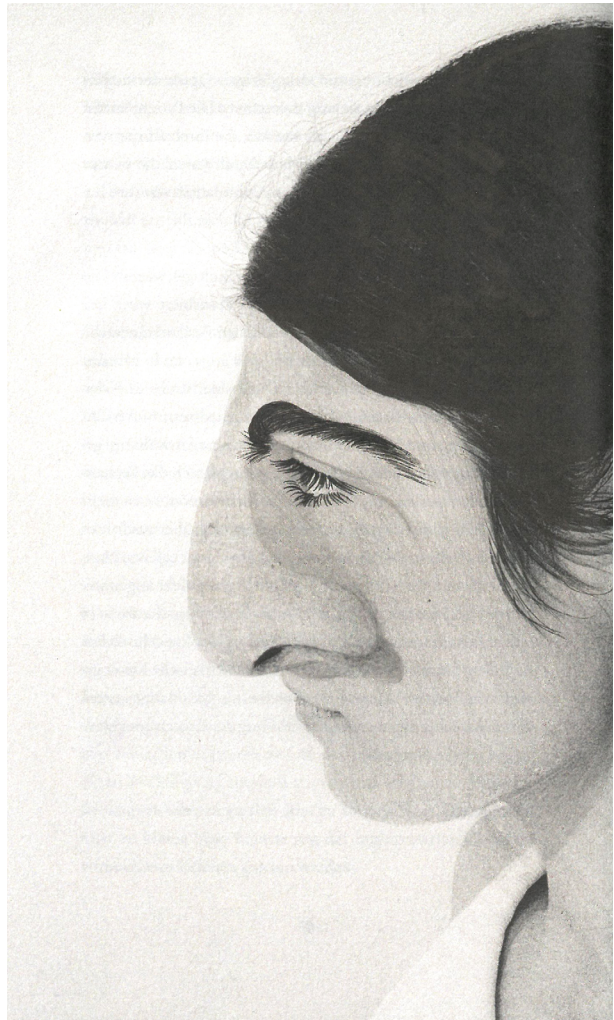
Gerda Panofsky reagiert in ihrem Text *Panofsky's Nose* auf Wolfgang Kemps Rezension der Briefedition Erwin Panofskys (Wolfgang Kemp, *Briefspenden für die Ordensgemeinschaft*, FAZ, 9.6.2011). Darin beschreibt Kemp Panofskys erstmaligen Besuch 1967 in Deutschland, aus dem er als Jude emigrieren musste, folgendermaßen: „Wir sollten damals also zu Panofsky wallfahren [...]. Wir fanden einen kleinen, gnomenhaften Mann mit großen Augen und großer Nase.“ Gerda Panofsky schreibt: „There it is again, the stereotype of the Jew with the disproportionate nose and eyes, rendered doubly contemptible by the pleonasm ‚short, gnome-like‘. [...] Hence Kemp's ridicule of Panofsky matches the defamatory propaganda (satirized by Umberto Eco) which depicts the Jews as a race of senile and dwarfish people with big noses“ (Panofsky 2012).

des Selbst auslöst: „Du wirst zu einer bloßen Kopie und gibst dich als das *Echte* aus“, schreibt Gilman. Die Angst, entlarvt zu werden, begleitet die neue Nase“ (ebd.: 51; vgl. Gilman 1999: 18). Die „neue Unsichtbarkeit“ ist ein Trugschluss (Hilal 2023: 54). In ihrer künstlerischen Praxis arbeitet Hilal gegen das „plastische Assimilationsversprechen“ an (ebd.: 56), das sich insbesondere an Frauen richtet: die scheinbar zu große Nase markiert sie aus einer rassistisch-sexistischen Perspektive als doppelt Andere, der zugleich die Weiblichkeit abgesprochen wird. Ihre Collage *Markant* [Abb. 3] zeigt das überzeichnete Profil einer weiblichen Gestalt. Der Kopf mit dem fein gezeichneten Kopfhaar mitsamt den Brauen und Wimpern wird von einer übergroßen Nasenkonstruktion beherrscht, die dem Gesicht aufgestülpt wird: die vorgebliche Abweichung setzt Hilal ins Zentrum. Der Blick von außen auf die vorgeblich zu große Nase wird verbildlicht. Stirn und scheinbare Nasenprothese – als Nasenvergrößerung – scheinen miteinander zu verschmelzen. Die Verschmelzung dieses Blicks mit dem Körper wird in der Collage visualisiert, die als technisches Medium selbst die Gewaltbarkeit von Destruktion und Konstruktion in sich trägt. Gleichwohl bleiben die Brüche innerhalb dieses einschneidenden Aktes der Einschreibung in den weiblichen Körper sichtbar.¹¹⁾

— In den *Wahren Geschichten* der Künstlerin Sophie Calle wird die Erzählung einer drohenden Nasen-OP der vierzehnjährigen Ich-Erzählerin mit der Ambivalenz von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit verknüpft (vgl. Calle 2021: 11). Das fotografische Selbstporträt in Schwarz-Weiß, der Ausschnitt eines Seitenprofils, der die unoperierte Nase inszeniert [Abb. 4], wird von der Narration des Textes konterkariert, der mit dem Selbstmord des Schönheitschirurgen endet – die Rhinoplastik findet nicht statt, stattdessen begutachten die Rezipient_innen Calles Nasenform und imaginieren womöglich andere. Mit der Perspektive *des Jüdischen* rückt diese zunächst amüsant-tragisch erscheinende autobiographische Geschichte in einen historischen Kontext von antisemitischer, rassistischer und sexistischer Körperanpassung, von Assimilation und Unsichtbarkeit. Die Unsichtbarkeit und die Leerstelle – zwischen Text und Bild, Gegenwart und Vergangenheit,

11)

Es sei angemerkt, dass Moshtari Hilal jene antisemitismuskritische Perspektive, die sie in *Hässlichkeit* einnimmt, gegenwärtig vermissen lässt, wenn sie einseitig pro-palästinensische Positionen einnimmt. Dies ist symptomatisch dafür, dass Antisemitismus häufig in der Vergangenheit situiert wird und in der Gegenwart nicht erkannt und auf diese Weise reproduziert wird.



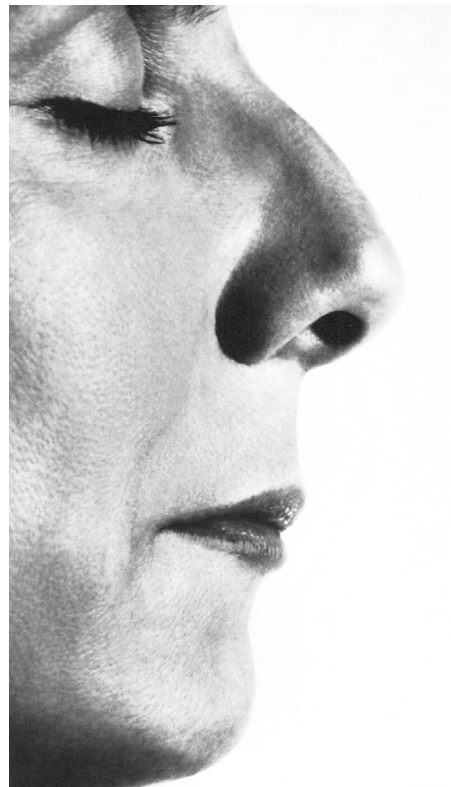
// Abbildung 3

Moshtari Hilal, *Markant*, 2023, Collage

Geschehenem und Ungeschehenem – wird bei Sophie Calle zum Topos. Dabei erscheint es zunächst unerheblich, ob die Künstlerin Jüdin ist oder nicht – im Kontext der *Wahren Geschichten* wird ein ganzes Arsenal von Unsichtbarkeiten, Abwesenheiten und Leerstellen, insbesondere in Bezug auf Erinnerungsprozesse, aufgefächert. Dennoch fällt auf, dass Sophie Calle, die ihre jüdische Herkunft bisher weder verborgen noch explizit sichtbar gemacht hat, die neueste deutsche Ausgabe der *Wahren Geschichten* aus dem Jahr 2021¹²⁾ vier Personen widmet: „Für Nichouma Krajka und Hélène Sindler, für Szoel Szyndler und Charles Sindler“ (ebd.: 5). Im Künstler_innenbuch wird die Bedeutung der Namen nicht aufgelöst. Doch in einem Interview stellt sich heraus, dass es sich um ihre polnisch-jüdische Großmutter und ihren Großvater handelt, die sich während des Krieges verstecken und andere Namen annehmen mussten (vgl. Hirsch 2021). Calles künstlerische Strategien, die um Formen der Abwesenheit und Identitätsfragen kreisen, erhalten auf diese Weise einen neuen Resonanzraum, der jüdische Perspektiven klar hervortreten lässt: die drohende Nasenoperation weist auf den spezifisch jüdischen Kontext von Identitätsverlust, Assimilation sowie der Tilgung des doppelt Anderen als weiblich und jüdisch. Die Künstlerin verklammert den Topos der gewaltsamen historischen Erfahrung von „Unsichtbarkeit als Überlebensnotwendigkeit“ (Coffey/Laumann 2021: 100) mit einer präsenten Form des Erinnerns. Mit der Perspektive der *Jewish Visual Studies* lässt sich erkennen, dass in der zeitgenössischen Kunst Unsichtbarkeit zunehmend nicht als Defizit, sondern als produktiver Zustand verstanden wird, als eine Strategie, die neue Bedeutungen, andere Formen des Sehens und neue Wissensordnungen hervorbringen kann. Zugleich wird die Kategorie Unsichtbarkeit in ihrer Verflechtung mit den Differenzmarkierungen von Rassismus, Antisemitismus und Sexismus kritisch reflektiert. Dies sehen zu lernen und sichtbar zu machen, verlangt eine jüdische Perspektive.

12)

Sophie Calle begann die Text-Bild-Serie, die sowohl als großformatige Installation als auch in der Form von Künstlerinnenbüchern existiert, als *Récits autobiographiques* 1988. Seitdem entstehen immer wieder neue Geschichten, so dass die Serie nach hinten offen bleibt. *Wahre Geschichten* erschien als eine kürzere Ausgabe bereits 2004 (Calle 2004, vgl. Kittner 2009, Kittner 2024).



// Abbildung 4

Sophie Calle, *Die Nase*, 2000, aus: *Wahre Geschichten*, Fotografie/Silbergelatine auf Baryt

// Literaturverzeichnis

Ausst.-Kat. Die Frankfurter Judengasse. Geschichte, Politik, Kultur. Museum Frankfurter Judengasse, Katalog zur Dauerausstellung, 2016. Backhaus, Fritz (Hg.), München, C.H. Beck, 2016.

Balakirsky Katz, Maya (2025): Visual Culture. In: Batnitzky, Krakowski, Weitzman (Hg.), *The Princeton Companion to Jewish Studies*, Princeton University Press, S. 397–413.

Bertz, Inka (2018): Die bildenden Künste. In: von Braun, Christina / Brumlik, Micha (Hg.), *Handbuch Jüdische Studien*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, S. 399–427.

Bertz, Inka (2003): Jüdische Kunst als Theorie und Praxis vom Beginn der Moderne bis 1933. In:

- Ausst.-Kat. Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst, Museum Bochum 2003.
- Golinski, Hans Günther/ Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.), Museum Bochum Edition Braus 2003, S. 148–161.
- Bland, Kalman P. (1999): Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art. In: Soussloff, Catherine M (Hg.), Jewish Identity in Modern Art History, London, University of California Press, S. 41–66.
- Bland, Kalman (2000): The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual. Princeton University Press.
- Brunotte, Ulrike / Ludewig, Anna-Dorothea / Stähler, Axel (Hg.) (2015): Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses. Berlin/München/Boston, de Gruyter.
- Cazés, Laura (Hg.) (2022): Sicher sind wir nicht geblieben. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Christadler, Maike (2006): Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte. In: Zimmermann, Anja (Hg.), Kunstgeschichte und Gender, Berlin, Reimer, S. 253–272.
- Cohen, Julie-Marthe / Heimann-Jelinek, Felicitas / Weinberger, Ruth Jolanda (2019): Handbuch zur Judaica Provenienzforschung, Conference on Jewish Material Claims Against Germany 2019. <https://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2019/03/FINAL-Judaica-Hanbook-DEUTSCH-March-15-2019.pdf> (Letzter Zugriff: 10.02.2026).
- Coffey, Judith / Laumann, Vivien (2021): Gojnormativität. Warum wir anders über Antisemitismus sprechen müssen. Berlin, Verbrecher Verla.g
- Frübis, Hildegard (1997): Die *Schöne Jüdi*. Bilder vom Eigenen und vom Fremden. In: Annegret Friedrich (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg, Jonas, S. 112–124.
- Frübis, Hildegard (2015): Ephraim Moses Lilien. The Figure of the “Beautiful Jewess”, the Orient, the Bible, and Zionism. In: Brunotte, Ulrike u. a. (Hg.), Orientalismus, Gender and the Jews, Berlin/Boston, De Gruyter, S. 82–97.
- Fishburn, Matthew (2008): Burning Books. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Gallas, Elisabeth (2016, 2013): „Das Leichenhaus der Bücher“. Kulturrestitution und jüdisches Geschichtsdenken nach 1945, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gilman, Sander L. (2017): Sind Juden/Jüdinnen weiß? Oder: die Geschichte der Nasenchirurgie. In: Eggers, Maren Maisha / Kilomba, Grada u. a. (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster, Unrast, S. 394–415.
- Haibl, Michaela (2004): „Der Blick des Max Liebermann“. Antisemitismusforschung in der Kunstgeschichte zwischen Ikonografie und Fachgeschichte. In: Bergmann, Werner (Hg.), Antisemitismusforschung in den Wissenschaften. Berlin, Metropolis, S. 271–292.
- Hausmanninger, Thomas (2021): Religion als Kultur. Das Judentum und die jüdische Identität bei Joann Sfar. Berlin, Ch. A. Bachmann Verlag.
- Heimann-Jelinek, Felicitas (2003): Zum Stereotyp des biblischen Bilderverbots. In: Ausst.-Kat. Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst, Museum Bochum 2003. Golinski, Hans Günther/Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.), Museum Bochum Edition Braus 2003, S. 53–64.
- Hirsch, Annabelle (2021): Interview mit Sophie Calle. Die Meisterin der Indiskretion, FAZ Net, 18.07.2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/interview-mit-der-kuenstlerin-sophie-calle-ueber-wahre-geschichten-17427790.html> (Letzter Zugriff 18.08.2026).
- Kittner, Alma-Elisa (2009): Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager. Bielefeld, transcript.
- Kittner, Alma-Elisa (2025): Die documenta im Spannungsfeld von Antisemitismus, Postkolonialismus und jüdischen Perspektiven. In: Brinkmann, Frank Thomas / Krüger, Malte Dominik (Hg.), Unterhaltsamer Antisemitismus? Kritische Perspektiven auf (un-)soziale Phänomene unserer Gegenwart, Wiesbaden, Springer, S. 205–238.
- Kittner, Alma-Elisa (2024): What Was Left, What Was Saved. Reflections on Jewish Objects of Migration. In: Agnew, Vanessa / Roux, Annika (Hg.), What We Brought With Us. The Academy in Exile Book Series, Bielefeld, transcript, S. 27–40.
- Koch, Gertrud (2018): Film. In: von Braun, Christina / Brumlik, Micha (Hg.), Handbuch Jüdische Studien, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, S. 429–432.
- Kopp-Schmidt, Gabriele (2004): Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung. Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.
- Krautheimer, Richard (1927): Mittelalterliche Synagogen. Berlin, Frankfurter Verl.-Anst.
- Mann, Vivian (2014): Jewish Art and Visual Culture: A Century of Academic Achievement. In: Studia Rosenthaliana 45, S. 9–16, doi: 10.2143/SR.45.0.3021378.
- Müller, David Heinrich / Schlosser, Julius / Kaufmann, David (1898): Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters, Wien, Alfred Hölder.
- Nochlin, Linda (dt. 1996, engl. 1971): Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Söntgen, Beate (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, Reimer, S. 27–56.
- Offe, Sabine (2004): Was (nicht) zu sehen ist. Über Jüdische Museen in Deutschland heute. In: Held, Jutta (Hg.), Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd. 6/2004. Schwerpunkt: Jüdische

- Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen, Göttingen, V&R unipress GmBH, S. 19–36.
- Olin, Margaret (1996):** Nationalism, the Jews, and Art History. In: *Judaism*, Bd. 45/4, S. 461–482.
- Olin, Margaret (2010):** Jewish Art and our National Past Time. In: *Images 3*, Leiden, Brill, S. 83–101.
- Panofsky, Gerda (2012):** Panofsky's Nose. <http://jewish-voice-from-germany.de/cms/panofskys-nose/> (Letzter Zugriff: 15.01.2026).
- Pollock, Griselda (1988):** Modernity and the spaces of femininity. In: Dies. (Hg.), *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*. London/New York, Routledge S. 50–90.
- Raphael, Freddy (1999):** Der Wucherer. In: Schoeps, Julius H. / Schlör, Joachim (Hg.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen*. Augsburg, Bechtermünz Verlag, S. 103–118.
- Rupnow, Dirk (2005):** Vernichten und Erinnern. Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik. Göttingen, Wallstein Verlag.
- Schmidt-Linsenhoff, Victoria (2005):** Das koloniale Unterbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene / Bismarck, Beatrice von (Hg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg, Jonas Verlag, S. 52–60.
- Sina, Véronique (2023):** Geschlechtlich codierte Zerrbilder des Jüdischen in Kunst und Karikatur: Eine genderkritische intersektionale Analyse. In: *Evangelische Theologie* Jg. 83 H: 2 S. 130–145. (Wiederabdruck 2025: In: Brinkmann, Frank Thomas / Krüger, Malte Dominik (Hg.), *Unterhaltsamer Antisemitismus? Kritische Perspektiven auf (un-)soziale Phänomene unserer Gegenwart*; Wiesbaden, Springer, S. 297–320).
- Soussloff, Catherine M. (2009):** The New Jewish Visual Studies: A Historiographical Review. *Images 3/1*, S. 102–118: <https://doi.org/10.1163/187180010X500234>.
- Stephan, Inge / Schilling, Sabine / Weigel, Sigrid (Hg.) (1994):** Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag.
- Volkov, Shulamit (1990/2000):** Antisemitismus als kultureller Code, zehn Essays. München, Beck. Zuerst 1990: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München, Beck.
- Voss, Julia (2021):** Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde. In: *Ausst.-Kat. documenta. Politik und Kunst*. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2021/2022, Gross, Raphael u. a. (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 68–76.
- Wallace, Michelle (2004):** Why Are There No Great Black Artists? The Problem of Visuality in African American Culture. In: Dies. (Hg.), *Dark Designs and Visual Culture*, Berlin, De Gruyter Brill, S. 184–194. (Zuerst: Dies. (1992): *Afterword: Why Are There No Great Black Artists? The Problem of Visuality in African-American Culture*. In: Dent, Gina (Hg.), *Black Popular Culture*. Seattle, Bay Press, S. 333–346.
- Warnke, Martin (2008):** Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: Belting, Hans u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, Reimer Verlag, S. 23–50.
- Weber, Annette (2013):** „Bilderverbot und jüdische Bildwelten“ – kunstgeschichtliche Perspektiven. Zum Umgang mit dem Bilderverbot im Judentum. In: Schröder, Bernd u. a. (Hg.), *„Du sollst Dir kein Bildnis machen...“ Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*, Berlin, Frank & Timme, S. 43–61.
- Zimmermann, Anja (2006):** Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung. In: Dies. (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*, Berlin, Reimer Verlag, S. 9–35.
- Zuschlag, Christoph (2012):** 75 Jahre Ausstellung „Entartete Kunst“. In: Wemhoff, Matthias (Hg.), *Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst im Bombenschutt“. Entdeckung, Deutung, Perspektive. Begleitband zur Ausstellung mit den Beiträgen des Berliner Symposiums 15.–16.3. 2012*, Regensburg, o. V., S. 37–51.

// Webseiten

AG Kunst und Antisemitismus. http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14912 (Letzter Zugriff: 18.02.2026)

// Quellen

Beschluss Kultusministerkonferenz 1999.

https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/1999/1999_12_09-Auffindung-Rueckgabe-Kulturgutes.pdf (Letzter Zugriff: 08.02.2026).

Calle, Sophie (2021): *Wahre Geschichten*, 65 Erzählungen. Berlin, Suhrkamp Verlag.

Freud, Sigmund (1939/1974): *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag. <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/moses/chap003.html> (Letzter Zugriff: 03.02.2026).

Freyer, Kurt (1927–30): *Kunst, jüdische*. In: *Jüdisches Lexikon. ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Bd. III, Ib–Ma, S. 934–938.

Freimann-Sammlung, Goethe-Universität Frankfurt, <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/405002>.

Haftmann, Werner (1954): *Malerei im 20. Jahrhundert*. München, Prestel Verlag.

Hilal, Moshtari (2023): *Hässlichkeit*. München, Hanser Literaturverlage.

Kant, Immanuel (1790/1913): *Kritik der Urteilskraft*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/55925/55925-h/55925-h.htm> (Letzter Zugriff: 03.02.2026).

// **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Giotto, Der Verrat des Judas, 1305/1306, Scrovegni-Kapelle, Padua.

Abbildung 2: Die Gefangennahme Christi (Detail), 1304/1306, Scrovegni-Kapelle, Padua.

Abbildung 3: Moshtari Hilal, Markant, 2023, Collage, in: Dies. (2023): *Hässlichkeit*. München, Hanser Literaturverlage, S. 58. © Moshtari Hilal.

Abbildung 4: Sophie Calle, Die Nase, 2000, aus: *Wahre Geschichten*, Fotografie/Silbergelatine auf Baryt. © VG Bild-Kunst.

// **Angaben zur Autorin**

Dr. Alma-Elisa Kittner ist Kunsthistorikerin, sie lehrt und forscht als Akademische Rätin am Institut für Kunstpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ihre Schwerpunkte in Lehre und Forschung sind u. a. moderne und zeitgenössische Kunst und visuelle Kultur, *Gender Studies*, *Postcolonial Studies*, Migrationsforschung, Antisemitismusforschung und *Jewish Studies* in der Kunstgeschichte, Reiseforschung, künstlerische Strategien des Sammelns und des Autobiographischen. Zuletzt erschienen: *Objects of Migration: On Archives and Collections, Archivists and Collectors*. In: *Visual Anthropology*, Volume 34, Issue 4/2021, S. 385–404; *Blüten treiben*. Farkhondeh Shahroudis räumliche Poesien und poetisch-politische Räume. (Deutsch, Englisch, Farsi). In: Pauline Doutreluingne (Hg.): *wir sind die feder in des schreibers hand, wohin wir gehen, ist uns nicht bekannt*. Farkhondeh Shahroudi. Berlin, Archive Books, 2023; *Steine, die anstoßen*. Der Gießener Kunstweg. In: Sigrid Ruby (Hg.): *150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2024, S. 33–50; *What Was Left, What Was Saved*. Reflections on Jewish Objects of Migration. In: Vanessa Agnew, Annika Roux (Hg.): *What We Brought With Us*. The Academy in Exile Book Series, Bielefeld, transcript, 2024, S. 27–40; *Die documenta im Spannungsfeld von Antisemitismus, Postkolonialismus und jüdischen Perspektiven*. In: Frank Thomas Brinkmann / Malte Dominik Krüger (Hg.): *Unterhaltsamer Antisemitismus? Kritische Perspektiven auf (un-)soziale Phänomene unserer Gegenwart*. Wiesbaden, Springer, 2025, S. 205–238.

// **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. Die Abbildungen der künstlerischen Arbeiten sind von dieser Lizenz ausgenommen. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

