

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 78 // SEPTEMBER 2026

JEWISH VISUAL CULTURE.

BILDER DES JÜDISCHEN IN KUNST UND MEDIEN

FKW //

NR. 78 // SEPTEMBER 2026

JEWISH VISUAL CULTURE.

BILDER DES JÜDISCHEN IN KUNST UND MEDIEN

003–004 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

005–011 // **Alma-Elisa Kittner & Véronique Sina**
EINLEITUNG //
JEWISH VISUAL CULTURE. BILDER DES JÜDISCHEN IN KUNST UND MEDIEN

ARTIKEL

012–026 // **Jihan Jennifer Radjai-Bründl**
VOM PORTRÄT ZUR PROJEKTION: DIE KONSTRUKTION *DER SCHÖNEN JÜDIN* ZWISCHEN
ORIENTALISMUS, MÄNNLICHER BLICKDOMINANZ UND ZIONISTISCHER BILDPOLITIK

027–037 // **Theresa Eisele**
DIE WIENER TANZMODERNE ALS INTERSEKTIONALE *JEWISH VISUAL HISTORY*: DREI ÜBERLEGUNGEN

038–054 // **Alma-Elisa Kittner**
KUNSTHISTORISCHE PERSPEKTIVEN AUF BILDER UND OBJEKTE *DES JÜDISCHEN*

055–068 // **Miriam Schickler**
OPPORTUNES HÖREN: DIE SÄNGERINNEN DALIAH LAVI UND BELINA

069–083 // **Anna Maria Spener**
VON KAFTAN ZUR KIPPA: GESCHLECHTLICH CODIERTE (UN-)SICHTBARKEITEN IN MEDIALEN
INSZENIERUNGEN *DES JÜDISCHEN* IN BERLIN VON DEN 1990ER JAHREN BIS IN DIE GEGENWART

084–097 // **Véronique Sina**
DIE ZWEIFLERS. TELEVISUELLE BILDER DES JÜDISCHEN IN DER POSTMIGRANTISCHEN GESELLSCHAFT

EDITION

098–100 // **Sarah Lightman**
BIBLICAL DOMESTIC
MARY SELF-SOOTHES (2025) UND *JOHN FOR DINNER* (2022)

101–104 // **Sarah Lightman**
FAILED GREAT ESCAPES AND SUCCESSFUL FEMINIST MIDRASH—MY *BIBLICAL DOMESTIC* SERIES

EDITORIAL

Liebe Leser*innen,

für die 78. Ausgabe der *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* konnten wir die Gastherausgeberinnen Alma-Elisa Kittner und Véronique Sina gewinnen. Unter dem Titel *Jewish Visual Culture. Bilder des Jüdischen in Kunst und Medien* versammelt das von ihnen verantwortete Heft sechs Beiträge, die kulturelle und historische Konstruktionen sowie diskursive Re-Produktionen künstlerisch-medialer Bilder *des Jüdischen* analysieren. Die Aufsätze konturieren damit das noch relativ junge Forschungsfeld der *Jewish Visual Culture Studies*. Indem dieser Ansatz kunst-, kultur- und medienwissenschaftliche Perspektiven mit repräsentations- und diskriminierungskritischen Ansätzen der Postcolonial, Gender und Queer Studies verbindet, entspricht er dem kritisch kulturwissenschaftlichen Anliegen von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Weiterhin knüpft das Heft an das Bestreben unserer Zeitschrift an, marginalisierte Künstler*innen und Kulturen sichtbar zu machen und diskriminierenden Ausschlüssen strikt entgegenzutreten. Selbstkritisch müssen wir aber auch eingestehen, dass jüdische Künstler*innen, Jüdischsein und Antisemitismuskritik in unserer Zeitschrift bislang ebenfalls nur marginal vorkamen, obwohl feministische Forschungen immer wieder deutlich gemacht haben, dass antisemitische Repräsentationen stets auch vergeschlechtlicht sind und Jüdinnen*Juden immer auch intersektionalen Diskriminierungen ausgesetzt waren und sind. In Zeiten, in denen verschiedene Institutionen und Initiativen (z. B. der Bundesverband RIAS e. V.) einen starken Anstieg antisemitischer Vorfälle vermelden, ist die Etablierung eines eigenständigen und zugleich transdisziplinär ausgerichteten Forschungsfeldes zu jüdischer visueller Kultur unbedingt zu unterstützen!

Die Aufsätze des vorliegenden Heftes tragen wesentlich dazu bei, das Wissen über antisemitische Stereotype und Zuschreibungen, aber vor allem auch über deren Durchkreuzungen und Umarbeitungen sowie generell über jüdische (Selbst-)Repräsentationen maßgeblich zu erweitern. In den Blick gerät dabei aber auch ein Begehren in der Bundesrepublik, sich erinnerungspolitisch zu entlasten. Theoretisch verhandelt wird die Frage, was die Kategorie *des Jüdischen* für die Kunst- und Mediengeschichte und andere Disziplinen, die mit dem Visuellen befasst sind, bieten könnte. Die analysierten Fallbeispiele sind vielfältig: Sie reichen

von Beispielen aus der Moderne (Malerei und Tanz) über künstlerische Darbietungen aus den 1960er- und 70er-Jahren (Gesang) bis zur aktuellen Popkultur. Die Künstlerin Sarah Lightman bereichert das Heft mit einer Edition, die eine humorvolle Umgestaltung weiblicher jüdischer Stereotype vornimmt.

Wir bedanken uns ganz herzlich bei den beiden Herausgeberinnen und allen Autorinnen für ihre Beiträge und die gelungene Zusammenarbeit. Ein ebenso herzlicher Dank gilt der Künstlerin Sarah Lightman für die Edition und die Bereitstellung des Cover-Motivs. Fabian Brunke von Zwo.Acht danken wir herzlichst für die Gestaltung des Bandes.

Die vorliegende Ausgabe 78 der *FKW* basiert auf dem interdisziplinären Workshop *Jewish Visual Culture. Bilder des Jüdischen in Kunst und Medien*, der am 12./13. Juni 2025 im Jüdischen Museum Frankfurt unter der Leitung von Dr. Véronique Sina stattfand. Die Publikation ist wie der Workshop Teil des DFG-geförderten Forschungsprojekts von Dr. Véronique Sina: *Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und jüdischer Differenz in (audio-)visuellen Medien* (Projektnummer: 470414836) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt.

Das folgende Heft *FKW* Nr. 79 *Leaking Relations: Watery Worlds and Migrations in the Arts* möchte Perspektiven und Herausforderungen relationaler Ökologien im Spannungsfeld von Kunst und Migration zur Diskussion stellen. Die Ausgabe wird von Lena Bader, Birgit Hopfener und Mona Schieren in Zusammenarbeit mit der AG Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration (Ulmer Verein e. V.) herausgegeben; sie erscheint im Frühjahr 2027.

Wir wünschen eine informative und aufschlussreiche Lektüre!

Die FKW-Redaktion

EINLEITUNG //

JEWISH VISUAL CULTURE.

BILDER DES JÜDISCHEN IN KUNST UND MEDIEN

Visuelle Repräsentationen produzieren kulturelle Bedeutungen und konstituieren Wirklichkeit. Sie prägen die Vorstellungen und das Verständnis von Judentum und *Jüdischsein* und bringen diese sowohl durch historische Rekurse als auch durch aktuelle Transformationen und Reformulierungen immer wieder hervor. Dies schließt sowohl Bildkulturen ein, die sich als jüdisch verorten, als auch bildkulturelle Traditionen, in denen *das Jüdische* als Fremdzuschreibung wirksam wird – in jedem Fall werden Bilder *des Jüdischen* diskursiv hervorgebracht. Die kritische Analyse dieser kulturellen, historisch gewachsenen Konstruktionen sowie diskursiven Re-Produktionen der Bilder *des Jüdischen* in Kunst und Medien stehen im Zentrum des noch jungen und heterogenen Forschungsfeldes der *Jewish Visual Culture Studies*. Es ist als interdisziplinäre Erweiterung des von Catherine M. Soussloff etablierten Begriffs der *New Jewish Visual Studies* (2009) zu verstehen (vgl. Sina 2027), die vornehmlich kunsthistorisch geprägt sind. Die *New Jewish Visual Studies* analysieren visuelle Konstruktionen jüdischer Identität als diskursive Formationen und untersuchen, wie diese sich in künstlerischen Artefakten sowie in Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung niederschlagen. Zugleich reflektieren sie, inwiefern sowohl die *Jewish Studies* als auch die Disziplin der Kunstgeschichte die jüdische Kunst und visuelle Kultur ausblendeten und auf diese Weise zur Entstehung von Leerstellen beigetragen haben. Die *Jewish Visual Culture Studies* entwickeln aus den bislang marginalisierten Fragestellungen ein eigenständiges analytisches Feld. Sie verfolgen zudem ein interdisziplinäres Erkenntnisinteresse, das neben Ansätzen der Kunst-, Kultur-, Film- und Medienwissenschaft auch repräsentations- und diskriminierungskritische Perspektiven der Postcolonial Studies, Critical Race und Critical Whiteness Studies, Migration Studies sowie der Gender- und Queer Studies umfasst. Daran schließt eine kulturwissenschaftlich perspektivierte Kunstgeschichte an, die jene wissenschaftskritischen Ansätze ebenfalls nutzt, um Formen des Ein- und Ausschlusses des *Anderen* und dessen bildliche Konstruktionen innerhalb der Kunst und visuellen Kultur zu analysieren und zu dekonstruieren. Die neuen Ansätze der *Jewish Visual Culture Studies* fordern dabei den kunsthistorischen Kanon erneut kritisch

heraus und zielen darauf, die bislang gezogenen epistemischen Grenzen zu erweitern. Die Perspektivenvielfalt ermöglicht es den *Jewish Visual Culture Studies* in einen gewinnbringenden interdisziplinären Dialog zu treten, um tradierte Wahrnehmungsmodelle, darstellerische Konventionen und gesellschaftspolitische Machtdimensionen über disziplinäre und künstlerisch-mediale Grenzen hinweg zu problematisieren.

— Dabei spielt die Eingebundenheit jüdischer Differenz in intersektionale Ungleichheitsregime ebenso eine zentrale Rolle wie das prekäre Zusammenspiel von jüdischer Sichtbarkeit und Un-Sichtbarkeit (vgl. Sina 2027). Unter der Perspektive der *Jewish Visual Culture Studies* geraten auf diese Weise unterschiedliche Formen und Ausprägungen antisemitischer Diskriminierungs- und hegemonialer Ausschlussmechanismen in den Blick. Auch diskursive Zuschreibungspraktiken und normative Klassifizierungen werden untersucht. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der *Gojnormativität* zentral: Er dient laut Judith Coffey und Vivien Lauman 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: 55ff). Auch der Begriff des *kritischen Nicht-Jüdischseins* kann in Analogie zu dem Begriff der *Critical Whiteness* aus den Postcolonial und Critical Whiteness Studies die dominante, privilegierte Position, die meist unbenannt bleibt, in den Blick nehmen (vgl. ebd.: 53). Bereits hier werden produktive und notwendige intersektionale Verknüpfungen sichtbar, um auf der Ebene der Begrifflichkeiten ausgeblendete Positionalitäten klarer benennen zu können. Auf der Ebene der Untersuchungsgegenstände selbst stellen sich weitere Fragen zur Produktivität *des Jüdischen*: Was tragen Artefakte und Kunstwerke zur Konstruktion dessen bei, was als *das Jüdische* wahrgenommen wird? Wie artikulieren und verhandeln diese Objekte jüdische Positionierungen? Und auf welche Weise wird *das Jüdische* über materielle, darstellerische und visuelle Praktiken performativ hervorgebracht? Klar ist indessen, dass *das Jüdische* nicht als essentialistische Kategorie begriffen werden kann. Es ist zuallererst performativ und prozesshaft, so wie auch die „jüdische Identität“ laut Christina von Braun ihre Kontinuität dem Prozesshaften verdankt, das „zu einem wichtigen Bestandteil aller modernen ‚postchristlichen‘ Identitäten geworden ist“ (von Braun 2013: 9).

— Dabei steht *das Jüdische* in einem komplexen Verhältnis zum Antisemitismus: Zum einen ist es als selbstbestimmte Positionierung

dem Antisemitismus diametral entgegengesetzt. Zum anderen reagieren jüdische Positionen auf antisemitische, stereotype Darstellungen und Zuschreibungen implizit oder explizit in einer großen Bandbreite: von eher assimilatorischen Reaktionen bis hin zu widerständigen Transformationen und Subversionen. Spezifisch für das antisemitische Bildrepertoire ist die stete Aktualisierung und Überspitzung historisch tradiertter Bilder, wie sie sich etwa auch im digitalen Raum zeigt. Durch die Tabuisierung und gleichzeitige Normalisierung des Antisemitismus sowie durch fehlende visuelle Bildung in Bezug auf Konstruktionen *des Jüdischen* und des Judenfeindlichen sind antisemitische Bildformeln als solche häufig nur schwer erkennbar. Selbst wenn sie explizit antisemitisch sind, finden vielfältige Abwehrreaktionen statt – dies wurde rund um die Diskussion zur *documenta fifteen 2022* besonders deutlich (vgl. Kittner 2025). Angesichts gegenwärtiger gesellschaftspolitischer Ereignisse und Debatten, die einen immer stärker werdenden Antisemitismus erkennen lassen, erscheint die Analyse und Problematisierung künstlerisch-medialer Visualisierungen *des Jüdischen* von besonderer Brisanz und Relevanz. Gesellschaftliche Bilder *des Jüdischen* sind von hartnäckigen, historisch gewachsenen Stillstellungen und Stereotypisierungen geprägt. So ist auch die historisch weit zurückreichende Vergeschlechtlichung *des Jüdischen* von antisemitischen Vorstellungen durchzogen, die sich in einer Verkopplung der Artikulation *jüdischer Differenz* mit der Artikulation von Geschlecht manifestieren (vgl. A.G. Gender-Killer 2005; Silverman 2011) und in zeitgenössischen künstlerisch-medialen Bildern *des Jüdischen* immer wieder zum Vorschein kommen (vgl. Sina 2023; 2024). Eine kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit der geschlechtlich codierten Visualisierungs- und Körpergeschichte *des Jüdischen* in Kunst, Medien und visueller Kultur vor der Folie der interdisziplinären *Jewish Visual Culture Studies* bringt nicht nur das Potenzial einer Destabilisierung und Öffnung festgefahrener Diskurse der Marginalisierung und Diskriminierung mit sich. Sie ermöglicht darüber hinaus, die Kategorie *des Jüdischen* produktiv zu wenden, so dass sich mit einem hegemonie- und wissenschaftskritischen Impetus neue Untersuchungsgegenstände konturieren und bisher marginalisierte Felder erschließen lassen.

— Die Beiträge in dem vorliegenden Heft wenden sich in diesem Sinne sehr unterschiedlichen Feldern zu. So knüpft etwa **Jihan Jennifer Radjai-Bründls** Aufsatz an die Forschung zum Typus der *schönen Jüdin* an – jener antisemitisch und orientalistisch geprägten Variante der *Femme fatale*, die sich unter anderem in Darstellungen biblischer Figuren wie Salome oder Judith manifestiert – und

erweitert diese um die Frage, wie jüdische Künstler_innen der Moderne darauf reagieren. Dabei stößt sie sowohl auf malerische Darstellungen von Salome- und Judithfiguren, die sich der diskriminierenden Einordnung entziehen, als auch auf fotografische Selbstinszenierungen und Selbstorientalisierungen im zionistischen Kontext, in denen die biblischen Gestalten im modernen Medium erscheinen. Eine radikale, zugleich humorvolle Verschiebung der Zuschreibungen entsteht in den Arbeiten der britischen Künstlerin und Autorin **Sarah Lightman**, der Gestalterin der Edition dieses Heftes und des Cover-Motivs. Im bildlichen Rekurs auf historische Darstellungen entwirft sie in ihrer Bildreihe *Biblical Domestic Series* (ab 2021) eine sehr gegenwärtige, von Haushaltspflichten erschöpfte Salome, die in *John for Dinner* (2022) den Kopf des Johannes kurzerhand in den Ofen schiebt – eine ironisch-feministische Wendung der biblischen Figur aus jüdischer Perspektive, die auch die Heilige Maria trifft. In *Mary Self-Soothes* (2025), ebenfalls Teil der Edition, trägt Maria zwar noch einen Nimbus, ist ansonsten jedoch mit sehr weltlichen Dingen wie Diabetes, Karriere, Menopause oder Antisemitismus beschäftigt. Durch die zeitliche Verschiebung und den Rekurs auf Renaissance-Gemälde und -Zeichnungen überschreibt Sarah Lightman souverän sowohl eine patriarchalisch geprägte Kunstgeschichte als auch die Geschichte judenfeindlicher Projektionen. Die selbstbewusste Aneignung diskursiver Zuschreibungen steht auch in **Theresa Eiseles** theater- und tanzwissenschaftlichem Aufsatz über die Wiener Tanzmoderne im Fokus. Moderner Tanz, Gender und *Jewishness* sind eng miteinander verwoben und Theresa Eisele zeigt, wie geschlechtliche und religiöse Codes im medialen Verbund von Bühne, Bild, Text und Ton sowohl verunsichert als auch aktualisiert werden können. **Alma-Elisa Kittners** kunsthistorischer Text geht der intersektionalen Verschränkung der Kategorie Gender und dem Diskurs *des Jüdischen* über den bis heute wirksamen feministischen Essay von Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* aus dem Jahr 1971 nach. Aus der Frage nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik, die Nochlin abschlägig beantwortet, lassen sich strukturelle Analogien zur Diskussion um eine spezifisch jüdische Ästhetik ableiten, die ebenfalls negiert wird – allerdings aus anderen Gründen. Der Text geht den Ursachen jener Leerstellen nach, um schließlich für die Kategorie des *Jüdischen* als wissenschaftskritisches und bildanalytisches Instrument zu plädieren, das in der Kunstgeschichte weitgehend fehlt. **Miriam Schickler** widmet sich in ihrem Text den auditiven Leerstellen, einer bisher kaum untersuchten Sound-Geschichte des *Jüdischen*, das einen

jüdisch codierten Körper als Referenzpunkt braucht. Anhand der Sängerinnen Daliah Lavi und Belina untersucht sie, wie in der BRD der 1960er und 1970er Jahre auf unterschiedliche Weise sowohl Körper als auch Stimme der beiden Künstlerinnen als jüdisch respektive israelisch gerahmt werden. Es entsteht ein funktionalisiertes (Zu-)Hören, das dem Entlastungsbedürfnis im postnazistischen Deutschland dient. Im Gegensatz zu Daliah Lavi ist Belina im kulturellen Gedächtnis der BRD nicht mehr präsent. Das Begehren einer erinnerungskulturellen Entlastung eines Deutschlands, das sich seiner Täter_innengeschichte und der Nicht-Abschließbarkeit des Zivilisationsbruchs der Shoah zu entledigen sucht, zeigt sich **Anna Maria Spener** zufolge auch in der Inszenierung eines *jüdischen Berlins*. Insbesondere ab den 1990er Jahren wird die Imagination einer *jüdischen Renaissance* bis in die Gegenwart durch ein spezifisch männlich-religiös codiertes Bild *des Jüdischen* visualisiert. Eine potenziell konfliktbehaftete jüdische Vergangenheit wie sozialpolitische Realität und jüdische Diversität der Gegenwart wird auf diese Weise ausgeblendet. Überinszenierte Sichtbarkeit und systematische Unsichtbarkeit, so zeigt Anna Maria Spener, bedingen in der medialen Hervorbringung eines *jüdischen Berlins* einander. Dagegen verlässt die Mini-Fernsehserie *Die Zweiflers* (2024) die stereotypen Vorstellungen jüdischer Differenz, wie **Véronique Sina** in ihrem medienwissenschaftlichen Aufsatz nachweist. Vielmehr werden postmigrantische Positionierungen und marginalisierte Stimmen in der visuellen Darstellung intersektional verhandelt: Nicht nur werden alternative Inszenierungen jüdischer Männlichkeit präsentiert, die nicht dem Vorstellungsbild des jüdischen, wehrlosen Opfers entsprechen, sondern die Serie entwirft laut Véronique Sina widerständige Bilder eines dezidiert postmigrantischen *Verbündet-Seins*.

— So versammelt das vorliegende Heft die Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen wie der Film- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaft, vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft und der Kulturanthropologie, um die historisch unterschiedlichen Rollen, Funktionsweisen und Hervorbringungen von Bildern *des Jüdischen* zu untersuchen. Auf diese Weise treten die Potenziale wie auch die gegenwärtigen Herausforderungen der *Jewish Visual Culture Studies* klar hervor.

— Die vorliegende Publikation basiert auf dem interdisziplinären Workshop *Jewish Visual Culture. Bilder des Jüdischen in Kunst und Medien*, der am 12./13. Juni 2025 im Jüdischen Museum Frankfurt unter der Leitung von Dr. Véronique Sina stattfand. Die Publikation

ist wie der Workshop Teil des DFG-geförderten Forschungsprojekts von Dr. Véronique Sina: *Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und jüdischer Differenz in (audio-)visuellen Medien* (Projektnummer: 470414836) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt.

// Literaturverzeichnis

- A.G. Gender-Killer (2005):** Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus. In: dies. (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effimierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, 1. Aufl., Münster: Unrast, S. 9–67.
- Coffey, Judith / Laumann, Vivien (2021):** Gojnormativität. Warum wir anders über Antisemitismus sprechen müssen. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Kittner, Alma-Elisa (2025):** 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, S. 205–238.
- Soussloff, Catherine M. (2009):** The New Jewish Visual Studies: A Historiographical Review. In: *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, Jg. 3, Nr. 1, S. 102–118.
- Silverman, Lisa (2011):** Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History. In: William Collins Donahue, Martha B. Helfer (Hg.), *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*, Rochester: Camden House, S. 27–45.
- Sina, Véronique (2023):** Geschlechtlich codierte Zerrbilder des Jüdischen in Kunst und Karikatur. Eine genderkritische intersektionale Analyse. In: *Evangelische Theologie*, Band 83, Heft 2 „Antisemitismus“, S. 130–145.
- Sina, Véronique (2024):** Epistemologie der Un/Sichtbarkeiten. Körperbilder des Jüdischen in Gainsbourg (Vie héroïque). In: Vanessa Höving, Lena Wetenkamp (Hg.), *Text/Körper. Ästhetiken und Praktiken literarischer (Un-)Sichtbarkeit*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 131–154.
- Sina, Véronique (2027):** Un/Sichtbarkeiten. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien. Berlin: de Gruyter [in Vorbereitung], Reihe: Körper – Medien – Kulturen.
- von Braun, Christina (2013):** Vorwort: ‚Jüdische Identität‘? In: Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg (Hg.), *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter, S. 1–9.

// Angaben zu den Autorinnen

Dr. Alma-Elisa Kittner ist Kunsthistorikerin und 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 Doutrelouingne* (Hg.): *wir sind die feder in des schreibers hand, wohin wir gehen, ist uns nicht bekannt*. Farkhondeh Shahroudi. Archive Books: Berlin 2023; „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*, transcript: Bielefeld 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*. Springer: Wiesbaden 2025, S. 205–238; „Steine, die anstoßen. Der Gießener Kunstweg.“ In: Sigrid Ruby (Hg.): *150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen*. Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2024, S. 33–50.

Dr. Véronique Sina ist Film- und Medienwissenschaftlerin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, wo sie seit Oktober 2022 das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien“ durchführt. Zu ihren Schwerpunkten in Forschung und Lehre zählen u. a. Gender, Intersektionalität und Medien; Jewish Visual Culture;

Queer Studies; Kultur- und Medientheorie; Medienästhetik; Antisemitismus und (audio-)visuelle Medien; Postmemory; Holocaust Studies sowie historische und ästhetische Transformationsprozesse (audio-)visueller Medien. Aktuelle Publikationen: *Un/Sichtbarkeiten. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien*. Berlin: de Gruyter 2027 [in Vorbereitung], Reihe: Körper – Medien – Kulturen; „Why don't Jews play Jews?“ – Zum Verhältnis von Antisemitismus und Rassismus am Beispiel des *Jewfacing*, in: *Explorationen des Rassistischen: Film*. Hrsg. von Ömer Alkin. Wiesbaden: VS Springer, Reihe: „RACISM / SOCIETY. Transdisziplinäre Perspektiven auf Rassismus“ [erscheint 2026]; „Neue Bilder des Jüdischen? *Masel Tov Cocktail, Freitagnacht Jews* und *Shiva Baby*“, in: *digital:gender – de:mapping affect. Eine spekulative Kartografie*. Hrsg. von Julia Bee, Irina Gradinari und Katrin Köppert. Leipzig: Spector 2025, S. 134–151; „THE VIGIL. Traumata der Vergangenheit im jüdischen Horrorfilm“, in: *TFMJ/Journal for Theatre, Film and Media Studies*, Spezialausgabe „Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster“, Vol. 68/3–4. Hrsg. von Leonie Kapfer, Olivia Poppe, Andrea Seier und Stephan Trinkaus. Wien: Böhlau 2025, S. 103–119.

// 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>



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 Männergewalttäterin: 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

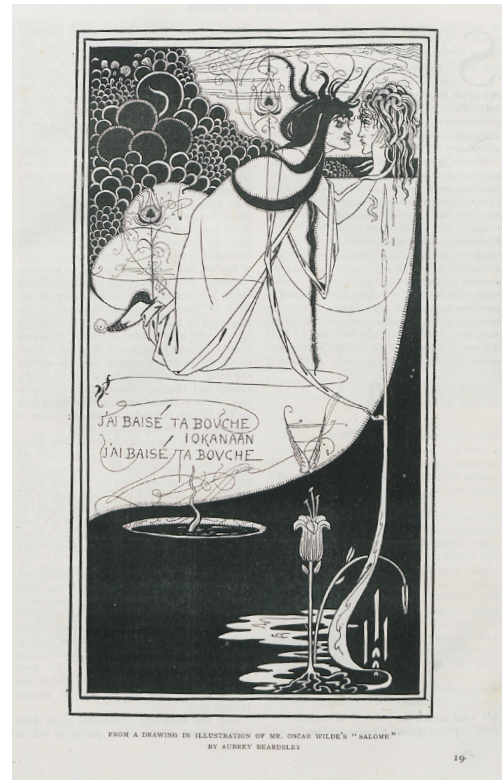
Gustave Moreau: *L'Apparition* (Die Erscheinung), 1876–1877, Öl auf Lwd., 69,8 × 60,2 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop.

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



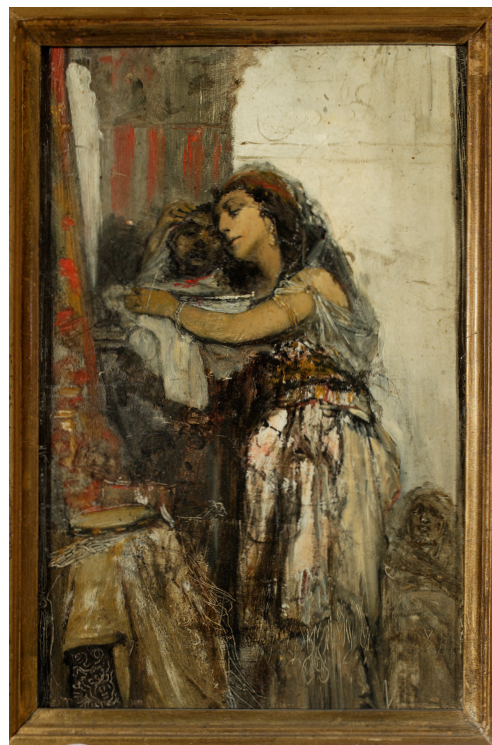
// Abbildung 3

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 Männergewaltin 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.

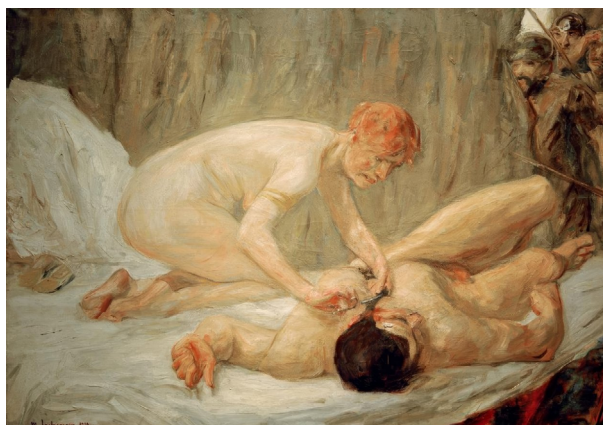
— Max Liebermann (1847–1935), Gründungsmitglied der Berliner Secession und bis 1933 Präsident der Preußischen Akademie der Künste, wendet sich in zwei Fassungen dem Thema Simson und Delila zu. Auch hier handelt es sich um ein klassisches Sujet der Femme fatale-Ikonografie, jedoch bricht Liebermann mit 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>



DIE WIENER TANZMODERNE ALS INTERSEKTIONALE *JEWISH VISUAL HISTORY*: DREI ÜBERLEGUNGEN

Gertrud Bodenwieser, Lilian Harmel, Gertud Kraus oder Hilde Holger: die jüdische Herkunft zahlreicher Pionierinnen des modernen Tanzes in Wien ist ebenso breit bekannt wie die Tatsache, dass die Wiener Tanzmoderne primär von diesen Frauen* getragen wurde (vgl. Amort 2009; Bernold 2019; Fleischle-Braun 2020; Vernon-Warren/Vernon 1999). Über die Feststellung der Sozialisation und Herkunft dieser Pionierinnen hinaus ist bislang jedoch nur punktuell erforscht, inwiefern sich die Wiener Tanzmoderne innerhalb einer *Jewish Visual History* kontextualisieren lässt; inwiefern sich also ein Bild- und Gestenrepertoire ausbildete und über Tanz Aushandlung fand, das als jüdisch positioniert oder diskursiv zugeschrieben wurde, das aber auch hegemonial-dichotome Klassifizierungen unterlief (vgl. Dalinger 2019; Schwan 2022).¹⁾ Die Suche nach einer getanzten und ostentativ ausgebildeten *Jewish Visual Culture* ist auf den ersten Blick auch darum prekär, als sie im direkten Konnex von Herkunft und Ausdruck eine Essentialisierung nahelegen scheint, die hier explizit nicht Ziel der Argumentation ist. Auch geht es nicht darum, ein homogenes Ganzes einer *Jewish Visual Culture* für Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu orten und festzuschreiben. Gerade gegenteilig soll mit dem Konzept der „Jewishness“ (Silverman 2009: 110–111) argumentiert werden: es zentriert analytisch auf Dynamiken von Diskursen, Bildern, Motiven, Ideen und Klassifizierungen, die in Relation zueinander je kulturell und historisch spezifische Konstellationen *des Jüdischen* hervorbringen. *Jewishness* ist also keine Essenz, sondern eine Konstruktion, die im Zusammenspiel verschiedenster Ausdrucksformen und Beziehungsgeflechte wirksam wird, Persistenz entfaltet, oder vergeht.²⁾ Die Forschungsperspektive der *Jewish Visual Culture* interessiert sich dabei für die visuellen Aspekte von *Jewishness*. Diese sind – wie es Sigrid Schade und Silke Wenk für die *Visual Studies* insgesamt formulieren – untrennbar verwoben mit „Praktiken des Sehens, des Interpretierens, des Deutens oder auch des Zu-verstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens“, und ebenso mit „Effekten von Autorität, Macht und Begehren“ (Schade/Wenk 2011: 9).

— Diese Praktiken des Zeigens und Sehens, des Auftretens und Beobachtens werden in der europäischen Moderne für

1)

Die Konnekte von *Jewishness* und Tanz hat für die historisch jüngere Tanzkultur aus US-amerikanischer Perspektive Rebecca Rossen beforcht: Rossen 2014.

2)

Für den Tanz argumentiert Rebecca Rossen: „Jewishness is not a matter of essences, but rather a repertory of images, themes, and frames that signify ‚Jewish‘.“ Sie unterscheidet entsprechend zwischen „Jewish dance“ („implies a specific genre and style and suggests something static or fixed“) und „dancing Jewish“ („an action or process that embraces the fluidity and complexity of Jewish identity“) (Rossen 2014: 3).

Juden*Jüdinnen besonders zentral wie prekär (vgl. Aschheim 2010; Eisele 2024; Shahar 2007; Wallach 2017): Einerseits hatte die europäische Aufklärung insgesamt und spezifisch auch die jüdische Aufklärung (Haskala; vgl. Feiner 2012) mit emanzipatorischen Idealen den Weg in eine bürgerliche Gesellschaft geebnet, in der auch Juden*Jüdinnen rechtlich gleichgestellt teilhaben, sich zeigen und auftreten konnten. Andererseits wurden sie dabei zunehmend antisemitisch beschuldigt, beobachtet und (nicht allein visuell) bedrängt. Die Frage, inwiefern Juden*Jüdinnen besonders sichtbar zu erkennen seien oder vermeintlich *unsichtbar* in der Gesellschaft aufgehen, wird Teil eines innerjüdischen Diskurses um das eigene *Self-Fashioning* (vgl. für Wien 1900: Shapira 2016; Silverman 2013), wie zugleich zentrales Moment antisemitischer Verschwörungstheorien (vgl. Diner 2015: 273–274). Im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts sind diese Dynamiken exemplarisch beschreibbar. Sie werden in der sozialen Interaktion und vor allem körperlich ausgetragen sowie ästhetisch-künstlerisch bearbeitet. Tanz ist dabei – wie theatrale Formen insgesamt – ein mögliches wie naheliegendes Aushandlungsfeld. Es wird von zahlreichen jüdischen Frauen* der Zeit ergriffen – und eignet sich aus diesen Gründen besonders für die Diskussion um die Möglichkeiten von *Jewish Visual Culture* als Forschungsperspektive. Ich möchte mich dieser Diskussion erstens aus tanz- und theaterhistorischer Warte nähern und zweitens für die notwendige Einbindung feministisch-intersektionaler Herangehensweisen plädieren. Drei Studien sollen dabei beispielhaft wie punktuell erproben, inwiefern sich Wiener Tanzmoderne und die Forschungsperspektive der *Jewish Visual Culture* gegenseitig erhellen wie verkomplizieren.

GAZE UND GENDER — Mein erstes Argument zielt darauf, dass *Jewishness* in der europäischen Moderne zentral über visuelle Marker von Geschlecht verhandelt wird und dass dies besonders auch für den modernen Tanz relevant wird. Tanz, Gender und *Jewishness* sind insofern eng verwoben, als dass mittels Tanz die voneinander abhängigen Konstruktionsleistungen von Gender und *Jewishness* vollzogen, naturalisiert oder befragt werden: Während in jüdischen Gemeinschaften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein Gesellschaftstanz gepflegt wird, der mittels Tanz dichotome Vorstellungen von Geschlecht und Strukturen traditionell geprägter Gemeinschaft normiert (vgl. Gollance 2021), destabilisieren Figuren des populären jiddischen Theaters und des frühen jiddischen Films heteronormative Demarkationen mittels Crossdressing (vgl. Rossen 2014: 27; Dalinger 2003: 110).³⁾ An die Praktiken des

3)

Neben Gertrud Kraus zeigten Judith Berg, Molly Picon und Pepi Litmann jüdische Performances in Drag. In die Tradition jüdischer Figuren des frühen Films in Crossdressing stellt sich auch Barbara Streisand in *Yentl* (USA 1983).

Crossdressing schließen parallel auch Akteur*innen des modernen Tanzes an. Dieser wird zentral von Frauen* getragen und ist als solcher unter Zeitgenoss*innen zunächst ebenfalls geschlechtlich – konkret: weiblich – kodiert. In Abgrenzung zum Ballett schien der moderne Tanz neue, emanzipatorische Formen des Ausdrucks zu eröffnen und darum sowohl für bürgerliche als auch proletarische Teile der Frauenbewegung attraktiv, während die Hinwendung zu einer außer- und vorsprachlichen Gefühls- und Körperkultur zugleich die geschlechtliche Dichotomie zwischen vorgeblich männlich-rationaler und weiblich-gefühlsmäßiger Sphäre zu aktualisieren drohte (vgl. Holmes 2019). Vor diesem Hintergrund arbeiten auch jüdische Tänzerinnen mit der Inversion und Verunsicherung von Geschlecht als vermeintlich normative Konstante.

— Zu ihnen zählt für die Wiener Moderne etwa Gertrud Kraus (1901–1977), die „chassidischen Drag“ (Schwan 2022: 60; Rossen 2014: 27ff.) praktizierte und gekleidet als orthodoxer Jude auf die Tanzbühne trat. Gertrud Kraus etablierte sich im Anschluss an ihre Lehrerin Gertrud Bodenwieser ab Mitte der 1920er Jahre und bis zu ihrer Emigration 1935 als zentrale Figur der Wiener Tanzszene. Sie wurde für ihren expressionistischen Tanz und ihre Suche nach individuellem Ausdruck bekannt, sie engagierte sich für die Mai-feiern in Wien, für die rhythmische Gymnastik sowie die Volkshochschulbewegung und sie stand politisch der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei nahe. Als Assistentin Rudolf von Labans wirkte sie am Festzug der Gewerbe für die Wiener Festwochen 1929 mit (vgl. Manor 1978; Oberzaucher-Schüller 2023; Manor/Yellin 2021; Kucher o. J.). Besonders kontinuierlich zeigte sich Kraus daneben jüdischen Themen und Institutionen verbunden: Sie tanzte für die Jüdischen Künstlerspiele (Schalom Asch, *Unser Glaube*, 1928; *Biblische Tänze*, 1929/30) oder führte Tanzregie für das Gastspiel der Wilnaer Truppe (*Sabbatai Zwi*, 1930). Ebenfalls 1930 gastierte Kraus mit ihrem Ensemble auf dem Münchner Tanzkongress mit *Ghettolieder* – ein auf Musik von Joseph Achron choreografierter Zyklus, in dem die Tänzerinnen in schwarzen Gewändern Bilder eines osteuropäischen Judentums aufzurufen suchten.⁴⁾ Bereits in den Jahren zuvor war sie als *Knabe aus dem Ghetto* (Götz 1927: 20) im Crossdress aufgetreten, das sie auch für die Arbeit *Die Stadt wartet* 1933 wieder aufnahm. Besonders als *Knabe* mit Schläfenlocken und kajalschwarz umrandeten Augen experimentierte Kraus damit, sich androgyn und jüdisch-religiös zu zeigen, wobei geschlechtliche Codes verunsichert sowie typisierte Vorstellungen einer religiös konnotierten *Jewishness* aktualisiert wurden.⁵⁾ Kraus verhandelte damit Marker einer (osteuropäisch-)

4)

Die *Ghettolieder* nahmen, wie einige Choreografien von Kraus, nicht nur gesellschaftspolitisch Stellung, sie waren auch zionistisch ausdeutbar. Kurz nach dem Münchner Tanzkongress zeigte Kraus die *Ghettolieder* in der zionistischen Sektion des 20. Wiener Gemeindebezirks (n. N. 1930: 13–14).

5)

Eine Fotografie hiervon befindet sich im Theatermuseum Wien als „Rollenporträt Gertrud Kraus um 1930“, Fotografie Martin Imboden, FS_PM268376. Sie ist abgebildet in Dalinger 2019: 126.

jüdischen Männlichkeit, die – zumal verknüpft mit Religiosität und sozialer Herkunft – als effeminiert und darum irregulär galt. Als solche stand sie jenseits der heteronormativen Matrix und diente so besonders antisemitischen Delegitimierungsstrategien (vgl. u. a. Heschel 1998; A.G. Gender-Killer 2005).

— Mit ihren Tänzen bearbeitete Kraus also ein Bildrepertoire, das typisiert *jüdisch* markiert war und das über religiöse, vestimentäre wie geschlechtliche Kennzeichen funktionierte. Kraus, die wie zahlreiche ihrer Tanzkolleginnen aus einer akkulturierten, bürgerlichen Familie stammte, nahm damit eine tänzerische wie visuelle Setzung vor, die stereotype, vergeschlechtlichte und soziale Vorstellungen von *Jewishness* offensiv aufgriff. Eine ebenso offensive, aber geschlechtlich komplementäre Inszenierungsstrategie wählte die Tänzerin Elsie Altmann (1899–1984), die zur selben Generation jüdischer Tänzerinnen in Wien gehörte und sich von der Fotografin Madame d’Ora als Tänzerin porträtieren ließ. Darin stellte sie keinen *effeminierten Juden*, sondern eine jüdische *femme fatale* zur Schau, die aufgrund ihrer Übersexualisierung gleichfalls als sexuell und geschlechtlich irregulär galt.⁶⁾ Die Fotografie d’Oras zeigt Altmann ikonografisch als *femme fatale*, und konkret als fotografische Spiegelung des Gemäldes von Gustav Klimt *Judith I.* (1901) (vgl. Eisele 2023). Als solche inszeniert Altmann die biblische Figur Judith als moderne, jüdische Frau in sezessionistischer Kleidung und mit halb enthüllter Brust. Sie blickt dabei souverän und herausfordernd in die Kamera und auf ihr Publikum zurück (vgl. zu Klimts *gaze*: Shapira 2010). Die feministisch-intersektional vorgebrachte Analysekategorie des *gaze* legt Altmanns offensive Inszenierung als doppelt responsives Sehen und Schauen offen: Es erkennt und zeigt Codes von *Jewishness* in Klimts Vorlage und gibt sie über den eigenen Blick zurück.

— Sowohl Kraus als auch Altmann und mit ihr die Fotografin d’Ora zeigen sich sensitiv für Codes, Themen und Motive von *Jewishness* ihrer Zeit, während sie sich in deren Befragung zugleich geschlechtlich, kulturell und sozial dazu verhalten. Diese Positionierungen funktionieren relational zu den vorgefundenen Ikonografien und tradierten Praktiken; und sie legen auch nahe, visuelle Kulturen insgesamt als relational zu begreifen und dabei ebenso die Dynamik historisch bedingter Macht- und Begehrensstrukturen mitzudenken. Die Perspektive der *Jewish Visual Culture* stellt sich damit nicht objektiv-neutral, sondern basiert selbst auf Verortungen und Beziehungen.

6)

Zur (jüdischen) *femme fatale* vgl. den Aufsatz von Radjai-Bründl in diesem Heft.

MEDIALE UND INTERSEKTIONALE KONSTELLATIONEN — Die zweite These stellt die Rahmung der tänzerischen Auftritte und visuellen Inszenierungen ins Zentrum. Deren Rahmung und Strukturierung geschieht auf mehreren Ebenen: konkret erfahr- und visuell erlebbare Auftritte, die sich in der gemeinsamen Interaktion von Zeitgenoss*innen an einem geteilten Ort entfalten, unterliegen ebenso einer Rahmung wie das Vor- und Nachleben dieser Auftritte in Diskursen, Narrationen und Bildern. Egal, ob dieses Nachleben unmittelbar an den Auftritt anschließt oder Jahrzehnte später wissenschaftlich und/oder historiografisch perspektiviert wird. Während die historiografische Forschung ohnehin auf Materialien aus erster, zweiter und dritter Hand angewiesen ist, ist das Erleben von modernem Tanz in Wien meist ebenso untrennbar mit Materialien – mit Fotografien, Werbeplakaten, Vor- und Nachberichterstattungen – verknüpft. Kulturen des modernen Tanzes treten so als mediale Konstellationen hervor. Sie sortieren und rahmen Tänzerinnen, ihre Auftritte und Körper, lassen sie als *jüdisch* hervor- und zurücktreten und sind darum zentral für eine intersektional arbeitende *Jewish Visual Culture*.

— Fassbar wird dies etwa an der Person Hedy Pfundmayr (1899–1965). Die Wiener Tänzerin, die sich später dem NS-Apparat andienen sollte, zeigte sich 1928/29 als *Mädchen aus Palästina* auf der Tanzbühne. Sie hatte sich dafür Mund und Augen dramatisch geschminkt und ihr Haar in einen Schal gehüllt [Abb. 1]. Ihr „wundervolles Kostüm“ sei prachtvoll und kühn, berichtete *Die Stunde* im Anschluss, und sie habe „ein tragisches, heroisch-edles Mauscheln“ gezeigt (n. N. 1929: 7). Parallel zur Aufführung brachte *Die Bühne* eine ganzseitige Porträtfotografie von Pfundmayr als *Mädchen aus Palästina* (Kopitz 1929), wies unter dem Porträt aber bereits auf das Titelbild der Gesamtausgabe hin, das ebenfalls Hedy Pfundmayr „in der Novität der Staatsoper“ (ebd.) zeige: Das Titelblatt porträtiert Pfundmayr in der Oper *Maruf, der Schuster von Kairo* (1914). Sie trägt das orientalisierende Kostüm des Silberschleiers des ersten Tanzsolos, zeigt sich darin aber als *weiße* Tänzerin, umringt von vier Tänzern in Turbanen und Blackface, die Pfundmayr so umso mehr als *weiß* hervorheben [Abb. 2].⁷⁾

7)

Dieser visuelle Kontrast ist bereits in den Figurinskizzen zur Oper angelegt, vgl. die Figurinen zu „Tanz N*****“ sowie „Tanz großer Silberschleier“, Wiener Staatsoper 1929, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45980 und HZ_HG45971.



// Abbildung 1

Hedy Pfundmayr als „Mädchen aus Palästina“, Fotografie von Rudolf Kopitz, in: *Die Bühne*, 14.02.1929, S. 7.

031

Während sich moderne Tänzerinnen in Wien oftmals orientalisierende und ethnisch kodierte Kostüme, Gesten und Tanzhaltungen anverwandelten – Gertrud Kraus trat etwa als javanische, spanische und russische Tänzerin auf –, geht Rebecca Rossen davon aus, dass es einen Unterschied machte, *wer* sich ethnische Codes aneignete:

the emerging ideology of modern dance thus suggested that (white) modern choreographers could encapsulate the essence of an ethnic or racial group and universalize this material for the theatrical stage, whereas (non-white) ethnic dance artists merely presented an unadulterated, authentic representation of their heritage. [...] This dichotomy especially impeded the progress of Black, Asian, and Latino/a performers. Still, Jews were not immune (Rossen 2014: 30).

Vor diesem Hintergrund zeigt die mediale Rahmung von Hedy Pfundmayrs Auftritten, dass Pfundmayr offenbar rasch ihr Repertoire vom jüdischen Mädchen zu einer als *weiß* visualisierten Tänzerin in orientalisiertem Kostüm wandeln konnte, ohne dabei notwendigerweise weiter mit *Jewishness* verknüpft zu werden. Anderes zeigt sich für Gertrud Kraus. Ihr widmet die Zeitschrift *Kuckuck* 1931 ein Porträt und bildet dabei verschiedenste ihrer Tänze ab – darunter auch ein ethnisch kodierter Tanz *Russisches Volkslied* oder Kraus' berühmte Interpretation der französischen Figur Guignol [Abb. 3] –, bindet diese aber implizit an ihre jüdische Herkunft rück. Wortgleich zu Beschreibungen anderer jüdischer Schauspieler*innen, Künstler*innen und Tänzer*innen, bescheinigt das Porträt Kraus eine Tiefe, „von der man fast sagen kann, sie liege nicht nur in ihr, sondern in den vorausgegangenen Generationen, [hieraus, TE] holt sie Schmerz und Leidenschaft, Wehmut und Verzückung“ (R. E. 1931: 14). Diese Zuschreibungen setzen sich auch in der wissenschaftlichen Literatur fort, die Kraus als „women with raven-black hair and large, almond-shaped eyes“ beschreibt und sich dabei auf die Figur der jüdischen Mythologie, Lilith, bezieht: „Photographs of her European dances depict a phantasmal woman, a Lilith, a creature moving in a dusky glow“ (Toepfer 1997: 191).



// Abbildung 2

Hedy Pfundmayr als Tänzerin in der Oper *Maruf*, in: *Die Bühne*, 14.02.1929, Titelblatt.



// Abbildung 3

Eine Tänzerin Gertrud Kraus. In: *Der Kuckuck*, 03.05.1931, S. 14.

—— Damit ist *Jewish Visual Culture* aus historischer Perspektive nicht allein über eine Tanzfotografie beschreibbar. Sie entfaltet und verkompliziert sich erst in medialen Konstellationen, die zeitlich synchron wie diachron visuelle Kulturen setzen, sortieren und in Machtverhältnisse einbinden. In diesem Sinn argumentieren Sigrid Schade und Silke Wenk für die *Visual Culture* insgesamt gegen die Isolierung einzelner Bilder in der Analyse (vgl. Schade/Wenk 2011: 8). Das Beispiel von Pfundmayr und Kraus erinnert zudem daran, dass es nicht allein Bilder sind, die visuelle Kultur prägen, sondern, dass Text („raven-black hair“) ebenso auf visuelle Fantasien rekurren oder sie nähren kann wie Töne, Rhythmen und Musik und dass (historische) visuelle Kultur also als gesamtheitlich sensorische Kultur zu denken ist (vgl. Camp 2017).

SPRINGEN, LANDEN, FOTOGRAFIEREN —— Während bislang Tänzerinnen thematisiert wurden, die auf besonders sichtbare Weise in Vorstellungen von *Jewishness* intervenierten, möchte ich drittens darauf verweisen, dass Tänzerinnen mit jüdischer Herkunft vielfach öffentlich nicht explizit als solche in Erscheinung traten. Zugleich prägten sie aber die visuelle Kultur des modernen Tanzes in Wien entscheidend mit: Als Fotografinnen, Tänzerinnen, Gymnastiklehrerinnen und -schülerinnen engagierten sie sich für eine tänzerisch ausgebildete und fotografisch ins Bild gesetzte Körperkultur. Zahlenmäßig wurde die Wiener Tanzmoderne gar entscheidend von Jüdinnen gestaltet (vgl. Fleischle-Braun 2020: 96). Das ist einerseits soziokulturell zu begründen mit einer großen Zahl jüdischer, bildungsbürgerlicher Familien, die ihren Töchtern eine tänzerische Körperbildung finanzieren konnten und wollten; andererseits versprach der moderne Tanz, und zugleich auch die damit verwandte rhythmische Gymnastik, eine neue, emanzipative Haltung zur Welt, eine universell-menschliche Körpersprache sowie eine sportlich-leibliche Erziehung, die antisemitische Behauptungen von einem vermeintlich deformierten *jüdischen Körper* mit konkreter Ertüchtigung kontern konnte. Gerade da sich Jüdinnen vielfach einer „doppelten Differenz“ (Raggam-Blesch 2009: 257; Lerner 1997: 8) als Frauen und Jüdinnen ausgesetzt sahen,⁸⁾ mögen diese Versprechen besonders relevant gewesen sein. Die ostentative Beschäftigung mit jüdischen Themen, wie sie etwa von Kraus choreografiert wurde, war in diesem Kontext nicht das primäre Anliegen.

8)

Die Theoretisierung doppelter Differenz ist intersektional zu erweitern, etwa um jüngere Forschungen zur Queerness zahlreicher Akteur*innen des modernen Tanzes, die mal mehr, mal weniger öffentlich, bislang aber kaum historiografisch perspektiviert war. Für Gertrud Kraus vgl. Sluhovsky 2021: 19.



// Abbildung 4

„Sprung“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/58, CC0.

— So engagierte sich etwa Olga Suschitzky (geb. Hirschler, 1882 Wien–1942/43 KZ Auschwitz) im Wiener Arbeiter*innenbezirk Favoriten für ein „Erwachen des Gefühls für Körperkultur im Proletariat“ (pp. 1926: 8). Dafür gründete sie eine der zahlreichen Schulen für rhythmische Gymnastik, die sich auf den Delsartismus, auf Dalcroze und Mensendieck berief und sich besonders an „arbeitende Frauen“ richtete (n. N. 1925: 15). Ihr Mann betrieb eine Buchhandlung für Arbeiter*innen und ihre Nichte – Edith Tudor-Hart – war in der Sozialfotografie tätig. Die Fotografien Tudor-Harts stehen dabei in starkem Kontrast zu den Tanzfotografien der Schule ihrer Tante Olga Suschitzky. Sie transportieren im Vergleich aber ein je gemeinsames Anliegen für eine proletarische Kultur, die sich einerseits für soziales Elend empfänglich zeigte, es sichtbar machte und anprangerte und die andererseits die körperliche Ermächtigung über dieses Elend propagierte und diese Ermächtigung ebenfalls fotografisch inszenierte.⁹⁾ Die Tanzfotografien setzen Luftsprünge und Entfaltungsgesten mit großen Arm- und Beinbewegungen ins Bild, die so auch mit dem Repertoire anderer Schulen – etwa jener Grete Bieberbachs, Hilde Hagers oder Lilian Harmels – korrespondieren [Abb. 4 & Abb. 5].¹⁰⁾ Sie stehen exemplarisch für das Streben nach Emanzipation und Entfaltung, das bei Olga Suschitzky nicht dezidiert jüdisch, aber proletarisch verstanden werden sollte. Neben dem Abgleich der visuellen Überlieferungen dieser Schulen ist das Wirken der Familie Suschitzky auch für sich genommen ein einschlägiges Beispiel dafür, wie volksbildnerische Gymnastik, künstlerischer Tanz und Fotografie im Zusammenspiel einen Bild- und Körperkanon ausbilden, der sich in die Ikonografie des modernen Tanzes insgesamt einfügt, auf seine vielseitigen Zugehörigkeitsangebote und kulturellen Anleihen verweist und der zugleich soziokulturell, ikonografisch und in den personellen Netzwerken eng mit der jüdischen Kultur Wiens verbunden ist.

— Es stellt sich anhand dieses Beispiels letztlich auch die Frage, ob und inwiefern soziale Erfahrungen und personelle Netzwerke der Wiener Tanzmoderne in eine *Jewish Visual Culture* integriert werden – unabhängig davon, ob die jeweiligen Protagonist*innen ihr Wirken öffentlich explizit als jüdisch positionierten. So integriert sich die Arbeit Olga Suschitzkys ideen-, körper- und motivhistorisch in einen Kanon der rhythmischen Gymnastik und des modernen Tanzes insgesamt. Zugleich konnte die tänzerische

9)

Zur methodischen Frage des Umgangs mit Tanzfotografie vgl. Jahn/Wittrock/Wortelkamp 2016.

10)

Das in Abb. 4 abgebildete Motiv korrespondiert so etwa mit jenem, das Tänzerinnen Grete Bieberbachs in einer Fotografie unter dem Titel *Entfaltung* zeigen: Fotograf unbekannt, um 1930, Wien Museum, Inv.-Nr. 57625/2.



// Abbildung 5

„Walzer“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/59, CCO.

Körperbildung gerade für jüdische Frauen* in einem antisemitischen wie patriarchalen Umfeld ein gleich mehrfach emanzipatorisches Versprechen bereithalten, dem sie mittels Tanz, Fotografie und Gymnastik nachgingen. In diesem Fall – der historiografisch stets erneut genau zu erörtern ist – entfalteten die Luftsprünge und Entfaltungsgesten eine weitere, eine jüdische Erfahrungsdimension. Hingegen gehen die anderen genannten Beispiele expliziter mit visuellen Kulturen von *Jewishness* um: Gertrud Kraus intervenierte mit ihren Tänzen explizit in ein bestehendes Bild- und Vorstellungsrepertoire des *Jüdischen*. Der Vergleich mit der Rezeption der Tänzerin Hedy Pfundmayr zeigt, wie *Jewishness* (auch unabhängig von einer jüdischen Herkunft) medial hervorgebracht und offensiv zu- oder abgesprochen wurde. In allen Fällen ist es nicht eine einzelne Abbildung, eine Fotografie, die für sich und aus sich heraus spricht, sondern erst die Kontextualisierung und Rahmung macht eine historische Spur als Teil einer dynamischen und relational gedachten *Jewish Visual Culture* verstehbar.

// Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid / Chessex, Antoine (2022):** Visual Culture Studies. In: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript, S. 260–273.
- A. G. Gender-Killer (Hg.) (2005):** Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern. Münster: Unrast-Verlag.
- Amort, Andrea (2009):** Free Dance in Interwar Vienna. In: Deborah Holmes, Lisa Silverman (Hg.), Interwar Vienna. Culture Between Tradition and Modernity. Rochester, N. Y.: Camden House, S. 117–142.
- Aschheim, Steven E. (2010):** Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience. In: Jeanette R. Malkin, Freddie Rokem (Hg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City, Ia.: University of Iowa Press, S. 21–38.
- Bernold, Monika (2019):** Tanz-Genuss und Zeitgeschichte. Gertrud Bodenwieser. Tänzerin, Tanzlehrerin, Choreographin (Wien 1890–Sydney 1959). In: Theresa Adamski, Doreen Blake, Veronika Duma (Hg.), Geschlechtergeschichten vom Genuss. Wien/Berlin: Mandelbaum, S. 187–209.
- Camp, Tina M. (2017):** Listening to Images, Durham/London: Duke University Press.
- Dalinger, Brigitte (2019):** Das Judentum. Wie jüdisch war der Wiener Tanz? Erscheinungsbilder auf der Bühne. In: Andrea Amort (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne. Berlin: Picus, S. 123–133.
- Dalinger, Brigitte (2003):** Yiddish Theatre in Vienna, 1880–1938. In: Joel Berkowitz (Hg.), Yiddish Theatre. New Approaches. Liverpool: Littmann Library of Jewish Civilization, S. 107–118.
- Diner, Dan (2015):** Art. Verschwörung. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, Bd. 6, Stuttgart: Metzler, S. 272–277.
- Eisele, Theresa (2023):** Judith I fotografieren. Elsie Altmann im Atelier von Madame d’Ora, 1922. In: Friederike Oberkrome, Lotte Schübler (Hg.), Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin: Neofelis, S. 127–150.
- Eisele, Theresa (2024):** Theater als „Spiel- und Spiegelform“ jüdischer Erfahrung. Wien 1890–1920. Göttingen: Wallstein.
- Feiner, Shmuel (2012):** Art. Haskala. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Bd. 2, Stuttgart: Metzler, S. 544–554.
- Figurine zu „Tanz N*****“ (1929):** Wiener Staatsoper, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45980.
- Figurine zu „Tanz großer Silberschleier“ (1929):** Wiener Staatsoper, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45971.
- Fleischle-Braun, Claudia (2020):** Die Schule Hellerau-Laxenburg. Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne. In: Sandra Günter (Hg.), Everybody Tells A Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen, Wiesbaden, 95–119.
- Gollance, Sonia (2021):** It Could Lead to Dancing. Mixed-Sex Dancing and Jewish Modernity. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Götz, Richard (1927):** Tanz. In: Der Tag, 17.04.1927, S. 19–20.

- n. N. (1925):** Verein rhythmische Gymnastik. In: Arbeiter-Zeitung, 29.03.1925, S. 15
- n. N. (1929):** Großer Erfolg der Tänzerinnen Mila Cirul und Hedy Pfundmayr in Berlin. In: Die Stunde, 20.02.1929, S. 7.
- n. N. (1930):** Makkabäerfeiern in Wien. In: Die Stimme, 29.12.1930, S. 13–14.
- Heschel, Susannah (1998):** Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlichen/weiblichen Körpers. In: Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbaumer-Fritz (Hg.), Der „schejne Jid“. Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual, Wien: Picus, S. 86–96.
- Holmes, Deborah (2019):** Die neue Frau. Der Moderne Tanz in der Publizistik der Wiener Frauenbewegung um 1900. In: Andrea Amort (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne, Berlin: Hatje Cantz, S. 40–46.
- Jahn, Tessa / Wittrock, Eike / Wortelkamp, Isa (2016):** Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne. Bielefeld: transcript.
- Lerner, Gerda (1997):** Why History Matters. Life and Thought. New York: Oxford University Press.
- Manor, Giora (1978):** The Life and Dance of Gertrud Kraus. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House.
- Manor, Giora / Yellin, Malka Liora (2021):** Art. Gertrud Kraus. In: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia, <https://jwa.org/encyclopedia/article/kraus-gertrud> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (2023):** Art. Kraus, Gertrud. In: Österreichisches Musiklexikon online, 04.04.2023, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d5e0> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- pp. (1926):** Rhythmische Gymnastik bei Proletariern. In: Arbeiter-Zeitung, 03.12.1926, S. 8.
- Kucher, Primus-Heinz (o. J.), Art. Gertrud Kraus.** <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/kraus-gertrud/> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- Raggam-Blesch, Michaela (2009):** „Being different where being different was definitely not good“. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien. In: Barbara Eichinger, Frank Stern (Hg.), Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus, Wien: Böhlau, S. 257–275.
- R. E. (1931):** Die Tänzerin Gertrud Kraus. In: Der Kuckuck, 03.05.1931, S. 14.
- Rossen, Rebecca (2014):** Dancing Jewish Identity in American Modern and Postmodern Dance, Oxford: Oxford University Press.
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011):** Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: transcript.
- Schwan, Alexander (2022):** Queering Jewish Dance: Baruch Agadati. In: Dance Research Journal, Special Issue Speculations on the Queerness of Dance Modernism, Jg. 54, Nr. 2, S. 54–69.
- Shahar, Galili (2007):** Theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Shapira, Elana (2016):** Style and Seduction. Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna. Waltham, Mass.: University of Chicago Press.
- Shapira, Elana (2010):** Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender. Visual Culture in Vienna. In: Jane E. Kromm (Hg.), A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century, Oxford: Bloomsbury, S. 157–168.
- Sluhovsky, Moshe (2021):** Introduction. Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine, in: Andreas Kraß, Moshe Sluhovsky, Yuval Yonay (Hg.), Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine Biographies and Geographies, Bielefeld: transcript, S. 7–28.
- Silverman, Lisa (2009):** Reconsidering the Margins. Jewishness as an Analytical Framework. In: Journal of Modern Jewish Studies, Jg. 8, H. 1, S. 103–120.
- Silverman, Lisa (2013):** Ella Zirner-Zwieback, Madame d'Ora, and Vienna's New Woman. In: Leonard Literatur, Jay Greenspoon (Hg.), Fashioning Jews. Clothing, Culture, and Commerce, West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, S. 77–98.
- Toepfer, Karl (1997):** Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935. Berkeley: University of California Press.
- Vernon-Warren, Bettina / Warren, Charles (1999):** Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz. Amsterdam: Harwood Academic Publishing.
- Wallach, Kerry (2017):** Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Hedy Pfundmayr als „Mädchen aus Palästina“, Fotografie von Rudolf Kopitz, in: Die Bühne, 14.02.1929, S. 7.
- Abbildung 2:** Hedy Pfundmayr als Tänzerin in der Oper *Maruf*, in: Die Bühne, 14.02.1929, Titelblatt.
- Abbildung 3:** Eine Tänzerin Gertrud Kraus. In: Der Kuckuck, 03.05.1931, S. 14.
- Abbildung 4:** „Sprung“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/58, CC0.
- Abbildung 5:** „Walzer“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/59, CC0.

// Angaben zur Autorin

Theresa Eisele ist akademische Rätin a. Z. und Geschäftsführerin am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Am Ludwig Boltzmann Institute for Digital History (LBIDH) ist sie als Senior Researcher assoziiert. Sie arbeitet zur kulturwissenschaftlichen und historischen Theaterforschung und promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit zu *Theater als „Spiel- und Spiegelform“ jüdischer Erfahrung. Wien 1890–1920* (Wallstein 2024; ausgezeichnet mit dem Max-Herrmann-Dissertationspreis 2022).

// 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>



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 *Otherring* 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 Gesichtverschönerung 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)

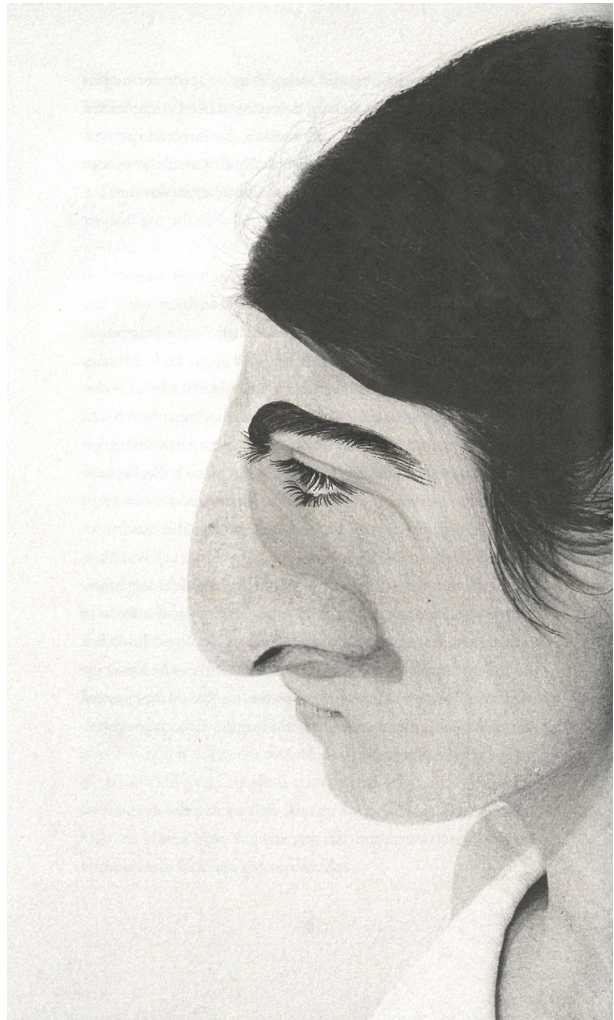
Gerda Panofsky reagiert in ihrem Text *Panofsky's Nose* auf Wolfgang Kemps Rezension der Briefedition Erwin Panofskys (Wolfgang Kemp, *Briefspenden für die Ordensgemeinschaft*, FAZ, 9.6.2011). Darin beschreibt Kemp Panofskys erstmaligen Besuch 1967 in Deutschland, aus dem er als Jude emigrieren musste, 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.



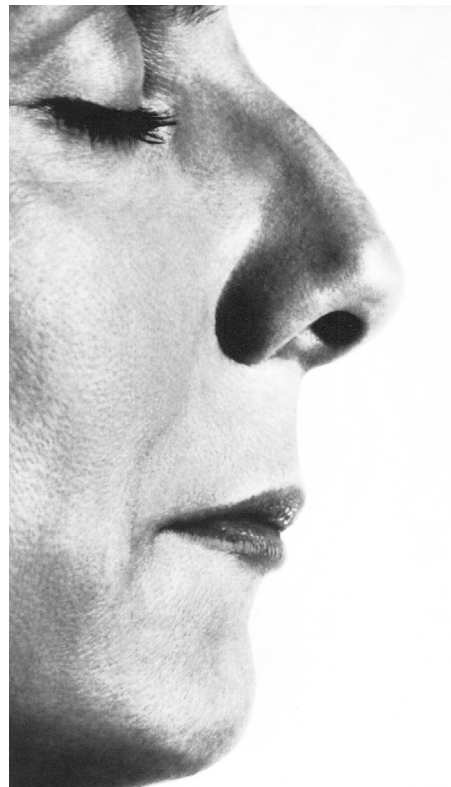
// Abbildung 3

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>



OPPORTUNES (ZU)HÖREN: DIE SÄNGERINNEN DALIAH LAVI UND BELINA

JÜDISCHE STIMMEN IN DER POSTNAZISTISCHEN GESELLSCHAFT

— Die als Lea-Nina Rodzynek geborene Belina und Daliah Lavi waren beide erfolgreiche Sängerinnen im Westdeutschland der 1960er und 70er Jahre. Zwischen den Höhepunkten ihrer Musikkarrieren lagen keine zehn Jahre, ihre Lebenserfahrungen waren jedoch sehr unterschiedlich. Während die eine durch waghalsige Fluchten die Shoah in Polen und Deutschland überlebte, wurde die andere in eine deutsch-russische jüdische Familie in Palästina geboren. Während Belina vom Goethe-Institut auf Tournee geschickt wurde, um Deutschland im Ausland zu vertreten, stellte sich Daliah Lavi der Aufgabe, kulturelle Botschafterin Israels in Deutschland zu werden. Stimmbildung und Stimmumfang beider Sängerinnen waren sehr unterschiedlich. Beide sprachen und sangen in mehreren Sprachen und hatten im Deutschen einen bemerkbaren Akzent. Ihr Timbre, also das, was einer Stimme ihre Identität verleiht (vgl. Eidsheim 2019: 6), wurde interessanterweise recht ähnlich beschrieben: dunkel, rau und rauchig. Die Körper, die diese Stimmen hervorbrachten, wurden jedoch sehr unterschiedlich inszeniert und bewertet. Nach Sander Gilman (vgl. 1991: 11) hören sich Jüdinnen*Juden anders an, weil sie als anders repräsentiert werden. Im Laufe dieses Textes werde ich anhand von Untersuchungen audiovisueller Inszenierungen der beiden Sängerinnen nachvollziehen, ob seine These zutrifft.

SOUNDS JEWISH? ZUR RASSIFIZIERUNG VON STIMME UND KLANG

— In westlichen Gesellschaften werden Wissen, Erkenntnis und Wahrheit in erster Linie mit dem Sehsinn in Verbindung gebracht. Auch das moderne rassistische Wissen beruht angeblich vor allem auf der konstruierten visuellen Differenz rassifizierter Körper. Der vornehmliche Fokus auf optische Wahrnehmung hat eine Leerstelle innerhalb der Rassismusforschung geschaffen, die von Wissenschaftler*innen wie Jennifer Stoeve (2016) und Nina Sun Eidsheim (2019) allmählich geschlossen wird, indem sie darlegen, wie Gehörtes kategorisiert, klassifiziert und demnach auch rassifiziert wird.

— Die Behauptung, dass Jüdinnen*Juden die ansonsten harmonisch klingende christliche Welt mit Lärm verunreinigten, hat ihre Wurzeln bereits im frühen Christentum (vgl. HaCohen 2011). Ein näher definiertes Konzept der rassifizierten „jüdischen Stimme“

taucht nach Sander Gilman (vgl. 1991: 19) erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in antisemitischen Diskursen auf, die sich nach wie vor auf christliche Ideen stützen. Jüdische Menschen werden dargestellt als besäßen sie entweder keine eigene oder alle Sprachen gleichzeitig. Sie seien entweder nicht in der Lage, die jeweilige Landessprache zu beherrschen, oder werden mit einer eigenen heimlichen Sprache assoziiert. In Europa sind damit meist, je nach Region und jüdischer Gemeinde, Variationen des Jiddischen bzw. des Ladino gemeint. Im deutschsprachigen Raum wird die jüdische Stimme oft mit dem Begriff des *Mauscheln* in Verbindung gebracht. Abgeleitet von dem Spottnamen für Juden *Mauschel* (nach *Mosche* – Moses), bezeichnet das *Mauscheln* die Versuche der sogenannten *Ostjuden* Deutsch zu sprechen (vgl. ebd.: 21). Später bekam der Begriff eine weitere, bis heute noch gebräuchliche Bedeutung, nämlich heimliche, betrügerische Geschäfte zu betreiben. Nach Gilman (ebd.: 2) sei das *Mauscheln* ein jiddischer Akzent, der an- oder abgelegt werden könne und unterschieden werden müsse vom *Jüdeln*, der den Jüdinnen*Juden angeblich angeborenen Sprache.

— Die Vorstellung einer jüdischen Stimme beruht, so Gilman, auf der Vorstellung von körperlicher jüdischer Differenz (vgl. ebd.: 25). Die Stimme als Phänomen ist jedoch sowohl ein Ausdruck von Körperlichkeit als auch ein soziokulturelles Konstrukt, das die Körperlichkeit transzendiert. Stimme und Körper konstituieren sich gegenseitig und können nicht unabhängig voneinander untersucht werden. Nina Eidsheim (vgl. 2019: 5) verweist darauf, dass jeder Klang, und so auch die Stimme, erst im Prozess des Zuhörens entsteht, und lenkt damit unsere Aufmerksamkeit von den Vokalisierenden auf die (Zu)Hörenden. Eine Stimme wird niemals neutral wahrgenommen. Im (Zu)hören werden immer auch soziale Kategorien von Gender, Sexualität und Klasse sowie Prozesse der Rasifizierung bemüht und oft durch die Wahrnehmenden verstärkt. Das bedeutet, dass die Positionalitäten der jeweiligen (Zu)hörenden ebenso wichtig sind wie die der Vokalisierenden.

DIE PROTAGONISTINNEN: BELINA UND DALIAH LAVI — Belina wurde am 6. Februar 1925 als Lea-Nina Rodzynek im polnischen Sterdyn, einer kleinen Stadt bei Warschau, geboren. Während fast ihre gesamte Familie in der Shoah getötet wurde, gelang Rodzynek immer wieder die Flucht. Nach 1945 lebte sie in Frankreich und der Schweiz. Als Sängerin und Schauspielerin trat sie auf Festen jüdischer Gemeinden und im jüdischen Theater auf. Sie spielte und sang vor allem auf Jiddisch. 1958 nahm sie eine erste Platte

auf – *Chants du Ghetto* (Lieder des Ghettos) –, auf der sie Lieder, die in den Ghettos und Konzentrationslagern entstanden und gesungen wurden, interpretierte. Sie fasste es als großes Privileg auf, diese Lieder singen und aufnehmen zu dürfen, und setzte es sich zur Aufgabe, jiddische Kultur in Form von Liedern nicht nur zu bewahren, sondern auch zu popularisieren (vgl. Boettcher 2021). 1960 wurde sie als „Neuentdeckung für den deutschen Schlagermarkt“ (ebd.) nach Westdeutschland geholt. Obwohl sie zunächst einige Aufnahmen machte, hatte Rodzynek keinerlei Interesse daran ein Schlagerstar zu werden. Ihr gefielen die „Schnulzen“ (ebd.) nicht.

—— Während der Dreharbeiten für die Fernsehproduktion des Saarländischen Rundfunks *Belina – Portrait einer Sängerin* des Regisseurs Truck Branss lernte sie 1962 den Gitarristen und Komponisten Siegfried Behrend kennen. Begleitet von Behrend feierte Belina ihre größten kommerziellen Erfolge. Sie sang folkloristische Lieder auf Polnisch, Jiddisch und etwa zwanzig weiteren Sprachen. Das Duo trat in deutschen Fernsehshows auf und ging 1964 gemeinsam als „Botschafter deutscher Kultur“ auf eine vom Goethe-Institut finanzierte Welttournee (Mertes 2006: 1). Gegen Ende der 1960er Jahre nahm ihr Erfolg ab und Belina verschwand zusehends aus der Öffentlichkeit. Anfang der 1990er Jahre gab Lea-Nina Rodzynek ihr Abschiedskonzert in Hamburg, wo sie 2006 verstarb (ebd.: 2). Sie ist heute kaum noch bekannt.

—— Daliah Lavi wurde am 12. Oktober 1942 als Daliah Lewinbuk in Haifa im britischen Mandatsgebiet Palästina geboren und wächst in Schavei Zion, einer von deutschen Jüdinnen*Juden gegründeten Siedlung, auf. Ihre Familie mütterlicherseits stammte aus Breslau und Lavi wuchs zweisprachig, mit Hebräisch und Deutsch, auf.

—— Zunächst arbeitete sie als Model, wurde aber bald darauf als Schauspielerin entdeckt, zog nach Frankreich und startete eine erfolgreiche Karriere in internationalen Filmproduktionen. Gegen Ende der 1960er Jahre wurde sie von dem Hamburger Erfolgsproduzenten Jimmy Bowien bei Polydor unter Vertrag genommen und begann ihre Gesangskarriere. Auch Lavi nahm Platten in verschiedenen Sprachen auf. In Westdeutschland hatte sie mit deutschen Versionen internationaler Hits ihren größten kommerziellen Erfolg als Sängerin. Auch deutsche Versionen neuer hebräischer Lieder sang sie. Mit ihrem als *exotisch* wahrgenommenen Erscheinungsbild und ihrem Akzent passte sie perfekt in die Schlagerbewegung dieser Jahre. Sie trat regelmäßig in deutschen Fernsehshows auf und wurde 1970 in einer Umfrage der Fachzeitschrift *Schallplatte* zur beliebtesten Sängerin Westdeutschlands gewählt. Ab Mitte der 1980er Jahre zog sich Lavi immer mehr zurück. Sie spielte noch

gelegentlich in deutschen Fernsehproduktionen mit und nahm auch ein paar Tonträger auf. 2009 verabschiedete sie sich auf einer Deutschlandtournee von ihren Fans. Sie starb 2017 in Asheville, USA. Daliah Lavis Bekanntheitsgrad in Deutschland ist nach wie vor hoch (vgl. Munzinger Personen 2025).

— Während Belina gegen Ende der 1960er Jahre langsam aus der deutschen Öffentlichkeit verschwand, wurde Lavi immer erfolgreicher. Obwohl beide der Unterhaltungsmusik zuzuordnen sind und es im Chanson eine Schnittmenge zwischen ihren Repertoires gibt, waren sie sehr unterschiedliche Sängerinnen, die unterschiedliche musikalische Genres bedienten.

BELINA: DIE WESTDEUTSCHE FOLK-SZENE UND DIE WIEDERGEURT JIDDISCHER MUSIK

Der Erfolg von Belina und Behrend und ihrem diversen folkloristischen Repertoire muss im Kontext der westdeutschen Folk-Szene der 1960er Jahre verortet werden, die oft auch fälschlicherweise für die *Renaissance* jiddischer Folklore verantwortlich gemacht wird.¹⁾ Inspiriert von einer internationalen Kulturbewegung, die sich für Chanson und Folklore interessierte, befasste sich seit 1960 auch in Westdeutschland eine neue Generation junger Menschen mit den eigenen Musiktraditionen. Vor allem junge linke Intellektuelle experimentierten mit Liedern als Vehikel für Protest und politischen Dissens. Anders als in den USA fiel in Deutschland der Bezug auf das eigene Liedgut schwer, denn das deutsche Volkslied diente den Nationalsozialist*innen kurz zuvor noch als ideales Terrain für die Kultivierung völkischer, *arischer* und nationaler Inhalte (vgl. Schreiner 2022: 381). Die junge Folk-Bewegung versuchte eine deutsche demokratische Volksliedtradition zu erneuern, die sich explizit von dem mit der faschistischen Zeit verbundenen kollektiven Singen unterscheiden sollte (vgl. Milewski 2014: 148). Deshalb ließ sich die Bewegung von anderen Volksliedtraditionen und vor allem der Musik derjenigen inspirieren, die von den Nationalsozialist*innen verfolgt und ermordet worden waren. Das bezog sich nicht ausschließlich, aber vor allem auf jüdische Musiker*innen.²⁾ In diesem Zusammenhang sind Heinrich Hai Frankl und Lin Jaldati zu nennen. Während Frankl die Flucht nach Schweden gelang, überlebte Jaldati die Internierung in verschiedenen Konzentrationslagern. Frankl trat mit seiner schwedischen Partnerin Gunnel Wahlström als Duo *Hai & Topsy* auf, dessen Repertoire aus jiddischer, schwedischer und internationaler Folklore bestand. Lin Jaldati, die mit ihrem Ehemann, dem Pianisten Eberhard Rebling, in der DDR lebte, interpretierte vor allem jiddische Lieder, die sie von Überlebenden in Displaced Persons- Lagern

1)

Der Begriff *Renaissance* im Sinne von *Wiedergeburt* ist missverständlich, da es vor dem Nationalsozialismus kaum Berührungspunkte zwischen der deutschen Dominanzgesellschaft und der jiddischen Kultur der sog. *Ostjuden* gab. Auch deutsche Jüdinnen*Juden suchten sich oft von den *Ostjuden* zu distanzieren und hörten kaum jiddische Musik. Die Auseinandersetzung mit jiddischer Musik, die in den 1960ern begann, konstituiert also keine Fortsetzung einer Vorkriegstradition (vgl. Ottens/Rubin 2002: 17).

2)

Unter anderem treten auch die afrodeutsche Liedermacherin Fasia Jansen sowie der Sinto Franz *Schnuckenack* Reinhardt auf dem Waldeck Festival auf, das als Kristallisationspunkt der Szene angesehen werden kann (vgl. Schickler 2025).

gesammelt hatten (vgl. Schickler 2025). Obwohl Lea-Nina Rodzynek eine der wenigen, wenn nicht sogar die einzige Interpretin jiddischer Musik im Nachkriegsdeutschland war, die Jiddisch noch im Elternhaus gelernt hat, wird sie in der Fachliteratur zu jiddischer Musik nicht erwähnt.³⁾ Vielleicht war sie kommerziell zu erfolgreich, um als diesem Genre zugehörig wahrgenommen zu werden, denn Belinas und Behrends erste Alben mit Folklore und jiddischen Liedern verkauften sich so gut wie es sonst nur Pop-Produktionen taten. Die beiden tourten viel und traten im deutschen Fernsehen auf. Doch als in der Folk-Szene der selbstgeschriebene deutschsprachige Inhalt der Lieder immer mehr in den Vordergrund rückte, schwand der Erfolg des Duos (vgl. Schreiner 2022: 388).

Unter den nicht-jüdischen deutschen Musiker*innen, die sich zunehmend mit jiddischer Musik beschäftigten, ist der Sänger Peter Rohland zu nennen, ein Protagonist der deutschen Folk-Szene, der mit seinem Liederprogramm *Der Rebbe zingt – Jiddische Volkslieder und Chansons* (1964) große Erfolge feierte (vgl. ebd.: 395). In Folge der Ausstrahlung der NBC Fernsehproduktion *Holocaust* im deutschen Fernsehen 1979 setzten sich zum ersten Mal größere Teile der deutschen Dominanzgesellschaft mit dem Nationalsozialismus, aber auch mit jüdischer Kultur auseinander. Im selben Jahr erschien auch das Album *Jiddische Lieder: 'ch hob gehert sogn* der nicht-jüdischen deutschen Folk-Gruppe *Zupfgeigenhansl*, das nicht nur zum Verkaufshit wurde, sondern auch großen Einfluss auf die spätere deutsche Klezmer-Szene⁴⁾ haben sollte (vgl. Birnbaum 2009: 303). Diese Szene formierte sich im Zuge der neuen Erinnerungspolitik der BRD, die wiederum oft als Resultat unter anderem des Historikerstreits⁵⁾ von 1986 und dem Beitritt der DDR zur BRD 1990 gesehen wird (vgl. Ottens/Rubin 2002: 3). Neben dem jüdischen Witz wurde Klezmer, nach Ottens und Rubin (2003: 299), in Deutschland „zum exponiertesten Genre der jiddischen Kultur“, wenn nicht sogar „zum Synonym für jüdische Kultur und jüdisches Leben insgesamt“ – allerdings ohne den religiös-kulturellen Nährboden, aus dem sich die Musik vor dem Nationalsozialismus immer speiste. Belina war also gewissermaßen ihrer Zeit voraus. An dem Klezmer Boom der 1990er Jahre hatte sie keinen Anteil.

DALIAH LAVI UND DER *EXOTISCHE* SCHLAGER DER 1960ER UND 1970ER JAHRE

Nach Mezger (1975: 112) stellt der „für den Massengeschmack“ in hoher Auflage produzierte Erfolgsschlager ein historisches Dokument dar, indem sich Zeitströmungen niederschlagen, „die später anderweitig kaum noch greifbar sind.“ Wie in der deutschen Folk-Szene fand sich auch im Nachkriegsschlager

3)

Birnbaum (2009: 302) schreibt z. B.: „There were no native Yiddish speakers on the East or West German music scene in the 1960s and 1970s. It was not only Germans who had to teach themselves the language and the culture; it was Jews, too.“

4)

Klezmer ist ein jiddisches Wort hebräischen Ursprungs und bedeutet Musiker. Für mehrere Jahrhunderte waren mit *klezmerim* die Musiker*innen gemeint, die in Osteuropa auf jüdischen Hochzeiten und anderen Festen spielten. Seit den 1920er Jahren wird der Begriff für den Stil und das Repertoire dieser Musiker*innen und ihrer Nachkommen verwendet. Seit den 1970ern wird der Begriff *Klezmer* immer populärer und subsumiert von nun an sehr unterschiedliche Genres jüdischer osteuropäischer Musik (vgl. Ottens/Rubin 2002: 3). Belinas jiddisches Repertoire wird retrospektiv auch als *Klezmer* bezeichnet.

5)

Unter Historikerstreit wird zunächst der Disput zwischen dem Philosophen Jürgen Habermas und dem Historiker Ernst Nolte verstanden. Nolte behauptete, dass der Holocaust die deutsche Reaktion auf die Verbrechen der Sowjetunion gewesen sei, woraufhin Habermas ihm Geschichtsrevisionismus und Holocaust-Relativierung vorwarf. In der Folge etablierte sich ein Diskurs über die Unvergleichbarkeit des Holocausts, der bis heute nachwirkt und sich seit dem sog. Historikerstreit 2.0 auf das Verhältnis zwischen Holocaust und Kolonialismus bezieht (vgl. Rothberg 2022).

ein Echo des Nationalsozialismus. Auch der Beginn des Massentourismus und der Arbeitsmigration nach Deutschland ab Mitte der 1950er Jahre hatte prägenden Einfluss auf das Genre. Nach Mezger (ebd.) war es vor allem das Thema „Sehnsucht“, das sich sowohl in Liedern über die Heimat als auch über die Fremde artikulierte. In beiden Fällen wurde ein Bedürfnis nach Weltflucht aus dem grauen westdeutschen Alltag und der unmittelbaren Vergangenheit von Krieg, Vertreibung und Massenmord erfüllt. Die in den Schlagern evozierten Orte blieben meist abstrakt, künstlich und unerreichbar. Das bezog sich sowohl auf ferne Südseelandschaften mit exotisierten bastrocktragenden Hula-Tänzerinnen als auch auf die „alpenländisch anmutende[n] artifizielle[n] pandeutsche[n] Erlebniswelt“, die als Surrogat für den durch den NS verunglimpften Vaterlandsbegriff stehen mussten (Forell 2023: 83–84). Durch „abgenutzte Bilder, bekannte stilistisch-musikalische Elemente und oft gehörte Textbausteine“ reproduziert der *Fernweh-Schlager* Klischees über das jeweilige Andere (Ebd.: 79). Im Gegensatz zu den oft außer-europäischen Sujets der Texte, stammten die Interpret*innen des *Fernweh-Schlagers* jedoch fast ausschließlich aus den europäischen Nachbarländern. Sie sangen oft deutsche Adaptionen internationaler Hits, die sie mit ihren jeweiligen ausländischen Akzenten versahen. Akzente werden meist als Abweichung der sprachlichen Norm begriffen und markieren ihre Träger*innen häufig als Andere. Die Bewertung der Sprachäußerung mit Akzent liegt jedoch wiederum bei den (Zu)Hörenden. Im *Fernweh-Schlager* entfalteten die Akzente eine xenophile Wirkung, denn für ein Publikum, das nach wie vor ausschließlich deutschsprachige Musik hörte, riefen diese ausländischen Akzente das Gefühl hervor, gleichzeitig zu Hause und auch anderswo zu sein. Auch deutsche Interpret*innen verliehen sich nicht-deutsche Namen, sowie einen künstlichen Akzent, wie z. B. der Straßberger Gerhard Höllerich aka *Roy Black* oder die aus Berlin stammende Doris Inge Wegner, die als spanisch-anmutende *Manuela* erfolgreich wurde.

— Nach Strauß (2004: 221) machten sich die Kontinuitäten der NS-Musikpolitik vor allem durch dieses Prinzip der „Nahexotik“ bemerkbar, indem das „Fernfremde“ weiterhin „durch das vertraut Nahfremde“ repräsentiert wurde. Gleichzeitig zeichnete sich bezüglich der (realen oder fiktiven) Herkunft der Schlagerstars auch bereits der ab den 1980er Jahren erstarkende Integrationsdiskurs ab, der eine Hierarchie zwischen „kulturnahen“ und „kulturfernen“ Ausländer*innen etablierte (Shooman 2014: 48). Das „Kulturnahe“ rekurriert dabei in erster Linie auf eine europäisch-christliche Prägung und weniger auf *Weißsein*, was jedoch keinesfalls bedeuten

soll, dass Schlagerstars of Color keinen Rassismus in der Industrie erlebten.⁶⁾ Durch viele Schlagertexte werden rassistische und sexistische Bilder und Fremdbezeichnungen kontinuierlich normalisiert. Besonders im Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze gibt es in Form von exotistischen Projektionen klare Kontinuitäten, die sich vom Schlager der Weimarer Republik bis weit in die Nachkriegszeit ziehen. So ist es nicht verwunderlich, dass Marianne Rosenberg, eine der erfolgreichsten deutschen Schlagerstars überhaupt, lange ihre Herkunft als Sintizza verschwieg (vgl. *dROMa-Red 2020*).

—— Auch in Schlagern über den sogenannten Orient (z. B. *Heißer Sand* von Mina, 1962, *Café Oriental* von Vico Torriani, 1961) werden viele althergebrachte orientalistische Bilder reproduziert. Interpret*innen aus Regionen mit mehrheitlich muslimischer Bevölkerung gab es meines Wissens nach nicht. In *Istanbul ist weit* (1980) führt Freddy Quinn einen fiktiven Dialog mit einem türkischen Arbeitsmigranten. Quinn nimmt dabei auch die Rolle des heimwehkranken Arbeitsmigranten ein und rezitiert sogar einen Teil des Textes auf Türkisch. Es ist einer der wenigen Schlager, der sich überhaupt mit dem Thema Arbeitsmigration auseinandersetzt.⁷⁾ In europäisch orientalistischer Tradition (vgl. Said 1978) zentriert das Lied europäisches Begehren und kommt ganz ohne *Orientalen* aus. Der Erfolg einiger israelischer Schlagersängerinnen⁸⁾ kann in diesem Zusammenhang als Fortführung, sowohl der orientalistischen Lesart von europäischen Jüdinnen*Juden als den „inneren Orientalen“ (vgl. Aschheim 2017: 13, meine Hervorhebung) repräsentierend als auch des oben beschriebenen Prinzips der „Nah-exotik“ (Strauß 2004: 221), betrachtet werden. Ihr Einbezug passt auch zum Selbstbild des Staates Israel, der sich trotz ethnischer Diversität und geographischer Lage in Asien immer als westlich wahrnimmt (vgl. Shohat 1989: 2). In Deutschland wiederum weist die Inklusion der israelischen Sängerinnen möglicherweise bereits auf die Entwicklung des geschichtsrevisionistischen Diskurses um eine „christlich-jüdisch-abendländische Kultur“ hin, der vor allem von rechts-konservativen Kräften benutzt wird, um Distanz zur „muslimischen Kultur“ herzustellen (Shooman 2014: 36).

BELINA UND DALIAH LAVI IN TEXT UND (BEWEGT)BILD —— Eine Schwierigkeit, die sich hinsichtlich der Inszenierungen beider Sängerinnen ergibt, ist die Frage nach deren eigener Handlungsmacht. Es kann zu diesem Zeitpunkt nur angenommen werden, dass zwei nicht-deutsche, weibliche, jüdische Künstlerinnen in den 1960er und 1970er Jahren kaum Mitspracherecht hatten.

6)

Siehe hierzu die Arbeit von Joana Tischkau (2024) *Ich nehm dir alles weg – ein Schlagerballett*, die die Geschichte von Schwarzen Schlagerinterpret*innen künstlerisch aufarbeitet.

7)

Ein anderes Beispiel wäre *Griechischer Wein* (1974) von Udo Jürgens.

8)

Neben Daliah Lavi sind v. a. Carmela Corren und Elisa Gabbai zu nennen, deren Erfolge jedoch nicht an den von Lavi heranreichten. Esther Ofarim, deren Familie aus Syrien kam, nenne ich in diesem Zusammenhang bewusst nicht, da sie meines Erachtens nicht dem Schlager zuzurechnen ist.

BELINA, DIE VERKÖRPERUNG DES „UNTERGANG[S] DES JÜDISCHEN VOLKES IM OSTEN“ — Auf der Platte *Brennpunkte* (Belina/Behrend 1968) findet sich folgende Beschreibung: „Belina, Sängerin aus Polen, Jüdin, Künstlerin mit französischem Pass, wohnhaft in Deutschland.“ In den Liner Notes der LP *Es brennt. Jiddish Songs* (Belina/Behrend 1965) schreibt Heinz Ohff ausführlicher:

Belina, zierlich, fast klein, die Haarmähne züngelnd wie schwarzes Feuer. Sie könnte einem Bild von Chagall, einer Novelle Sholem Aleichems, einem Gedicht der Lasker-Schüler entsprungen sein. Ebenso auch einer Darstellung vom Untergang des jüdischen Volkes im Osten, etwa Herseys ‚The Wall‘. Mit ihrer rauh-dunkel [sic] timbrierten Stimme ist Belina eine der letzten authentischen Interpreten jener Muttersprache, die auf Jiddisch – ein verhalten zärtlicher Wortklang von unsentimentaler Stallwärme – ‚Mame-Loschen‘ heißt.

— Die Cover dieser LPs sind in schwarz-weiß gehalten. Belina ist entweder allein oder gemeinsam mit Siegfried Behrend abgebildet, der jedoch entweder unscharf oder im Hintergrund zu sehen ist. Beide Künstler*innen scheinen in einer schwarz-weißen Leere zu hängen. Ähnlich verhält es sich mit dem von Truck Branss (1962) gedrehten Porträt, das einer Aneinanderreihung früher Musikvideos gleicht. Wir sehen Belina in einem leeren Raum, dessen Wände mit hebräischen Schriftzeichen bedeckt sind, dem Text des Liedes, das sie singt: *A Jiddische Momme* (1961) [Abb. 1]. Für den Song *Sag mir, wo die Blumen sind* (1962) ist sie in einer post-apokalyptischen Wüstenlandschaft neben umgestoßenen Militärjeeps zu sehen. Immer ist sie allein, einsam, klagend, in abstrakten Nicht-Räumen, der Vergangenheit von Krieg und Verlust zugewandt.

— Ganz anders sieht die Platte *Wenn die Jidden lachen* von Belina und Jens Brenke (1960) aus [Abb. 2], auf der eine Illustration von zwei älteren religiösen Juden zu sehen ist – erkennbar an der Kombination Hut, Bart, Schläfenlocken –, die sich konspirativ hinter einem Flyer verstecken, auf dem der Titel der LP steht. Vor 1945 hätte dieses Bild entweder das bereits genannte *Mauscheln* bzw. jüdisches Intrigieren illustriert. 1960 wird dieses antisemitische Bild jedoch positiv umgedeutet und damit in philosemitischen Projektionen über sich Witze erzählende Jüdinnen*Juden beibehalten, denn „Hand auf’s Herz: wo steht geschrieben, daß wir immer nur ernst auf die Tischplatte starren sollen, wenn von Juden die Rede ist?“,



// Abbildung 1

Belina in einer Filmaufnahme des Truck Branss Films *Belina Portrait einer Sängerin*, 1963, Saarländischer Rundfunk.

so Walter Haas in den Liner Notes der LP. Auf dem Cover manifestiert sich das postnazistische antisemitische Stereotyp diasporischer Jüdinnen*Juden als Opfergemeinschaft, die sich trotz ihres Schicksals Witze erzählen und musizieren – „Heiterkeit in Moll“ (Haas 1960).

— Auf der Platte selbst, einer Live-Aufnahme vor Publikum in Brenkes Bar in Hannover, ist der wahrscheinlich nicht-jüdische Gastgeber der Einzige, der vor einem sicherlich hauptsächlich nicht-jüdischen Publikum die jüdischen Witze mit jiddisch anmutendem Akzent erzählt. In diesem Fall wird der Akzent zu einem Werkzeug für die performative Inszenierung von Jüdischsein, die ich, als jüdische ZuhörerIn, als *vocal Jewfacing* (vgl. Nissen 2023) wahrnehme. Unter den Witzen sind auch solche, die sich während und nach der NS-Zeit zutragen und die wahrscheinlich ursprünglich nicht für ein deutsches Publikum gedacht waren. Belina selbst singt auf der Platte nur zwei Lieder und ihre Hörbarkeit scheint vor allem die Aneignung jiddischer Kultur durch Brenke zu legitimieren.

— Hinsichtlich der Rezeption Belinas durch ein deutsches Publikum ist auch die Diskrepanz zwischen den Beschreibungen von Belina und ihrem Partner Siegfried Behrend auffällig. Während Behrend als universell geltender „Wunderknabe“ und Virtuose beschrieben wird (Eggers 1965: 8), bleibt Belina partikular, eine von der Geschichte gezeichnete Überlebende: „zerbrechlich wie Porzellan, immer wieder von erschrockener Hilflosigkeit, wenn das Rätselwesen Mensch sie unversehens verletzt“ (ebd.: 10). Sie sei „zur Sängerin des jüdischen Leides geworden“, aber, und das ist das Wichtige, „sie klagt nicht an, sie resümiert“ (ebd.: 9).

— Es sind vor allem diese Projektionen, die Belina für das postnazistische Deutschland attraktiv machten und ihr, als Shoah-Überlebende, eine Funktion gaben. Als „musikalische Diplomaten“ (vgl. Boettcher 2021) wurden sie und Behrend vom Goethe-Institut auf Welttournee geschickt, um kulturelle Werbung für Deutschland im Ausland zu machen. Durch Musik, so die Hoffnung, sollten sie insbesondere mit den Ländern, die Deutschland weniger zugeneigt waren, ins Gespräch kommen (ebd.). Als singende Shoah-Überlebende wurde Belina zum Symbol für den positiven politischen Wandel und den vorgeblichen Bruch mit der antisemitischen Vergangenheit, der sich in der postnazistischen Bundesrepublik angeblich vollzogen hatte (vgl. Schickler 2025). Wir wissen nicht, wie Lea-Nina Rodzynek selbst über die Intention hinter dieser Tournee dachte. Aus einigen Interviews geht hervor, dass sie sich vor allem als Vermittlerin der jiddischen Kultur sah, die für sie



// Abbildung 2

Cover der LP Belina und Jens Brenke
Wenn die Jidden lachen, 1960, EMI Electrola,
Deutschland.

trotz der Shoah nach wie vor lebendig war und deren Vielfalt sie einem jungen deutschen Publikum näherbringen wollte. Obwohl sie selten öffentlich über ihre Gefühle gegenüber der deutschen Dominanzgesellschaft sprach, sagte sie einmal, sie sei froh, dass ihr Publikum fast ausschließlich aus jungen Menschen bestehe (vgl. Boettcher 2021).

DALIAH LAVI, „DIE BILDSCHÖNE SABRA AUS ISRAEL“ — Lavis Erfolg in Deutschland folgte zeitlich auf den Sechstagekrieg 1967, während dem Israel Gaza, das Westjordanland, die Sinai-Halbinsel, die Golanhöhen und Ostjerusalem unter seine Kontrolle brachte, was weltweit zu viel Kritik und Verurteilungen des Staates führte. Israel hatte sich in den Augen vieler von David zu Goliath gewandelt, weshalb der Staat seine Öffentlichkeitskampagnen international ausweitete (vgl. Elmaliach 2023: 168). Das ist deswegen relevant, weil sich Lavi während ihrer vielen Auftritte im deutschen Fernsehen immer wieder als Botschafterin des jüdischen Staates inszenieren ließ. In einem Interview von 2008 (Feddersen/Frank) beschreibt sie ihre Karriere in Deutschland als „Mission“: „Ein junges Mädchen, in Israel geboren, das nach Deutschland kommt, um stolz und selbstbewusst auf einer Bühne zu stehen“. Lavi legte sehr viel Wert darauf, eine in Israel geborene *Sabra* zu sein, und ließ sich auch immer wieder so beschreiben, wie z. B. 1970 von Dietmar Schönherr in der Fernsehshow *Wünsch dir was*, der sie als „bildschöne *Sabra* aus Israel“ ankündigte. *Sabra* oder *Tzabbar* ist ein aus dem Arabischen entlehntes Wort und bedeutet Kaktusfeige. Seit den 1930er Jahren werden damit Jüdinnen*Juden beschrieben, die im Land Israel geboren werden. Nach Ella Shohat (vgl. 1989: 37) ist *Sabra* sowohl eine gegenderte als auch rassifizierte Kategorie. Mit *Sabra* sind vor allem europäische Jüdinnen*Juden gemeint, die im frühen zionistischen Diskurs oft als blond und blauäugig beschrieben werden. Dort bildet der Idealtyp des *Sabra*, des neuen Juden, außerdem den männlichen Gegenpol zum antisemitischen Bild des vorgeblich verweiblichten Diaspora-Juden. Der *Sabra* ist gesund und braungebrannt, er hat sich von den diasporischen Minderwertigkeitskomplexen gereinigt und wird selbstbewusst, stolz und mutig dargestellt. Im Gegensatz zu den diasporischen Jüdinnen*Juden weigert er sich, sich wie ein „Schaf zur Schlachtbank führen zu lassen“ (ebd.). Nach Gilman (vgl. 1991: 3) schlug sich der verinnerlichte Antisemitismus der frühen zionistischen Bewegung sogar in der soziolinguistischen Entwicklung von Neuhebräisch nieder. Um sich von der den diasporischen Jüdinnen*Juden zugeschriebenen Sprache abzugrenzen, sei modernes Hebräisch bewusst direkt, geradlinig und aggressiv.

Die LP *I'm Israeli, I'm a Sabra* (1974), auf der Lavi ausschließlich hebräische Lieder singt, widmete sie ihren Eltern, sowie „den Jungen und Männern, die ihre Leben für Israel gegeben haben“. Die meisten ihrer anderen Platten kommen ohne Beschreibungen aus. Im Gegensatz zu der Leere auf Belinas Covern wird Lavi häufig in konkrete Landschaften eingebettet wie z. B. oberhalb ihrer Geburtsstadt Haifa sitzend (Lavi 1971) [Abb. 3] oder gegen eine Wand aus Jerusalem-Stein lehnend (Lavi 1972). Entsprechend der Mode der 1960er und 1970er Jahre, sowie den hippiesken Musikarrangements ihrer Lieder, tritt Lavi häufig in orientalisch anmutenden Kaftanen und Schmuck auf, was den Eindruck ihrer *exotischen* Schönheit noch verstärkt. Auch in Musikvideos⁹⁾ wird sie oft orientalisiert und sexualisiert dargestellt. In *Willst Du mit mir geh'n* (1971) wandelt sie im Kaftan entlang eines Wüstenkraters. In *Jerusalem* (1971) steht sie direkt vor dem Felsendom auf dem Tempelberg in Ost-Jerusalem, dem politisch wohl heikelsten Ort der Region. Hinsichtlich der kürzlich vollzogenen Besatzung und der damals bevorstehenden Annektierung kann Lavis unmittelbare Präsenz, die vor 1967 unmöglich gewesen wäre, als imperialistische Geste gelesen werden. Durch den Text des Liedes, in dem Lavi jahrhundertealte Konflikte um die Stadt beklagt und Hoffnung auf Frieden artikuliert, wirkt ihre Anwesenheit für ein unwissendes Publikum wahrscheinlich jedoch alles andere als aggressiv. Der Eindruck von Lavi als Friedensbotin wird in *Dieses Jahr* (1971) noch verstärkt: vor der Kulisse einer osmanisch geprägten Altstadt singt sie von der Hoffnung auf Frieden, umringt von einer Gruppe nicht-weißer Kinder, die ich aufgrund ihrer Kleidung und der Szenerie palästinensisch lese.

1972 moderierte Lavi die ZDF-Fernsehsendung *Israel – Land zwischen Meer und Wüste*, bei dem derselbe Truck Branss Regie führte, der bereits für Belinas Fernsehportrait verantwortlich war. In der scheinbar nicht geskripteten Sendung stellt Lavi Kultur und Geschichte des Landes vor. Sie wiederholt unter anderem das zionistische Narrativ, dass das Land vor der Staatsgründung Israels „fast nur ein [sic] Wüste“ gewesen sei, „ohne Bäume, ohne Agrikultur, nur Tabak und Olivebäume [sic], die schon da waren von Zeit [sic] von der Bibel“ (Branss 1972). Diese Aussage steht im direkten Widerspruch zu dem eingespielten Bild- und Videomaterial, das fast ausschließlich osmanische Architektur in z. B. Jerusalem und Jaffa

9)

Musikvideos waren in den 1970ern zwar noch nicht als feste Form etabliert, dennoch wurden bereits in den 1960ern Kurzfilme für die Bewerbung von Musikstücken produziert (vgl. Keazor/Wübbena 2011: 18). Es muss betont werden, dass der genaue Ursprung dieser Videos unklar ist. Sie wurden ohne detaillierte Angaben auf die Plattform Youtube hochgeladen.



// Abbildung 3

Cover der LP Daliah Lavi *Willst Du mit mir geh'n*, 1971, Polydor, Deutschland.

zeigt. Obwohl sie von einem deutschen Sender produziert wurde, gleicht die Sendung einer Imagekampagne für den Staat Israel.

—— Lavi übte das aus, was Nye (1990) *Soft Power* nennt: durch ihr positives feminines Auftreten, durch die universellen Themen ihrer Lieder, wie Liebe, Hoffnung und Frieden, hielt sie das Bild von Israel als rechtschaffenen Staat aufrecht, der alles tut, um Frieden in der Region zu schaffen.

OPPORTUNES (ZU)HÖREN: INSTRUMENTALISIERUNG UND ENT- LASTUNG

—— In den Inszenierungen und Beschreibungen von Belina manifestiert sich ein postnazistischer Antisemitismus, der diasporische Jüdinnen*Juden entgegen jeglichem Selbstverständnis auf das Dasein einer Opfergemeinschaft reduziert. Als offizielle Repräsentantin Deutschlands im Ausland, wurde die Shoah-Überlebende außerdem instrumentalisiert, um den angeblichen Bruch der BRD mit ihrer antisemitischen Vergangenheit zu verkündigen. Daliah Lavi verkörperte den früh-zionistischen Idealtyp der *Sabra*, der „neuen Jüdin“. Die Gegenüberstellung der Inszenierungen der beiden Sängerinnen verstärkt die Wirkung des zionistisch-antisemitischen Narrativs, das die Diaspora als Krankheit und das Land Israel als Heilmittel begreift.

—— Mit Belina und Daliah Lavi entstehen im postnazistischen (Zu)Hören zwei jüdische Stimmen, die jeweils zwei unterschiedliche Formen der Entlastung für die deutsche Dominanzgesellschaft darstellen. Ich betitele dieses (Zu)Hören ein opportunes (Zu)Hören, weil es für die postnazistische Gesellschaft von Vorteil war, indem es dazu beitrug, eine lineare deutsche Geschichtsschreibung zu ermöglichen, in der das Grauen des Holocausts zu der Etablierung vermeintlich demokratischer gerechter Nationalstaaten führt, der BRD und des Staates Israel.

// Literaturverzeichnis

- Aschheim, S. E. (2017):** The Modern Jewish Experience and the Entangled Web of Orientalism. In Brunotte, U. et al. (eds.). *Internal Outsiders—Imagined Orientals? Antisemitism, Colonialism and Modern Constructions of Jewish Identity*. Würzburg: Ergon Verlag, S. 11–34.
- Birnbaum, Michael (2009):** Jewish Music, German Musicians: Cultural Appropriation and the Representation of a Minority in the German Klezmer Scene. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 54, No. 1, S. 297–320.
- Eggers, Heino (1965):** Belina – Siegfried Behrend. Mit der Gitarre um die Welt. Berlin: arani Verlags-GmbH.
- Eidsheim, Nina Sun (2019):** The Race of Sound. Listening, Timbre and Vocality in African American Music. Durham and London: Duke University Press.
- Elmaliach, Tal (2023):** Hasbara Revisited: Israel, the New Left, and Diaspora Jewry. In: 1967–1973 in *Modern Judaism – A Journal of Jewish Ideas and Experience*, 43: 2, S. 164–186.
- Forell, Marina (2023):** Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein revisited. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* Band 103, S. 78–93.
- Gilman, Sander (1991):** The Jew's Body. New York and London: Routledge.
- HaCohen, Ruth (2011):** The Music Libel Against the Jews. New Haven: Yale University Press.

- Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (2011):** Image(u)ilder im Wandel: Zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Musikvideos. In Keazor, Henry / Mania, Thomas / Wu?bbena, Thorsten (Hrsgg.): Image(u)ilder: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips; [Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Rock'n'Popmuseum, 23.01.2011–03.07.2011, Gronau], Münster 2011, S. 16–31
- Mezger, Werner (1975):** Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland. Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
- Milewski, Barbara (2014):** Remembering the Concentration Camps. Aleksander Kulisiewicz and His Concerts of Prisoners' Songs in the Federal Republic of Germany. In: Tina Frühauf, Lily E. Hirsch (Hg.), Dislocated Memories. Jews, Music and Postwar German Culture. Oxford University Press 2014. S. 141–160.
- Nissen, James (2023):** Do Jews Count in Klezmer? The Problem of 'Jewface' in the British World Music Industry. in In: Jewish Culture and History, 24:3, S. 313–331.
- Nye, Joseph S. (1990):** Soft Power. in In: Foreign Policy, 80:3, S. 153–171.
- Ottens, Rita / Rubin, Joel E. (2002):** The Sounds of the Vanishing World: The German Klezmer Movement as Racial Discourse. Max Kade Institute for German-American Studies, University of Wisconsin-Madison.
- Ottens, Rita / Rubin, Joel (2003):** Klezmer-Musik. München dtV.
- Rothberg, Michael (2022):** Lived Multidirectionality: „Historikerstreit 2.0“ and the Politics of Holocaust Memory. In: Memory Studies, 15:6, S. 1316–1329.
- Said, Edward (1978):** Orientalism. New York: Pantheon Books.
- Schreiner, Claus (2022):** Schöner Fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam. Band 2: Samba, Mambo, Bossa & Co. Springer-Verlag GmbH Deutschland.
- Shohat, Ella (1989):** Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation, London & New York: I.B. Tauris.
- Shooman, Yasemin (2014):** „...weil ihre Kultur so ist“ Narrative des antimuslimischen Rassismus. Bielefeld: transcript.
- Stoeber, Jennifer Lynne (2016):** The Sonic Color Line. Race & the Cultural Politics of Listening. New York: New York University Press.
- Strauß, Frithjof (2004):** Bossakolonialismus? Westdeutscher Schlagerexotismus und schwedische Brasilpop-Adaptionen. In: Tijdschrift voor Skandinavistiek, 25:2, S. 217–255.

// Webseiten

- dROMa-Red. (2020):** Sie gehört zu uns: Marianne Rosenberg.
<http://www.roma-service.at/dromablog/?p=52807> (Letzter Zugriff: 30.08.2025)
- Feddersen, Jan / Frank, Arno (2008):** „Los, sag es mir!“. taz
<https://taz.de/Daliah-Lavi-ueber-US-Wahl-und-mehr/!5173271/> (Letzter Zugriff: 28.08.2025)
- Mertes, Edwin (2006)** Belina (06.02.1925–12.12.2006) Einzigartige Altstimme für immer verstummt. Ein Nachruf von Edwin Mertes.
<https://www.szo-online.de/szo/wp-content/downloads/Belina.pdf> (Letzter Zugriff: 20.07.2025)
- Munzinger Online Personen,** Eintrag „Daliah Lavi“. aus
<https://online.munzinger.de/document/00000010922> (Letzter Zugriff: 27.08.2025)
- Schickler, Miriam (2025):** Belina – Shooting Star der jiddischen Musik im postnazistischen Deutschland.
<https://diversity-arts-culture.berlin/belina-shooting-star-der-jiddischen-musik-im-postnazistischen-deutschland> (Letzter Zugriff: 28.08.2025).
- Tischkau, Joana (2024):** Ich nehm dir alles weg – ein Schlagerballett.
<https://joanatischkau.com/de/projects/schlagerballett> (Letzter Zugriff: 10.03.2026)

// Liner Notes

- Haas, Walter – Wenn die Jidden lachen. Mit Belina, Jens Brenke und W. Keller auf Belina und Brenke, Jens (1960):** Wenn die Jidden lachen. EMI Electrola, Deutschland.
- Ohff, Heinz – Es brennt. Jiddish Songs. Belina und Siegfried Behrend (Gitarre) auf Belina und Behrend, Siegfried (1965):** Jiddish Songs „Es brennt“. Columbia, Deutschland.

// Film und Fernsehsendungen

- Belina – Music for Peace (Deutschland 2021)** Regie: Boettcher, Marc
- Belina – Portrait einer Sängerin (Deutschland 1962)** Regie: Branss, Truck
- Holocaust (Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss USA 1978)** NBC
- Israel – Land zwischen Meer und Wüste (Deutschland 1972)** Regie: Branss, Truck auf
<https://www.youtube.com/watch?v=Hbuk5jLq0yl> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)
- Wünsch dir was (Deutschland 1969)** ZDF

// Musikvideos

- Dieses Jahr (1971)** Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=AhQOV4gyZy0>
(Letzter Zugriff: 11.03.2026)

Jerusalem (1971) Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=JqiFmIJSWal> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)
Willst du mit mir gehen (1971) Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=PyVer5KREvY> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)

// Tonträger

Belina (1958): Chants du Ghetto. Président, Frankreich.
Belina und Brenke, Jens (1960): Wenn die Jidden lachen. EMI Electrola, Deutschland.
Belina und Behrend, Siegfried (1965): Jiddish Songs „Es brennt“. Columbia, Deutschland.
Belina und Behrend (1968) Brennpunkte. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1971): Willst Du mit mir geh'n. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1972): Ich bin Dein Freund. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1974): I'm Israeli, I'm a Sabra. Polydor, Deutschland.
Freddy Quinn (1980): Istanbul ist weit. Polydor, Deutschland.
Mina (1962): Heißer Sand. Polydor, Deutschland.
Peter Rohland (1964): Der Rebbe zingt – Jiddische Volkslieder und Chansons. Thorophon, Deutschland.
Udo Jürgens (1974): Griechischer Wein. Ariola, Deutschland.
Vico Torriani (1961): Café Oriental. Decca, Deutschland.
Zupfgeigenhansel (1979): Jiddische Lieder ('ch hob gehert sogn). pläne, Deutschland.

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Belina in einer Filmaufnahme des Truck Branss Films *Belina Portrait einer Sängerin*, 1963, Saarländischer Rundfunk, Foto: pr.
Abbildung 2: Cover der LP Belina und Jens Brenke *Wenn die Jidden lachen*, 1960, EMI Electrola, Deutschland.
Abbildung 3: Cover der LP Daliah Lavi *Willst Du mit mir geh'n*, 1971, Polydor, Deutschland.

// Angaben zur Autorin

Miriam Schickler arbeitet an der Schnittstelle von Klang, Recherche und Vermittlung. Sie beschäftigt sich mit auditiver Kultur, Fragen der Wissensproduktion durch Klang und Zu/hören und deren Verwicklungen in Macht und Herrschaftsverhältnissen. Miriam hat Variationen von Anthropologie in München, London und Berlin studiert. Sie hat die *foundationClass der weißensee kunsthochschule berlin mitentwickelt und arbeitet seit 2021 als künstlerische Mitarbeiterin in der Theorie und Praxis der Visuellen Kommunikation an der Kunsthochschule Kassel. Miriam promoviert am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Schickler, Miriam (2025) Jeder Moment zählt, in *Missy Magazin* 05/25, S. 44–45.

Schickler, Miriam (2025) Belina – Shooting Star der jiddischen Musik im postnazistischen Deutschland, <https://diversity-arts-culture.berlin/belina-shooting-star-der-jiddischen-musik-im-postnazistischen-deutschland>.

Monterescu, Daniel und Schickler, Miriam (2015) Creative Marginality: Jews, Palestinians and the Alternative Cultural Scene in Tel Aviv-Jaffa, in *Ethnologie française* (2:45), S. 293–308.

// 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>



VOM KAFTAN ZUR KIPPA: GESCHLECHTLICH CODIERTE (UN-)SICHTBARKEITEN IN MEDIALEN INSZENIERUNGEN *DES JÜDISCHEN* IN BERLIN VON DEN 1990ER JAHREN BIS IN DIE GEGENWART

Googelt man den Begriff „jüdisches Berlin“, so zeigt die Bildersuche vor allem eins: Fotografien von Gebäuden, darunter immer wieder das Jüdische Museum Berlin in der Kreuzberger Lindenstraße, hauptsächlich in Außen-, stellenweise auch in Innenansichten, sowie die Neue Synagoge in der Oranienburger Straße in Mitte mit ihrer ikonischen goldenen Kuppel. Zwischendurch finden sich vereinzelt Bilder des Jüdischen Friedhofs Weißensee sowie des Stelenfelds des Denkmals für die ermordeten Juden Europas südlich des Brandenburger Tors. Was man bei dieser Google-Suche nicht findet, sind Bilder von Personen. Die Suchergebnisse verweisen damit auf ein visuelles Regime selektiver Sichtbarkeit *des Jüdischen* in Berlin, in dem *Jüdisches* primär über architektonischerinnerungskulturelle Marker repräsentiert wird. Erst, wenn man auf Google dezidiert nach „jüdischem Leben in Berlin“ sucht, treten zu den Gebäudefotografien ab und an Fotografien von Personen hinzu. Diese dem Algorithmus einer Suchmaschine geschuldete Notwendigkeit der semantischen Präzisierung verweist auf ein zugrundeliegendes gesellschaftliches (Un-)Sichtbarkeitsregime, in dem jüdische Gegenwart nicht vorausgesetzt ist, sondern eigens aufgerufen werden muss. Häufig zeigen derartige Medienberichte mit der Rückansicht männlich codierter, Kippa-tragender Personen ein Bildmotiv, das für die mediale Repräsentation *des Jüdischen* in Deutschland generell stilbildend ist (vgl. Havemann 2021, Schneider 2021). Diese ikonische Form der Visualisierung *des Jüdischen* wird in anderen Medienberichten durchaus erweitert durch Fotografien der thematisierten Personen (vgl. etwa das Beispiel Meggendorfer, Delikaya 2022), doch bleibt auch diese Erweiterung noch begrenzt. Denn repräsentiert wird jüdisches Leben in Berlin auch in diesen Berichten quasi ausschließlich durch männlich und zumeist auch religiös codierte visuelle Marker, und zwar nicht zuletzt, da diese eine eindeutige Lesbarkeit *des Jüdischen* ermöglichen. Die in dieser Bildsprache angelegte Lesbarkeit *des Jüdischen* speist sich aus ihrer kontinuierlichen Reproduktion einer historischen, normierenden Bildtradition: „Bis zum heutigen Tag wird das ‚Jüdische‘ im religiösen Kontext durch den jüdischen Mann dargestellt“, schreibt Susannah Heschel, und fügt hinzu: „Für die weibliche Person gibt es nichts Vergleichbares; eine jüdische Frau

ist nicht sofort als jüdisch identifizierbar“ (Heschel 1998: 87).¹⁾ Dabei nimmt, so die These, diese visuell stereotype Inszenierung des religiösen jüdischen Mannes eine spezifische Funktion der Entlastung im deutschen erinnerungskulturellen Diskurs ein.

— Berlin galt in den 1990er Jahren als am schnellsten wachsende jüdische Gemeinde weltweit (vgl. Homolka 2015: 21), und wurde seitdem medial offensiv als *jüdisches Berlin* (re-)konstruiert – teilweise in Bezugnahme auf diese demografischen Entwicklungen, häufig jedoch weitgehend gelöst von den realen Verhältnissen und auch Problemlagen. Was dabei im Einzelnen unter dem Begriff eines *jüdischen Berlins* zu verstehen ist, bleibt oft vage. In der Regel evoziert der Begriff ein Bild Berlins, in dem die Stadt als insbesondere in den 1920er Jahren deutlich von jüdischem Leben geprägt imaginiert wird. Zusätzlich verweist der Begriff zumeist darauf, dass die zeitgenössischen Entwicklungen affirmativ als Wiederaufnahme oder gar Fortsetzung dieses spezifischen Bilds der Berliner Geschichte interpretiert werden. Dieser Denkfigur begegnet man oft auch unter dem Begriff einer *jüdischen Renaissance* (vgl. etwa Jungmann 2007: 181–184). Beispielsweise Y. Michal Bodemann (vgl. Bodemann 1996), Ruth Ellen Gruber (vgl. Gruber 2002) und Iris Weiss (vgl. Weiss 2002) haben in diesem Zusammenhang maßgeblich auf die nicht-jüdischerseits dominierte erinnerungskulturell-entlastende Funktion einer solchen Wiedergeburtssimagination hingewiesen. Die Imagination einer *jüdischen Renaissance* anstelle eines Fokus auf die Nicht-Abschließbarkeit des Zivilisationsbruchs der Shoah befördert die Entwicklung eines nationalen, kollektiven Selbstbilds, in dem das gegenwärtige Deutschland und dabei insbesondere Berlin nicht ausschließlich als (Nachfolge der nationalsozialistischen) Täter*innengesellschaft, sondern als *wiedergutgeworden* denkbar wird (vgl. etwa Tzuberi 2020). Die Wiedergeburtssimagination wiederum entwickelt sich über die im Folgenden diskutierte Etablierung der Bildtradition des *jüdischen Berlins* sukzessive hin zur Imagination einer Kontinuität, was sich in der Verschiebung der visuellen Marker vom Kaftan der *Scheunenviertel-Fotografien* der 1920er und ihrer Reproduktionen in den 1990er Jahren zur Kippa der gegenwärtigen Medienberichte niederschlägt.

— Die Imagination einer *jüdischen Renaissance* ist damit „vom Begehren der deutschen Position“ (Czollek 2020 [2018]: 28) nach erinnerungskultureller Entlastung bestimmt, und wird zugleich wesentlich durch die medialen Inszenierungen *des Jüdischen* konstituiert wie durch diese stabilisiert. Diese Stabilisierung wiederum funktioniert nur durch das aus dem „Begehren“ erwachsende „Koordinatenfeld“ (Ebd.: 28) der medialen Sichtbarkeitspolitiken

1)

Zwar gibt es den auch als literarischen Topos bekannten (vgl. Krobb 1993), insbesondere im 19. Jahrhundert Ausprägung erfahrenden Bildtypus der *Belle Juive*, der unter anderem Rückgriff nimmt auf die biblischen Gestalten der Judith oder Salome sowie die ihren Ursprung im mittelalterlichen Spanien findende Legende der sogenannten Jüdin von Toledo. Wie Hildegard Frübis instruktiv herausgearbeitet hat (vgl. etwa Frübis 2014), gründet der Bildtypus der sogenannten *Schönen Jüdin* auf orientalisierenden, exotisierenden sowie sexualisierenden Schemata, innerhalb derer beispielsweise schwarzes Haar und dunkle Augen eine Lesbarkeit *des Jüdischen* ermöglichen. Dabei erscheint *das Jüdische* dieses Bildtypus jedoch weniger religiös codiert, sondern vielmehr als eine „geografisch-kulturelle Kennzeichnung“ (Frübis 2013: 43). Interessanterweise findet dieser Bildtypus in den medialen Inszenierungen *des Jüdischen* in Berlin kaum Repräsentation, was mit der verstärkt ethnisierenden und dabei zugleich erotisierenden Komponente zusammenhängen dürfte, die unter anderem aufgrund ihrer Nähe zu antisemitischen Vorstellungen von jüdischer Weiblichkeit als hypersexuell sowie ihrer Differenzmarkierung *im* jüdischen Körper gegenüber den äußerlichen Markern etwa von Kaftan und Kippa für gegenwärtige erinnerungskulturelle Selbstvergewisserungen kaum produktiv gemacht werden kann.

des Jüdischen, das durch sein Primat visueller Eindeutigkeit und Lesbarkeit selektive, stereotypisierende Repräsentationsmuster des Männlich-Religiösen (immer wieder neu) hervorbringt. Die statische visuelle Markierung *des Jüdischen* als männlich, religiös und damit *anders* dient einer kontrollierten Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Distanzierung, durch die jüdisches Leben nicht zuletzt öffentlichkeitswirksam anerkannt werden kann, ohne dabei aber der eigentlichen Notwendigkeit der Anerkennung einer konfliktbehafteten jüdischen Vergangenheit wie Gegenwart begegnen zu müssen. Die auffällige Unsichtbarkeit einerseits (der Pluralität und Diversität jüdischer Lebenswelten in Vergangenheit wie Gegenwart) bei gleichzeitig höchster Sichtbarkeit andererseits (der standardisierten Ikonografie des religiösen jüdischen Mannes) ist insofern nicht bloß Konsequenz, sondern vielmehr strukturelle Voraussetzung der erinnerungskulturell-entlastenden Funktion der medialen Inszenierungen *des Jüdischen* in Berlin.

KAFTANE IM BERLIN DER 1920ER JAHRE — Im Scheunenviertel, einem Gebiet in Berlin-Mitte zwischen der heutigen Karl-Liebknecht-Straße, Torstraße, Rosenthaler Straße sowie Münz- und Weinmeisterstraße, lebten bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts jüdische Berliner*innen. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde Berlin, dabei insbesondere das Scheunenviertel, aber auch Charlottenburg, Zufluchtsstätte von einigen zehntausend (vgl. Dohrn, Pickhan, Saß 2012: 13) osteuropäisch-jüdischen Immigrant*innen. War das Scheunenviertel zuvor schon als Armenviertel markiert und mit Kriminalität, Illegalität und Prostitution assoziiert, wurden diese Vorstellungen bald auf die dort lebenden Jüdinnen*Juden als stereotyp gezeichnete *Ostjuden* übertragen und mit bereits etablierten antisemitischen Stereotypen vermengt. Eine wichtige Rolle spielten dabei bereits zeitgenössisch Medienberichte (vgl. Michaelis 2013, Schneider 2017) und die diese begleitenden Fotografien. Den *Ostjuden* kam insgesamt eine „strong presence [...] in Weimar Jewish culture“ (Wallach 2017: 10) zu, insbesondere in Bildmedien, wie Kerry Wallach an einer Fotomontage Abraham Pisareks aufzeigt. Ulrike Pilarczyk weist darauf hin, dass die meisten Fotografien des Scheunenviertels und dessen Bewohner*innen „im Auftrag von Zeitungen und Zeitschriften“ entstanden und damit als „Pressefotos“ eine „öffentliche Perspektive, den Blick von außen“ (Pilarczyk 2012: 65) repräsentierten, ungeachtet der Tatsache, dass einige der beruflichen Fotograf*innen (wie beispielsweise Pisarek) selbst jüdisch waren. Cilly Kugelman konstatiert, dass die Vorstellung *des Jüdischen* der 1920er Jahre geprägt sei „von Fotografien exotisch

aussehender Männer mit Schläfenlocken, im Kaftan und schäbigen Straßenanzügen mit Hüten oder Schiebermützen“ (Kugelman 2012: 11). Diese „Figur des ‚Ostjuden‘“ entstand, so Monica Rüthers, „als Typus und Klischee“ (Rüthers 2010: 75) bereits am Ende des 19. Jahrhunderts. Sie entstand vor allem durch die osteuropäisch-jüdischen Auswanderungswellen in westeuropäische Länder und in die USA, die eine Sichtbarkeit *des Ostjuden* in diesen Ländern bewirkten, sowie andererseits durch *westjüdische* „ethnographische Expedition[en] in jüdische Shtetl“ (Ebd.: 78) wie beispielsweise die Alfred Döblins²⁾ und das daraus entstehende Text- und Bildmaterial; bekannt sind in diesem Kontext die Fotografien von beispielsweise Roman Vishniac, Alter Kacyzne oder Moshe Vorobeichich. Rüthers beobachtet schon in diesen osteuropäischen Reisen, dass die Fotomotive häufig romantisch verklärt ältere jüdische Männer zeigten, wohingegen Frauen seltener erschienen, „aber wenn, dann ebenfalls als soziales Genre“ (Ebd.: 78).

— Anne-Christin Saß konstatiert drei verschiedene fotografische Perspektivierungen am historischen Bildmaterial: Genrebilder, Fotos von Polizeirazzien sowie private Fotografien. Die Genrebilder seien diejenigen, „die auch unsere heutigen Vorstellungen vom Scheunenviertel prägen“, Erkennungsmerkmal dieser Bilder seien „Bart, Schläfenlocken und Kaftan“ (Saß 2012: 44). Ohne dass dies bei Saß deutlich gemacht würde, handelt es sich dabei allein um männlich markierte jüdische Symbole. Ulrike Pilarczyk verweist dann darauf, dass in den Genrebildern „männliche orthodoxe Juden“ im Zentrum stünden und dass in diesen „die tatsächliche Heterogenität der Bewohner dieses Viertels“ nicht erfasst würde (Pilarczyk 2012: 66). Interessant ist in diesem Kontext Cilly Kugelmanns Verweis auf die Sichtbarkeit von Frauen in diesen Bildwelten: Man kenne von den Fotografien auch „Frauen in abgetragenen Kleidern, die gehetzt durch die Straßen laufen oder vor ihren Backwarenkarren auf Kunden warten“ (Kugelman 2012: 11). Diese Fotografien finden zumindest nach den 1920er Jahren keine breite, öffentlichkeitswirksame Reproduktion, die Genrebilder *des Ostjuden* als männlich, älter und orthodox markiert hingegen schon.

— Ein paradigmatisches Beispiel für diese Bildwelten Berlins ist die vielfach reproduzierte Schwarz-Weiß-Fotografie Walter Girckes aus dem Jahr 1928 zweier als orthodox zu deutender jüdischer Männer in der Grenadierstraße (heute Altmstadtstraße).³⁾ Beide abgelichteten Männer tragen einen schwarzen Hut, einen langen Bart und einen langen schwarzen Mantel [Abb. 1]. Der eine sitzt auf einem Stuhl, der andere steht auf einen Stock gestützt neben ihm. Sie unterhalten sich auf der Straße vor einem Geschäft, dessen

2)

Der vor allem für seinen epochemachenden Großstadroman *Berlin Alexanderplatz* (1929) bekannte deutschsprachige jüdische Schriftsteller Alfred Döblin unternahm im Herbst 1924 eine Reise durch Polen, insbesondere zu den polnischen, litauischen und galizischen Jüdinnen*Juden. Berichte dieser Reise erschienen noch währenddessen in der *Vossischen Zeitung*, später dann in *Die neue Rundschau*, und schließlich in der Buchfassung *Reise in Polen* (1925, datiert auf 1926).

3)

Es ist eben dieses Bild, das 2019 auch das vielfach kritisierte Cover eines Sonderhefts des *Spiegels* zu *Jüdisches Leben in Deutschland. Die unbekannte Welt nebenan* bilden sollte. Beim Cover sind die beiden Männer vor dem nun rot eingefärbten Hintergrund in ihrer schwarz-weißen Abbildung umso deutlicher erkennbar. Dazu wurde ein großer Davidstern in einem helleren Rotton direkt hinter den beiden Männern platziert (Spiegel 2019).

Fensterscheibe oben hebräische Buchstaben und darunter den in lateinischen Buchstaben geschriebenen Schriftzug „Leihbibliothek“ trägt. Pilarczyk weist darauf hin, dass das Bildmotiv „statuarische[r] Figuren älterer Männer vor klischierten Hintergründen“ (Pilarczyk 2012: 67) ebenfalls bereits um die Jahrhundertwende entstanden sei. Die Bilder des männlich und religiös konnotierten *Ostjuden* entstammen also einer etablierten visuellen Traditionslinie, die in den *Scheunenviertel-Fotografien* aufgegriffen und weitergeführt wird.

Nicht nur die Männer sind in der Fotografie als jüdisch markiert, auch das Straßenbild selbst ist es durch die zentrale Platzierung der beiden und die hebräischen Schriftzeichen im oberen und – je nach verwendetem Bildzuschnitt unterschiedlich sichtbaren – teilweise auch rechten Bildteil. Indem die beiden Männer, von den Betrachtenden abgewandt, einander zugewandt miteinander sprechen, findet zudem eine Form des Ausschlusses der Betrachtenden statt. Hier wird also auch eine voyeuristisch anmutende Perspektive auf eine Art jüdischen Alltagslebens eingenommen.



//Abbildung 1

Walter Gircke: Vor der jüdischen Leihbibliothek in der Grenadierstraße, 1928, Bestand bpk-Fotoarchiv, Mediennummer: 30002903.

KAFTANE IM BERLIN DER 1990ER JAHRE? — Das Scheunenviertel war bis in die 1980er Jahre hinein, nunmehr in der Deutschen Demokratischen Republik gelegen und weitestgehend dem Verfall preisgegeben, im kulturellen Gedächtnis in Vergessenheit geraten. Das begann sich mit Eike Geisels Foto-Essay *Im Scheunenviertel* (1981) sukzessive zu verändern. Geisel kritisiert in seinem Essay bereits einen im Entstehen begriffenen nostalgischen, geschichtsverklärenden *Scheunenviertel-Tourismus* (vgl. Geisel 1981: 11). Zugleich trug er mit dem Band aber laut Cilly Kugelman zu einer beginnenden „nicht selten sentimentale[n] Idealisierung“ (Kugelman 2012: 11) bei, was sicherlich nicht zuletzt auf die Reproduktion zahlreicher historischer Fotografien zurückzuführen ist. Damit wird *das Scheunenviertel* schon in den 80er Jahren narrativ, vor allem aber visuell als besetzbare Erinnerungslandschaft vorbereitet, wobei die bereits prävalente Nostalgie und Sentimentalität die später einsetzende erinnerungskulturelle Entlastungsfunktion begünstigen.

— Mit der deutschen Wiedervereinigung 1990 begann, wie oben bereits erwähnt, die Etablierung eines neuen deutschen nationalen Selbstbilds. Dies zeitigte insbesondere in Berlin, nunmehr Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands, zwischen aufstrebender Wirtschaft, neuem politischen Zentrum und erinnerungskulturellen Bedürfnissen tarierende Entwicklungen. In den 1990er Jahren

war Berlin nicht allein eine architektonisch-stadtplanerische Baustelle, sondern zugleich ideologisches Experimentierfeld einer neuen Phase der deutschen Erinnerungskultur. Der Diskurs der 1990er Jahre war stark von dem Wunsch geprägt, Berlin als eine von „diversity“, „multiculturalism“ sowie „cosmopolitanism“ (Saß 2017: 208) geprägte Metropole zur Schau zu stellen. Um Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit des wiedervereinigten Deutschlands als europäischer Partner auszuräumen, war daher ein öffentliches Image erforderlich, „that registers the pursuit of reconciliation with its Jewish citizens and residents“ (Remmler 1997: 172). Insgesamt suchte man – sowohl stadtplanerisch wie ideologisch – der Herausforderung zu begegnen, „die Leerstellen, die sich aufgrund einer wechselvollen Geschichte erhalten hatten, neu besetzen zu müssen“ (Zitzlsperger 2007: 13). Doch die bloße Beschränkung auf gegenwärtige Motive hätte keine ausreichend tragfähigen Bezüge, weshalb neben „die Vergegenwärtigung der Vergangenheit in der Stadtlandschaft“ beispielsweise durch Denkmäler und Mahnmale „das Bedürfnis nach einer wirkungsvollen Nostalgie“ (Ebd.: 13) in den Fokus rückte. Der Zielpunkt dieser wirkungsvollen Nostalgie fand sich in den *Goldenen Zwanziger Jahren* der Weimarer Republik (vgl. Smail, Ross 2007) und es wurde auch eine spezifische Vorstellung *des Jüdischen* dieser *Goldenen Zwanziger* als anknüpfungsfähig für die Gegenwart entdeckt: „The Scheunenviertel being *the* historic Jewish district was central to the dispute about how and to what ends Berlin’s Jewish history should be linked to the city’s contemporary identities and images“ (Saß 2017: 206).

— Mit der deutschen Wiedervereinigung stieg zudem die jüdische Zuwanderung aus der ehemaligen Sowjetunion durch das bis 2005 geltende sogenannte Kontingentflüchtlingsgesetz stark an, rund 220.000 Personen kamen unter diesem Gesetz nach Deutschland. Während die Gemeinden also real wuchsen, wurde das Bild des *jüdischen Berlins* medial kaum durch diese Gegenwart geprägt, sondern vor allem durch die nostalgische Reproduktion von *Scheunenviertel-Fotografien*. Dazu traten oft von diesen Fotografien begleitete Wiederauflagen literarischer Texte der 1920er Jahre, die das Scheunenviertel zumeist aus einer Perspektive der Faszination erzählen (vgl. Gerstenberger 2008: 77–89). Die oben diskutierte Fotografie Walter Girckes findet sich beispielsweise auf dem Cover des von Wolfgang Dreßen herausgegebenen *Jüdisches Leben* (1985) sowie auf dem Cover des von Ingrid Kirschey-Feix herausgegebenen *Treffpunkt Scheunenviertel. Leben im Shtetl* (1993) und ist ebenfalls in zahlreichen weiteren Anthologien und Bildbänden dieser Zeit abgedruckt. In der

regelmäßigen Reproduktion dieser und vergleichbarer Fotografien wird das Scheunenviertel seit den 1990er Jahren imaginativ zum *jüdischen Viertel* schlechthin stilisiert, und zwar durchweg in einer orthodox-männlich dominierten Codierung. Dabei eignet der etablierten Ikonographie *des Ostjuden* nicht nur Erkennbarkeit und Einprägsamkeit, sondern auch Exotik und vorgebliche Authentizität, wobei letztere den immigrierten postsowjetischen Jüdinnen*Juden gerade nicht zugesprochen wurde, was zu ihrer medialen Unsichtbarmachung beitrug und beiträgt (vgl. Kiesche 2022). Die Ikonographie *des Ostjuden* erlaubt hier entsprechend der These der erinnerungskulturellen Entlastungsfunktion eine Sichtbarkeit jüdischer Präsenz, ohne dabei die jüdische Diversität der Gegenwart als sozialpolitische Realität anerkennen zu müssen. Aus dem Blickwinkel der 1990er Jahre transportierte *das Scheunenviertel*, insbesondere dessen Bilder und Erzählungen, den Mythos „of peaceful cohabitation of Jews and non-Jews at the turn of the century“ (Gantner 2014: 37) in einem „district of outsiders representing the ‚other‘ democratic and anti-fascist Germany“ (Saß 2017: 208). Im nostalgisch-romantisierenden Wiederaufgriff der derart codierten Bildwelten wurden sie zum Anknüpfungs- und Identifikationspunkt für ihre erinnerungskulturell entlastende Funktionalisierung: der Inszenierung des „democratic and anti-fascist Germany“ (Ebd.: 208) der Gegenwart. Historisch gesehen lebten im *Scheunenviertel* jedoch auch nicht-orthodoxe Jüdinnen*Juden, jüdische Mehrheiten gab es nie, und Jüdinnen*Juden wohnten ebenso in vielen anderen Teilen Berlins. Die ab den 1990ern verstärkt einsetzende entsprechende mediale Inszenierung verzerrt also die tatsächliche Diversität und auch stadträumliche Verteilung jüdischen Lebens zugunsten eines ikonischen Bildmotivs.

— Alternative historische Bildquellen bleiben dabei unberücksichtigt, so etwa Fotografien von Regina Jonas, die in der heutigen Torstraße im *Scheunenviertel* zur Welt kam, als erste Frau weltweit zur Rabbinerin ordiniert wurde und deren Darstellung ebenfalls als Ausdruck sowohl von Religiosität als auch Diversität im Berlin der 1920er Jahre hätte dienen können. Eine Vielzahl an weiteren diverseren und entsprechend unbekannten Bildern jüdischen Lebens in Berlin präsentiert auch der von Bill Rebigier herausgegebene Band *Jüdisches Berlin. Photos aus Kaiserreich und Weimarer Republik* (2008).⁴⁾ Sie zeigen etwa die Sozialreformerin Lina Morgenstern, assimilierte Familien vor ihren Wohnhäusern in Charlottenburg, Turn- und Gymnastikvereine, ein sephardisches Paar beim Teppichknüpfen, den äthiopischen Kantor Towje Hakonen oder die in der Synagoge Johannisstraße predigende

4)

Bildrechte für die weitestgehend aus Beständen des Bildarchivs Abraham Pisarek stammenden Fotografien des Bandes konnten leider nicht eingeholt werden. Auf der Website des Archivs für Kunst und Geschichte GmbH (akg-images.de) lassen sich jedoch 7528 Fotografien aus dem Pisarek-Archiv kostenlos einsehen, darunter auch die hier beschriebenen.

Lily Montagu. Die Nicht-Aktivierung dieser alternativen Bildwelten verweist darauf, dass in der erinnerungskulturell-entlastenden Imagination *des Jüdischen* in Berlin der 1990er Jahre nicht tatsächlich jüdische Geschichte vergegenwärtigt werden sollte, sondern eine visuell eindeutig lesbare, männlich und religiöse codierte Variante. Dieselbe Vernachlässigung, die dem diverseren Bildmaterial jüdischen Lebens im Berlin der 1920er begegnet, widerfährt dementsprechend auch zeitgenössischem Bildmaterial der 1990er und frühen 2000er Jahre.⁵⁾ Fotografien aus etwa Jüdischen Gemeinden oder von Kulturveranstaltungen hätten die bereits bestehende und sich immer mehr verstärkende Diversifizierung jüdischen Lebens in Berlin durchaus visualisieren können, doch „Germans embrace the racialised image of Judaism that they themselves have imposed on popular culture, taking living Jews of one sort and making them into dead Jews of another“ (Birnbaum 2009: 319).

VOM KAFTAN ZUR KIPPA DER GEGENWART — Fiona Kazarovytska und Dana Ionescu stellen 2024 fest: „[M]ass-mediated present-day contact directly involving Jews, such as talk shows or podcasts, represents a rather recent phenomenon of the last decade, primarily found in niche programs or on social media“ (Kazarovytska/Ionescu 2024: 110). Was Kazarovytska und Ionescu hier für Talkshows oder Podcasts konstatieren, gilt ebenso für weitere Bereiche der Medienberichterstattung wie Zeitungsartikel oder Bild- und Videoreportagen. Seit Beginn der 2010er Jahre wird medial auch regelmäßiger über jüdisches Leben in Berlin berichtet. Das Thema rückte insbesondere durch die im selben Zeitraum gestiegene Immigration israelischer Jüdinnen*Juden stärker in den Fokus, die in Medienberichten oftmals zu einer Art *israelisch-jüdischen Renaissance* stilisiert und (auch zahlenmäßig) überhöht wurde und wird (vgl. Kranz 2021). Zudem führe, so Lea Wohl von Haselberg, die aus der postsowjetisch-jüdischen Immigration hervorgegangene „junge jüdische Generation“, die durch ihre Sozialisation „jüdisch geprägt ist und sich in politischen Diskursen“ wie auch „sehr stark in Kunst und Kultur“ (Wohl von Haselberg 2022: 23) bewegt, zu einer verstärkten Sichtbarkeit jüdischer Erfahrungen im öffentlichen medialen Diskurs. In diesen letzten knapp zehn Jahren hat sich denn auch das Bildprogramm in Inszenierungen *des Jüdischen* in Berlin verschoben: weg von den *Ostjuden* der *Scheunenviertel-Reproduktionen* hin zu lebenden, gegenwärtigen Akteur*innen. Dabei fällt jedoch auf, dass die Aktualisierung noch dem älteren Bildprogramm verhaftet bleibt. Sicherlich gibt es eine gesteigerte Sichtbarkeit nicht-männlicher und auch darüber hinaus diverserer

5)

Entsprechend diskutiert auch Y. Michal Bodemann einen Artikel aus dem *Spiegel* vom 2. Oktober 1995 als symptomatisch: Der Artikel, „betitelt ‚Lied'l fum goldenen Land‘, der vordergründig die Einwanderung russischer Juden, und, damit verbunden, eine neue jüdische kulturelle Blüte zum Thema hat“, bezieht sich nur in etwa der Hälfte des Textes überhaupt auf die postsowjetisch-jüdische Immigration, und „sechs der sieben Photos haben mit diesen Neueinwandern [sic] nichts zu tun. Die Leser werden zunächst eingeführt in eine exotisch-magische jüdische Welt, die sich von den Realitäten ihres Alltags radikal unterscheidet“ (Bodemann 1996: 55). Vier Fotografien des Artikels zeigen Kippabedeckte (Hinter-)Köpfe. Besonders eindrücklich erscheint dabei das zweite Foto, das eine Szene aus einer Berliner Synagoge zeigt, in der ein Rabbiner mit schwarzem Hut und grauem Bart zu sechs nur von hinten zu sehenden Männern spricht. Das Foto ist untertitelt mit „Gottesdienst in der Berliner Gemeinde: Russisch löst beinahe das Deutsche als Verkehrssprache ab“, was in scharfem Kontrast steht zum Untertitel des Artikels selbst, wo es heißt: „Viele der Neuankömmlinge wissen jedoch wenig vom Judentum.“ (Spiegel 1995: 135, 134) Diese Diskrepanz zwischen Untertitel, Fotografie und Bildunterschrift produziert eine widersprüchliche Repräsentation postsowjetisch-jüdischer Migration, in der den im Text auch als „Ostjuden“ bezeichneten Migrant*innen (Ebd.: 135) mangelnde religiöse Kenntnis als Defizit zugeschrieben wird. Gleichsam wird ihnen über das Synagogenbild die diskutierte Bildtradition *des Jüdischen* als männlich sowie religiös und darüber dann exotisch sowie alteritär zuteil, die in der eindeutigen Lesbarkeit *des Jüdischen* die erinnerungskulturell-entlastende Indienstnahme präfiguriert. Zudem wird hier bereits der im Folgenden diskutierte Übergang vom Kaftan zur Kippa sichtbar.

Perspektiven, beispielsweise in Interviews mit in Kunst und Kultur aktiven Einzelpersonen wie Mirna Funk, Dana Vowinckel, Sivan Ben Yishai, Sasha Marianna Salzmann, Deborah Feldman, Tomer Gardi oder Mati Shemoelof. Diese Auseinandersetzungen firmieren allerdings nicht unter dem Anspruch einer Darstellung jüdischen Lebens in Berlin, des *jüdischen Berlins* oder *des Jüdischen* in Berlin. In Beiträgen dieser letztgenannten drei Fälle sind die Akteur*innen weiterhin hauptsächlich männlich und/oder religiös markiert. Die Kippa ersetzt – nicht nur auf den fotografierten Hinterköpfen – dabei die Kaftane der *Scheunenviertel-Bildwelten*.

— Ein von Dirk Ludigs verfasster, 2013 erschienener Artikel in der Reisezeitschrift *Merian* mit dem Titel *Sie kommen, um zu bleiben: Junge Israelis und das neue jüdische Berlin* (Ludigs 2013: 110) zeigt in den von Darshana Borges stammenden Fotografien fast ausschließlich männlich – einzig die Journalistin und Fotografin Sharon Adler bildet eine Ausnahme – und in den meisten Fällen (unter anderem durch eine Kippa) religiös konnotierte Figuren. So bleibt die Bebilderung trotz des Anspruchs auf Vielfalt eng den vertrauten Bildern von Männlichkeit und Religiosität verhaftet. Die etwas mehr als die Hälfte der Verso-Seite einnehmende, sogar noch etwa zwei Zentimeter auf die Recto-Seite hinüberreichende Fotografie, die den Artikeltext einleitet, zeigt Leon Golzmann vor einer Tafel, auf der „The Kosher Classroom“ zu lesen ist. Er lächelt, trägt einen schwarzen Hut, einen schwarzen Anzug, eine Brille, einen schwarzen, etwas längeren Bart, und wird insofern recht eindeutig als orthodoxer Jude lesbar (vgl. ebd.: 114). Im Artikel heißt es sodann: „Fröhlich, bunt, rotzfrech: So sehen es die Medien gern, und so sieht es sich selbst am liebsten, das neue jüdische Berlin. Heiter und unbeschwert soll es endlich zugehen, wo jahrzehntelang intellektuelle Ernsthaftigkeit und graue Erinnerungskultur dominierten“ (Ebd.: 114). Ins Auge sticht hier die proklamierte Übereinstimmung des medialen Fremdbilds – das der Artikel ja wiederum selbst fortschreibt – und des propositionierten Selbstbilds des „neue[n] jüdische[n] Berlin[s]“ (Ebd.: 114), dessen visuell selektive, auf Männlichkeit und Religiosität verengte Darstellung jedoch nicht eingeholt wird. Vor allem die Hervorhebung von Heiterkeit und Unbeschwertheit als Gegenbild zur trist gezeichneten Erinnerungskultur ist als Klimax des eschatologische Züge tragenden, erinnerungskulturellen Entlastungsversprechens markantes Kennzeichen des gegenwärtigen Diskurses um das *jüdische Berlin*.

— Ein weiteres Beispiel liefert die am 6. November 2024 auf der Video-Plattform YouTube unter dem pleonastischen Titel *Lebendiges jüdisches Leben in Berlin* veröffentlichte, drei

Minuten und zwei Sekunden lange Videoreportage der *Evangelischen Zeitung*. Was in dieser Reportage nun unter *lebendigem jüdischen Leben in Berlin* firmiert, ist nicht nur eine grundsätzlich religiöse Ausprägung jüdischen Lebens, sondern dabei eine sehr spezifische, denn die Reportage beschäftigt sich mit der Jüdischen Gemeinde Chabad Berlin. Chabad-Gemeinden gehören zu einer Strömung innerhalb des orthodoxen Judentums, die aus der im 18. Jahrhundert in Osteuropa entstandenen mystisch-orthodoxen chassidischen Bewegung hervorgegangen ist und ihr Zentrum heute im New Yorker Stadtteil Brooklyn findet. Sie werden sowohl von liberalen wie konservativen jüdischen Strömungen kritisiert, unter anderem aufgrund ihres Messianismus, ihres Missionarismus wie auch der strikten Geschlechtertrennung. Die Jüdische Gemeinde Chabad Berlin befindet sich nicht zuletzt aufgrund der Verteilung von Fördermitteln im Dissens mit der Jüdischen Gemeinde zu Berlin als Einheitsgemeinde (vgl. Fahrún 2024). Die Reportage beginnt mit einer in schräger Vogelperspektive aufgenommenen Sicht auf den 2023 eröffneten Pears Jüdischer Campus in Wilmersdorf, der im Audio der Reportage bloß generalisierend als „Der jüdische Campus in Berlin“ (Lebendiges jüdisches Leben in Berlin 2024: 00:00:01–00:00:03) bezeichnet wird. Weiter heißt es: „Weht jüdischem Leben derzeit der Wind recht rau ins Gesicht, hat sich hier einer [sic] der am schnellsten wachsenden Gemeinden Deutschlands entwickelt“ (Ebd.: 00:00:03–00:00:11). Durch diese Rahmung in Verbindung mit der Auswahl der positiv-motivierenden Ausschnitte des gezeigten Interviews entsteht der Eindruck einer Bagatellisierung der Vielzahl antisemitischer Vorfälle und Angriffe in Deutschland, insbesondere in Berlin, seit dem 7. Oktober 2023 (vgl. etwa Strack 2024). Diese Art der Darstellung eines florierenden jüdischen Lebens in Berlin erfüllt wiederum eine erinnerungskulturell-entlastende Funktion, denn sie vermittelt, dass jüdisches Leben trotz aktueller antisemitischer Bedrohungen weiterbesteht, und die Wahrnehmung des erinnerungskulturell konstruierten gesellschaftlichen Normalzustands also nicht als gestört wahrgenommen werden müsse, da die visuell lang etablierte Kontinuität auch hier gewahrt bleibt. Entsprechend der traditionell auf eindeutige visuelle Marker setzenden Inszenierung *lebendigen jüdischen Lebens* entfällt jegliche Einordnung der Selektivität des in den folgenden drei Minuten präsentierten jüdischen Lebens in Berlin.

— Der aus den USA stammende Rabbiner Yehuda Teichtal, Gründer und Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde Chabad Berlin, wird nach der Außenansicht des Campus zuerst gezeigt. Er trägt einen schwarzen Anzug – bei dem in einer späteren Aufnahme deutlich

wird, dass es sich, wie bei orthodoxen Juden häufig, um ein längeres Sakko handelt – mit einem weißen Hemd, einer gepunkteten blauen Krawatte, Brille, einen längeren, an einigen Stellen bereits von grauen Haaren durchsetzten Bart und eine schwarze Kippa. In späteren Aufnahmen trägt er auch einen schwarzen Hut, seinem Deutsch merkt man einen US-amerikanisch-jiddischen Akzent an. Während Teichtal über Idee und Motivation des Campus berichtet, werden Ausschnitte sowohl aus dem Alltag als auch von Feierlichkeiten auf dem Campus gezeigt, die auch nicht-männliche, nicht-weiße und nicht offenkundig direkt als jüdisch-religiös lesbare Menschen verschiedenen Alters darstellen. Dabei handelt es sich jedoch durchweg um Aufnahmen von größeren Menschenmengen, wohingegen Teichtal in seinen Szenen allein gezeigt wird. Und auch zwischen diesen Szenen diverserer Akteur*innen wird immer wieder Teichtal im Interview eingeblendet, wodurch aufmerksamkeitsökonomisch die männlich-religiöse Codierung *des Jüdischen* dominant bleibt. Als einzige andere Akteurin kommt bloß die Schulleiterin der Jüdischen Traditionsschule, Heike Michalak, mit einem Satz zu Wort. Die Videoreportage der *Evangelischen Zeitung* zeigt, wie jüdisches Leben in Berlin auch in der Gegenwart noch unhinterfragt religiös, spezifisch orthodox codiert wird. Insbesondere aufgrund der Kleidung wie aufgrund des Akzents Teichtals erfährt die Darstellung zudem eine Komponente, die sich exotisierenden Momenten potenziell öffnet und *das Jüdische* analog zu den *Scheunenviertel-Fotografien* noch immer als fremd markiert. Trotz der Ausschnitte, die zwischenzeitlich diversere Bildwelten zeigen, bleibt die repräsentationale Rolle *des Jüdischen* in Berlin dem männlichen orthodox-religiösen Sprecher vorbehalten. Damit wird in gewisser Weise auch das geschlechterpolitische Sichtbarkeitsregime Chabads selbst fortgeschrieben. Ähnlich funktioniert eine *tagesthemen mittendrin*-Reportage, die am 30. Oktober 2023 unter dem Titel *Berlin: Jüdisches Leben | tagesthemen mittendrin* auf dem YouTube-Kanal der Tagesschau veröffentlicht wurde.

— *Das Jüdische* in Berlin wird also einerseits einführend greifbar gemacht, indem es als erkennbar dar- und medial als solches hergestellt wird, und gleichsam präformiert: männlich-orthodox, fremd und *anders*. Nicht nur in ihrem Geschlecht und ihrer als jüdisch-orthodox markierten Kleidung, auch in ihrem Alter schließt die Auswahl der in den Reportagen als Repräsentation *des Jüdischen* in Berlin dargestellten Rabbiner an die *Scheunenviertel-Fotografien* an. Einerseits sind sie zwar tatsächlich Teil der realen Diversität jüdischen Lebens in Berlin, doch die Art der medialen Inszenierung rahmt sie derart, dass sie vielmehr eine etablierte

Linie von Fremdheit und Exotik repräsentieren. In der Reportage der *Evangelischen Zeitung* wie auch im *tagesthemen mittendrin*-Format erfüllen die beiden dargestellten Rabbiner in ihrer Fröhlichkeit und Zuversicht vor dem Hintergrund des seit dem 7. Oktober erneut stark anwachsenden Antisemitismus in Deutschland zudem noch eine zusätzliche erinnerungskulturell-entlastende Funktion, indem sie als Beleg eines trotz dessen florierenden jüdischen Lebens in Berlin im Sinne der respektive einer anhaltenden *jüdischen Renaissance* gelesen werden können.

— Die Zahl der Berliner Jüdinnen*Juden wird auf zwischen 30.000 und 40.000 Personen geschätzt (vgl. Strack 2018, Hergeth 2019), von denen etwa 8.000 im Jahr 2022 der Jüdischen Gemeinde zu Berlin angehörten (vgl. Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland e. V. 2023: 17). Die Bildwelten der Darstellung *des Jüdischen* in Berlin hingegen suggerieren in ihrer Codierung eine männlich-religiöse Dominanz, der stets eine gewisse Exotik und Fremdheit eignet. In dieser Codierung kulminiert die erinnerungspolitische Funktion dieser Repräsentationen, die sich von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart kaum verändert haben: *Das Jüdische* wird auf wenige, ikonische Bildmomente reduziert, die historisch etabliert sind, kontinuierlich reproduziert werden und dadurch einerseits die Kontinuitätsimagination stützen, andererseits die Pluralität jüdischer Gegenwart verdecken. So entsteht eine visuelle Inszenierung, die zugleich exotisiert, stabilisiert und darin der deutschen Mehrheitsgesellschaft eine entlastende Lesbarkeit *des Jüdischen* anbietet. Die medialen Inszenierungen *des Jüdischen* in Berlin, die grundlegend von ihrer Visualität leben, etablieren letztlich ein doppeltes (Un-)Sichtbarkeitsregime: einerseits überinszenierte Sichtbarkeit (männlich, orthodox, religiös, exotisiert), andererseits systematische Unsichtbarkeit (nicht-männlich, säkular, divers, alltäglich) als strukturelle Voraussetzung der erinnerungskulturell-entlastenden Funktion. Die Bildwelten der 2010er und 2020er Jahre mit Kippa statt Kaftan sind also nicht nur im visuellen, sondern auch im ideologischen Sinne als Fortschreibung des Bildregimes der 1990er Jahre und dessen erinnerungskulturell-entlastender Imagination einer *jüdischen Renaissance* zu verstehen: Ihr neues Gewand mit Kippa statt Kaftan ist insofern nur ein scheinbar neues. Dadurch wird eine Kontinuitätslinie von den *Scheunenviertel-Fotografien* der 1920er Jahre über deren Wiederaufgriff in den 1990er Jahren bis zu den gegenwärtigen Bildwelten etabliert. Die fortgesetzte Zirkulation derselben ikonografischen Muster produziert dabei nun nicht mehr den Eindruck einer *Renaissance* im Sinne der Wiedergeburt, sondern einer scheinbaren Kontinuitätslinie jüdischer Präsenz in Berlin.

// Literaturverzeichnis

- Birnbaum, Michael (2009):** Jewish Music, German Musicians: Cultural Appropriation and the Representation of a Minority in the German Klezmer Scene. In: Leo Baeck Institute Year Book, Jg. 54, S. 297–320.
- Bodemann, Y. Michal (1996):** „Öffentliche Körperschaft“ und Authentizität. Zur jüdischen Ikonographie in Deutschland. In: Mittelweg 36, Jg. 5, S. 45–56.
- ders. (1996):** Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung. Mit einem Beitrag von Jael Geis. Hamburg: Rotbuch Verlag.
- Czollek, Max (2020 [2018]):** Desintegriert euch! München: btb Verlag.
- Dohrn, Verena / Pickhan, Gertrud / Saß, Anne-Christin (2012):** Einführung. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt ‚Charlottengrad und Scheunenviertel. Osteuropäisch-jüdische Migranten im Berlin der 1920/30er Jahre‘, Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin (Hg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren, Göttingen: Wallstein, S. 13–19.
- Evangelische Zeitung (2024):** Lebendiges jüdisches Leben in Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=DhMcC7AB20> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Fahrin, Joachim (2024):** Konflikt um Fördermittel entzweit jüdische Gemeinschaften. <https://www.morgenpost.de/incoming/article241888342/Konflikt-um-Foerdermittel-entzweit-uedische-Gemeinschaften.html> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Frübis, Hildegard (2013):** Porträt und Typus. Repräsentationen ‚der‘ Jüdin in der Jüdischen Moderne. In: Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg (Hg.), Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin, Boston: de Gruyter, S. 33–55.
- dies. (2014):** Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin. Zur Konstruktion eines Bild-Typus. Graz: Leykam.
- Gantner, Eszter B. (2014):** Interpreting the Jewish Quarter. In: Anthropological Journal of European Cultures, Jg. 32, Nr. 2, S. 26–42.
- Geisel, Eike (1981):** Das Scheunenviertel. Beschreibung eines Zenotaphs. In: ders. (Hg.), Im Scheunenviertel. Bilder, Texte und Dokumente. Mit einem Vorwort von Günter Kunert, Berlin: Severin und Siedler, S. 10–33.
- Gerstenberger, Katharina (2008):** Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature. Rochester, NY: Camden House.
- Gruber, Ruth Ellen (2002):** Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- Havemann, Elijah (2021):** Und täglich grüßt der Kippa-Kopf. <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/und-taeglich-gruesst-der-kippa-kopf> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Hergeth, Andreas (2019):** Im Zeichen des Wiederaufbaus. <https://taz.de/Im-Zeichen-des-Wiederaufbaus/15591222/> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Heschel, Susannah (1998):** Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlichen/weiblichen Körpers. In: Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hg.): „Der schejne Jid“. Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual, Wien: Picus, S. 86–96.
- Homolka, Walter (2015):** Festansprache. In: Landtag Brandenburg (Hg.), Woche der Brüderlichkeit im Land Brandenburg, Potsdam [o. V.] 2015, S. 15–25.
- Jungmann, Alexander (2007):** Jüdisches Leben in Berlin. Der aktuelle Wandel in einer metropolitenen Diasporagemeinschaft. Bielefeld: transcript.
- Kazarovytka, Fiona / Ionescu, Dana (2024):** „The First Jewish Person I've Ever Met“: Insights From a Field Study on Jewish–non-Jewish Contact in Germany. In: Journal of Social and Political Psychology, Jg. 12, Nr. 1, S. 108–125.
- Kiesche, Veronika (2022):** Jüdische (Un-)Sichtbarkeiten. Verhandlungen von Antisemitismus und antislawischem Rassismus in der zweiten Generation jüdischer Kontingentflüchtlinge. Berlin: Minor – Projektkontor für Bildung und Forschung gGmbH.
- Kranz, Dani (2021):** Gegenwartstheater, oder: Mehr als eines Menschen Zeit. Mythische Zeit, traumatisierte Zeit, chronologische Zeit und gelebte Zeit von Israeli*nnen in Deutschland. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden (Hg.), Diskursbuch Sprachlosigkeit. Ein Reader zur Ausstellung Sprachlosigkeit – Das laute Verstummen im Japanischen Palais, Museum für Völkerkunde Dresden, 16. April bis 1. August 2021, Berlin, Leipzig: Hentrich & Hentrich, S. 300–311.
- Krobb, Florian (1993):** Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kugelman, Cilly (2012):** Grußwort. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt ‚Charlottengrad und Scheunenviertel. Osteuropäisch-jüdische Migranten im Berlin der 1920/30er Jahre‘, Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin (Hg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren, Göttingen: Wallstein, S. 11–12.
- Ludigs, Dirk (Text) / Borges, Darshana (Fotografien) (2013):** Sie kommen, um zu bleiben: Junge Israelis und das neue jüdische Berlin. In: Merian, Jg. 66, Nr. 2, S. 110–117.

- Michaelis, Anna (2013):** „... daß die Ostjuden Sünder und die deutschen Juden die reinen Engel wären ...“. Ostjuden und jüdische Identität in der deutsch-jüdischen Presse der Weimarer Republik. In: Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg (Hg.), Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin, Boston: de Gruyter, S. 137–157.
- Meggendorfer, Pegah / Delikaya, Büşra (2022):** „Ein Gefühl von Zuhause war für mich immer sehr schwierig“: Vier Jüdinnen und Juden erzählen von ihrem Leben in Berlin. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/ein-gefuhl-von-zuhause-war-fur-mich-immer-sehr-schwierig-vier-judinnen-und-juden-erzaehlen-von-ihrem-leben-in-berlin-8620513.html> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Ottens, Rita / Rubin, Joel. E. (2002):** „The Sounds of the Vanishing World“: The German Klezmer Movement as a Racial Discourse. <https://archive.jpr.org.uk/object-ger250> (Letzter Zugriff: 21.01.2026).
- Pilarczyk, Ulrike (2012):** ‚Ostjuden‘ im Scheunenviertel. Eine bildanalytische Recherche. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt ‚Charlottengrad und Scheunenviertel. Osteuropäisch-jüdische Migranten im Berlin der 1920/30er Jahre‘, Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin (Hg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren, Göttingen: Wallstein, S. 65–69.
- Remmler, Karen (1997):** Reclaiming Space. Jewish Women in Germany Today. In: Gisela Brinker-Gabler, Sidonie Smith (Hg.), Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. 171–195.
- Rüthers, Monica (2010):** Sichtbare und unsichtbare Juden. Eine visuelle Geschichte des „Ostjuden“. In: Osteuropa, Jg. 60, Nr. 1, S. 75–93.
- Saß, Anne-Christin (2012):** Scheunenviertel. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt ‚Charlottengrad und Scheunenviertel. Osteuropäisch-jüdische Migranten im Berlin der 1920/30er Jahre‘, Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin (Hg.), Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren, Göttingen: Wallstein, S. 44–61.
- dies. (2017):** Reconstructing Jewishness, Deconstructing the Past. Reading Berlin's Scheunenviertel over the Course of the Twentieth Century. In: Simone Lässig, Miriam Rürup (Hg.), Space and Spatiality in Modern German-Jewish History, New York: Berghahn Books, S. 197–212.
- Schneider, Julia (2017):** (Für)Sorge – Die „Ostjudenfrage“ in der deutsch-jüdischen Presse. In: Nils Steffen, Cord Arendes (Hg.), Geflüchtet, unerwünscht, abgeschoben: Osteuropäische Juden in der Republik Baden (1918–1923), Heidelberg: heiBOOKS, 2017, S. 107–127.
- Schneider, Richard C. (2021):** Das Bild des Juden in den deutschen Medien. Essay. <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/juedischesleben/331307/das-bild-des-juden-in-den-deutschen-medien/> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Smail, Deborah / Ross, Corey (2007):** New Berlins and New Germanies: History, Myth and the German Capital in the 1920s and 1990s. In: Godela Weiss-Sussex, Ulrike Zitzlsperger (Hg.), Berlin. Kultur und Metropole in den zwanziger und seit den neunziger Jahren, München: Iudicium, S. 183–194.
- Spiegel (1995):** „Lied'l füm goldenen Land“, Nr. 40, S. 134–142.
- Spiegel (2019):** Jüdisches Leben in Deutschland. Die unbekannte Welt nebenan. <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/index-2019-4.html> (Letzter Zugriff: 16.02.2026).
- Strack, Christoph (2018):** Berlin, die Stadt, in der Juden leben wollen. <https://www.dw.com/de/berlin-die-stadt-in-der-juden-leben-wollen/a-46179033> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- dies. (2024):** RIAS: Immer mehr antisemitische Vorfälle in Berlin. <https://www.dw.com/de/rias-immer-mehr-antisemitische-vorf%C3%A4lle-in-berlin/a-70909661> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Tzuberi, Hannah (2020):** „Reforesting“ Jews: The German State and the Construction of „New German Judaism“. In: Jewish Studies Quarterly, Jg. 27, Nr. 3, S. 199–224.
- Wallach, Kerry (2017):** Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Weiss, Iris (2002):** Jewish Disneyland. Die Enteignung und Aneignung des „Jüdischen“. In: Jim G. Tobias, Peter Zinke (Hg.), nurinst. Beiträge zur deutschen und jüdischen Geschichte (= Jahrbuch des Nürnberger Instituts für NS-Forschung und jüdische Geschichte des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Schwerpunktthema: Jüdisches Leben in Fürth), Nürnberg: Antogo-Verlag, S. 8–19.
- Wohl von Haselberg, Lea (2022):** Von medialen Begegnungen und jüdischen Filmfiguren. Eine Bestandsaufnahme der filmischen Bilder von Jüdinnen und Juden. In: Doron Kiesel, Natan Sznajder, Olaf Zimmermann (Hg.), Medienbild im Wandel: Jüdinnen und Juden in Deutschland, Berlin: Initiative kulturelle Integration.
- Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland e. V. (2023):** Mitgliederstatistik 2022 der jüdischen Gemeinden und Landesverbände in Deutschland. <https://zwst.org/sites/default/files/2024-06/ZWST-Mitgliederstatistik-2022-web.pdf> (Letzter Zugriff: 15.10.2025).
- Zitzlsperger, Ulrike (2007):** Einführung. In: dies., Godela Weiss-Sussex (Hg.), Berlin. Kultur und Metropole in den zwanziger und seit den neunziger Jahren, München: Iudicium, S. 9–27.

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Walter Gircke: Vor der jüdischen Leihbibliothek in der Grenadierstraße, 1928, Bestand bpk-Fotoarchiv, Mediennummer: 30002903.

// Angaben zur Autorin

Anna Maria Spener, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Komparatistik/Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn, wo sie aktuell ihr Promotionsprojekt zum Thema „Jenseits des jüdischen Berlins'. Desintegrative Raum- und Subjektivierungspraktiken in der jüdischen Gegenwartsliteratur (2016–2023)“ abschließt. Weitere Forschungsinteressen sind Bild-Text-Relationen, touristische Medien/Praktiken, Medien- und Wissensökologie von *Wetlands*. Aktuelle Publikationen: „Von Exklusivität und Exklusion. Zum jüdischen Berlin in Gabriele Tergits *Effingers*“ (2024), in: Luisa Banki, Juliane Sucker (Hg.), *Chronistin und Kritikerin der Moderne. Zum Werk Gabriele Tergits*, Berlin: J.B. Metzler, S. 109–131; „Nachträgliche Gegenwart. Zur Rezeption Paul Celans in Frédéric Brenners *ZERHEILT*“ (2025), in: Bernd Auerochs u. a. (Hg.), *Celan-Perspektiven 2023: Transformationen Celans in der Kunst der Gegenwart*, Heidelberg: Winter, S. 151–169.

// 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>



DIE ZWEIFLERS. TELEVISUELLE BILDER *DES JÜDISCHEN* IN DER POSTMIGRANTISCHEN GESELLSCHAFT

In deutschen fiktionalen Formaten seien jüdische Figuren eine Seltenheit, heißt es in einem im Frühjahr 2020 auf dem Onlineportal www.menschen-wie-wir.de erschienenen Beitrag. Spätestens seit dem internationalen Erfolg der Netflix Mini-Serie *Unorthodox* (2020) seien „Serien und Filme mit [...] jüdischen Themen“ (Dobra 2020: o. S.) bei Streaming-Anbietern zwar besonders populär, die zunehmende Präsenz jüdischer Themen und Figuren in audiovisuellen (Mainstream-)Medien stamme aber vornehmlich aus den USA, denn „[d]ort gebe es den Trend zu Serien und Filmen rund um jüdisches Leben schon lange“ (ebd.). In der deutschen Medienlandschaft tue man sich dagegen „mit etwas ‚Leichtem‘ rund um jüdische Themen nach wie vor schwer“ (ebd.). Wenn Juden_Jüdinnen „im Fernsehen vorkämen“, heißt es weiterhin in dem Online-Artikel, „dann müssten sie meistens den Holocaust erklären“ (ebd.). Insgesamt werde das Judentum in deutschen Film- und Fernsehproduktionen „medial verkrampft dargestellt“ (ebd.). Die wenigen „jüdischen Rollen“ (ebd.) seien oftmals von Stereotypen und antisemitischen Klischees durchzogen, „das ganz normale jüdische Alltagsleben in Deutschland“ (ebd.) sei dagegen weitestgehend abwesend.

— In Anbetracht der medialen Abwesenheit *jüdischer Normalität*¹⁾ in deutschen fiktionalen Produktionen und der damit einhergehenden Un-Sichtbarmachung mehrdimensionaler (selbstbestimmter) Bilder *des Jüdischen* jenseits von Antisemitismus, Exotisierung und Stigmatisierung stellt die seit Anfang Mai 2024 in der ARD-Mediathek abrufbare sechsteilige Mini-Serie *Die Zweiflers*²⁾ eine willkommene televisuelle Abwechslung dar. Im Zentrum der von *STERN*-Autor David Baum als „[d]eutsch-jüdisch, postmigrantisch und wundervoll abgefickt“ (2024: o. S.) beschriebenen preisgekrönten³⁾ Serie stehen vier Generationen der von Migrationserfahrungen geprägten jüdischen Familie Zweifler,⁴⁾ die in Frankfurt am Main, genauer gesagt im multikulturellen Frankfurter Bahnhofsviertel, ein Delikatessengeschäft betreibt.⁵⁾ Aus jüdischer Perspektive erzählt, mit einem vornehmlich jüdischen Cast inszeniert und einem inhaltlichen Fokus auf ein ganzes „Panorama jüdischer Nachkriegsgeschichte der BRD“ (Leder 2024: o. S.), wurden und werden die *Die Zweiflers* von Presse und Kritiker_innen vor allem für die vermeintlich *authentische*

1)

Zur Abwesenheit *jüdischer Normalität* in fiktionalen Film- und Fernsehproduktionen im deutschsprachigen Raum siehe auch Battegay 2013. Zur „Normalität in der Unnormalität“ (Branković/Kranz 2022: 157) jüdischen Lebens in Deutschland siehe Branković/Kranz 2022.

2)

Eine zweite Staffel der Serie *Die Zweiflers* befindet sich aktuell in Produktion.

3)

Im Rahmen des *International Series Festival* von Cannes wurde die Produktion *Die Zweiflers* 2024 u. a. mit dem Preis für die *Beste Serie* ausgezeichnet.

4)

Guli Dolev-Hashiloni fasst die generationsübergreifenden Migrationserfahrungen der Familie Zweifler wie folgt zusammen: „[D]ie *Zweiflers* situates Jewish life in Germany within a transnational crossroads: the grandparents moved to Frankfurt from Poland, their daughter Tammi (Ute Lemper) moved from Frankfurt to the US, her brother-in-law Jackie (the wonderful Mark Ivanir) is a post-Soviet Jew who feels most comfortable in Russian, and his daughter (the aforementioned Dana) made aliyah and married an Israeli. This again is a realistic portrait of the migratory patterns of contemporary German Jews“ (Dolev-Hashiloni 2025: o. S.).

5)

Laut Lea Wohl von Haselberg stellt die Familie „ein auffallend häufiges Motiv“ (Wohl von Haselberg 2016: 133) in Filmen und Serien dar, das zur Charakterisierung von Jüdischsein herangezogen wird. Darüber hinaus wird „Jewishness auch durch die assoziierten Räume, nämlich urbane Räume von Großstädten, vor allem Berlin und New York, etwas seltener Frankfurt am Main, charakterisiert“ (ebd.).

Repräsentation jüdischer Alltagsrealität im heutigen Deutschland gelobt. Dabei zeige die Serie nicht nur besonders *glaubwürdig* „im öffentlich-rechtlichen Fernsehen eine Welt, die nur wenig Kontakt zum mehrheitsgesellschaftlichen Deutschland hat“ (Rebhandl 2024: o. S.), sondern erlaube einen Blick auf „postmigrantische Realität“ (Baum 2024: o. S.), indem sie neben diversen jüdischen Positionen auch anderen Diasporaperspektiven einen Raum eröffne.

— Aus Perspektive der *Jewish Visual Culture Studies* möchte ich im Folgenden in einer materialnahen Analyse einen sowohl intersektionalen als auch medienästhetischen kritisch-reflexiven Blick auf die in *Die Zweiflers* präsentierten televisuellen Bilder *des Jüdischen* werfen und untersuchen, inwiefern sie von gängigen (stereotypen) Vorstellungsbildern *jüdischer Alterität* abweichen und dabei womöglich *neue* mediale Repräsentationen jüdischer Lebensrealität(en) hervorbringen, die als *postmigrantisch* verstanden werden können. Wie Ömer Alkin konstatiert, ist „Postmigration‘ [...] im Kunst-, Kultur- und seit einiger Zeit auch im Wissenschaftsbereich ein oft verwendeter Begriff geworden“ (Alkin 2024: 238). Mit der zunehmenden Popularität des Begriffs ist allerdings auch seine definitorische Unschärfe gestiegen (vgl. ebd.). Gleichwohl lässt sich im Rahmen eines *Postmigrant Turn* festhalten, dass der Begriff der Postmigration

als Gegenbegriff zu historisch gewachsenen epistemologischen Gewaltformen angelegt ist, die internationale Migration als Abweichung einer Norm verstehen, die es zu beherrschen, regulieren oder auszulöschen gilt. Der Begriff richtet sich gegen Gewaltformen, die auf Strukturen und Formen des *otherings* basieren, wie Nationalismus, Eurozentrismus, Rassismus (ebd.).

— Trotz der Verwendung des Präfixes *post* bezeichnet *Postmigration* bzw. *postmigrantisch* „keinesfalls [...] eine abgeschlossene Migrationsbewegung, sondern steht vielmehr für ein Mitdenken und Berücksichtigen von Migrationsbiografien sowie der Migration als geteilte, gesellschaftliche Erfahrung“ (Cramer et al. 2023: 11), wie es in der Einleitung zu dem Essay *Postmigrant Turn: Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekategorie* von Rahel Cramer, Jara Schmidt und Jule Thiemann heißt.⁶⁾ Als (medien-)kulturwissenschaftliche Analysekategorie trage das Konzept der Postmigration dazu bei, „insbesondere Diskriminierungsrealitäten, Widerstandspraxen und eine Wehrhaftigkeit Marginalisierter in den Fokus zu rücken“ (ebd.: 14), wobei „die Dominanzgesellschaft kritisch unter

6)

Zu *Postmigration* bzw. *postmigrantisch* siehe u. a. auch Hill/Yilditz 2018, Foroutan 2019, Alkin/Geuer 2022, Schmidt/Thiemann 2023 und Bostanci 2024.

die Lupe“ (ebd.: 15) genommen würde, wie die Autor_innen weiter ausführen.

Dem von Cramer et al. beschriebenen *Postmigrant Turn* liegen verschiedene zentrale Merkmale zugrunde, die „auf inhaltlicher und formaler Ebene, aber auch auf extratextuellen Ebenen wie der Produktion und Distribution“ für eine Analyse medialer und kultureller Artefakte relevant sind. Zu diesen Merkmalen, die „häufig gebündelt“ (ebd.: 20) auftreten und stets im Rahmen eines intersektionalen Ansatzes Betrachtung finden sollten (vgl. ebd.: 19),⁷⁾ zählen u. a. die (mediale) Inszenierung eines Narrativs der Widerständigkeit⁸⁾ sowie das wiederholte Generieren und Ausstellen von Praxen des Verbündet-Seins⁹⁾ (vgl. ebd.: 17–18).¹⁰⁾ Beide Aspekte erscheinen gerade für die medienästhetische Analyse der visuellen Ebene der Serie *Die Zweiflers* von besonderer Bedeutung. Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die televisuelle (Selbst-)Repräsentation jüdischer Themen und Lebenswelten in der Serie *Die Zweiflers* in Augenschein nehmen und dabei einen besonderen Fokus auf die visuelle Darstellung und intersektionale Verhandlung von postmigrantischen Positionierungen und marginalisierten Stimmen legen. Als primäres Analysematerial dienen mir hierfür vor allem die Eröffnungssequenz sowie weitere Szenen aus der Auftaktepisode der Serie.¹¹⁾

WIDERSTÄNDIGE BILDER — „Textanfänge“, schreibt Jana Zündel in einem Artikel zur *Ästhetik des Anfangens* (2023), „führen Rezipient:innen an die formalen und inhaltlichen Merkmale einer Erzählung heran. Dabei hängt die Ästhetik mit narrations- und rezeptionslogischen Aspekten eng zusammen und spiegelt diese wider“ (Zündel 2023: 1). Zu den von Zündel erwähnten *Textanfängen* zählen auch Serien- bzw. Episodenanfänge televisueller Produktionen. Als „ästhetisierender“ (ebd.: 2) Prozess und „Ereignisversprechen“ (ebd.: 10) fungiert der Anfang einer Serie, der sich aus unterschiedlichen Elementen, wie etwa dem Intro bzw. der Titelsequenz und der Eröffnungssequenz zusammensetzt und erste einführende Hinweise auf zu erwartende zentrale Figuren, Motive, Settings und Handlungsmuster liefert, als identitätsstiftendes „Make-up der Serie“ (ebd.: 2). Dieses *Make-up* dient den Rezipierenden zur „Kontaktaufnahme“ (ebd.: 3) und soll sie zugleich affizieren und vereinnahmen. Nicht alle Serienanfänge bedienen dabei „konventionelle Sehgewohnheiten und Erwartungen“ (ebd.: 10). Manche spielen vielmehr mit gängigen „genre- und serienspezifischen Darstellungskonventionen“ (ebd.), unterwandern und/oder brechen diese, und erweitern so das audiovisuelle Repertoire televisueller

7)

Im Rahmen eines intersektionalen Ansatzes sollten „nicht nur Diskurse um Herkunft / Ethnie / *race* berücksichtigt werden“, wie Cramer et al. erläutern, sondern „auch Widerständigkeiten gegen andere Formen eines *otherings* wie etwa Gender, Religion, Queerness, Aussehen, Disability oder auch Klasse“ (ebd.: 19) Berücksichtigung finden.

8)

Wie Cramer et al. erläutern, kann das Merkmal der Widerständigkeit u. a. darin bestehen, „dass eine Erzählhandlung ein gängiges, tradiertes Motiv ad absurdum führt“ (Cramer et al. 2023: 17). Darüber hinaus kann „ein (Buch-/Film-/Medien-)Format“ auch „widerständige Rezeptionsbedingungen abverlangen (bspw. nicht übersetzte Passagen in mehrsprachigen Büchern oder Filmen)“ (ebd.). Neben der Unterwanderung gängiger Motive und stereotyper Darstellungsmodi von Juden_Jüdinnen im deutschen Fernsehen kann die Serie *Die Zweiflers* als Narrativ der Widerständigkeit angesehen werden, da sie sich weigert, jüdisches *Erklärfernsehen* für ein nicht-jüdisches Publikum zu sein: „Hadda had a credo in the writer's room: 'Don't explain', letting viewers pick up on references to holidays or Jewish foods through context“ (Grisar 2025: o. S.).

9)

Praxen des Verbündet-Sein umfassen in diesem Zusammenhang sowohl die Solidarisierung marginalisierter Minderheiten als auch die „Solidarisierung privilegierter Personen mit Diskriminierten“ sowie „Bündnisse von Autor*innen und Künstler*innen der postmigrantischen Communities untereinander“ und „intertextuelle und -mediale Verweise [...], die als Solidaritätsbekundung mit anderen Autor*innen und Künstler*innen der postmigrantischen Communities gedeutet werden können“ (Cramer et al. 2023: 18).

Erzählungen um neue formal-ästhetische Repräsentationsmodi. So auch im Falle der Serie *Die Zweiflers*.

Die Auftaktepisode der Serie beginnt mit einer knapp fünfminütigen Eröffnungssequenz, gefolgt von einem kurzen ca. 45 Sekunden dauernden Intro. Während die Ästhetik des Intros eher befremdlich wirkt,¹²⁾



// Abbildung 1

Rückansicht von Samuel Zweifler (Aaron Altaras) zu Beginn der Eröffnungssequenz der Auftaktepisode von *Die Zweiflers*.
Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

etablieren die Bilder der Eröffnungssequenz einen „audiovisuellen Stil“ (Mika 2025: 142),¹³⁾ der im so genannten *Mainstream-Realismus*¹⁴⁾ US-amerikanischer Film- und Fernsehproduktionen verortet ist und dessen stilisierter qualitativ hochwertiger Look eher untypisch für den öffentlich-rechtlichen Sektor anmutet. Genau wie der generelle Look der Serie sind auch die (narrativen) Inhalte und Bilder, die den Zuschauenden im Rahmen der Eröffnungssequenz der ersten Folge präsentiert werden, alles andere als *gewöhnlich* oder (stereo-) typisch, wenn es um die audiovisuelle Darstellung jüdischer Themen und Lebenswelten im deutschen Fernsehen geht.

Ganz im Sinne einer „Kontaktaufnahme, [...] Affizierung und Vereinnahmung“ (Zündel 2023: 3) der Zuschauenden, zeigt das erste Bild der Eröffnungssequenz eine Rückenansicht von Samuel Zweifler (Aaron Altaras) in Nahaufnahme [Abb. 1].¹⁵⁾ Samuel ist Teil der dritten Generation der Familie Zweifler und als Musikmanager in Berlin tätig. Die Kamera verweilt einige Sekunden in ihrer Position, bevor sie langsam seitlich an Samuel heranfährt, der mit nacktem Oberkörper leicht nach vorne gebeugt an ein Geländer gelehnt steht. Eine Pose, die die kräftige, als besonders maskulin konnotierte Rückenmuskulatur des Protagonisten betont. Im Hintergrund ist die Skyline einer zunächst undefinierten (Groß-)Stadt¹⁶⁾ zu sehen. Nach einem harten Schnitt wechselt die Szenerie in das Innere eines (Hotel-)Zimmers: Samuel sitzt nun am Fußende eines Bettes, auf dem eine unbedeckte Frau liegt [Abb. 2]. Auch hier verweilt die Kamera zunächst in einer Nahaufnahme auf Samuel, der – immer noch mit nacktem Oberkörper – langsam nach seinem Handy greift, sich ein T-Shirt überzieht und dann wortlos mit einem Koffer in der Hand aus dem Bild bzw. Zimmer verschwindet. Mit einem weiteren harten Schnitt, der auf der auditiven Ebene von einem plötzlich laut einsetzendem musikalischem *Aufschrei* begleitet wird, folgt ein erneuter Szenenwechsel. Nach Samuel wird nun Symcha Zweifler (Mike Burstyn), Großvater von Samuel und patriarchales Oberhaupt

10)

Bei der Autofiktion handelt es sich um ein weiteres zentrales Merkmal des *Postmigrant Turn*. Laut Cramer et al. bezeichnet der Begriff der Autofiktion einen „Erzählmodus, der mit autobiografischen und fiktiven Elementen spielt und beide in der erzählten Welt verknüpft“ (Cramer et al. 2023: 18). Wie Cramer et al. weiter ausführen, ist „das autofiktive Erzählen“ als Merkmal des *Postmigrant Turn* „also relevant, da dieses Verfahren die künstlerische Freiheit mit einem ‚Authentizitätspakt‘ kombiniert – das Dargestellte also quasi ‚beglaubigt‘ – und eine (oft selbstermächtigende) Sichtbarmachung von Perspektiven beabsichtigt, die von der Dominanzgesellschaft marginalisiert werden, die aber keinesfalls marginal, sondern allgegenwärtig sind“ (ebd.: 19). Wie der in Frankfurt am Main geborene und in der dortigen jüdischen Gemeinde aufgewachsene David Hadda (Showrunner, Produzent und Co-Drehbuchautor von *Die Zweiflers*) mehrfach in Interviews betont hat, handelt es sich bei der Serie um „[e]ine Collage“ (Hadda zit. nach Rebhandl 2024: o. S.), die autobiografische und fiktionale Elemente miteinander verbindet. Hadda selbst spricht von der Serie als „emotional biografisch“ (ebd.).

der Familie Zweifler, als zweite zentrale Figur in die Narration eingeführt. In einem schweren Ledersessel sitzend, lässt Symcha den Blick nachdenklich über die Wände seines Arbeitszimmers schweifen, die mit diversen Urkunden, Zeichnungen und (Familien-)Fotografien bedeckt sind. Diese zur Schau gestellten Artefakte dienen Symcha als



persönliches visuelles Archiv und mediale Agenten der Erinnerung und gewähren den Zuschauenden in der Eröffnungssequenz zugleich einen ersten Blick auf das bewegte Leben des polnischstämmigen Holocaustüberlebenden, der nach dem Zweiten Weltkrieg „als Heimatloser nach Deutschland [kommt]“ (Hadda zit. nach Rebhandl 2024: o. S.) und im Frankfurter Bahnhofsviertel zunächst im Rotlichtmilieu tätig ist, bevor er erfolgreich ein Delikatessenimperium aufbaut.

— Durch die Mise-en-Scène geraten zwei Artefakte besonders in den Fokus, und zwar zwei historische Fotografien, die nebeneinander an der Wand hängen [Abb. 3]. Dabei handelt es sich zum einen um eine Porträtaufnahme des ehemaligen israelischen Ministerpräsidenten Jitzchak Rabin und zum anderen um eine Fotografie, auf der israelische Kampfflugzeuge zu sehen sind. Dem Porträt von Rabin, der in der Geschichte Israels gemeinhin als ein prominenter „Vermittler für den Frieden zwischen Israelis und Palästinensern“ (Seiten: Blick 2019: o. S.) gilt,¹⁷⁾ kommt in dieser Szene eine ebenso symbolische Bedeutung für Symchas medialdiskursive Konstruktion von *Jewishness* zu wie der Aufnahme der beiden militärischen Flugzeuge. Denn die hier zu sehende Luftaufnahme stellt die historische Dokumentation eines erinnerungskulturellen Ereignisses dar: zum Gedenken an die Opfer der Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus flogen am 4. September 2003 israelische F15-Kampffjets im Tiefflug über das Gelände des ehemaligen Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau, in dem Symcha und dessen Frau Lilka Zweifler (Eleanor Reisser) während des Zweiten Weltkriegs interniert waren. Gesteuert wurden die Jets von Nachfahren von Holocaustüberlebenden, eine Tatsache, die die Fotografie zu einem medialen Zeugnis jüdischer Widerständigkeit werden lässt (vgl. Israel in Canada 2025: o. S.); eine Widerständigkeit, die sich auch in der Biografie der Figur des Symcha wiederfindet. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs schreckt dieser

// Abbildung 2

Alternative Visualisierung jüdischer Männlichkeit in *Die Zweiflers*; Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

11)

Erste Überlegungen zu dieser Thematik sind in die Konzeption des von Hilde Hoffmann und mir organisierten Diskussionspanels „(Ohn-)Macht der Bilder. Zur Verhandlung jüdischer Positionen in der (post-)migrantischen Gesellschaft in der Serie *Die Zweiflers*“ geflossen, das am 18.09.2025 im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) an der Universität Paderborn stattgefunden hat. Geladene Diskussionsgäst_innen im Rahmen des Panels waren Farah Bouamar (Mitbegründerin der Produktionsfirma Lost Film, Berlin), Arndt Emmerich (Kultursoziologie University of Hertfordshire) und Sarah Hadda (Drehbuchautorin *Die Zweiflers*). Ich danke Hilde Hoffmann und allen Teilnehmer_innen für den wertvollen Austausch im Rahmen des Diskussionspanels.

nicht davor zurück, im Land der Täter_innen zu bleiben, dort eine Familie zu gründen und sich zu nehmen „was sie braucht, um weiterleben zu können“ (Hadda zit. nach Rebhandl 2024: o. S.). Von den Macher_innen der Serie als Gegenentwurf zum stereotypen Opfernarrativ konzipiert, das bis heute mediale Repräsentationen von Juden_Jüdinnen in der deutschen Medienlandschaft dominiert,¹⁸⁾ handelt es sich bei Symcha nicht um eine durch Schwäche und Passivität charakterisierte klischeehafte jüdische „Überlebenden-Figur“ (Wohl von Haselberg 2016: 205), sondern um einen wehrhaften Juden, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt und in der Vergangenheit in kriminelle Aktivitäten,¹⁹⁾ sogar in ein Gewaltverbrechen verwickelt war.²⁰⁾

Genau wie sein Großvater entspricht auch Samuel nicht dem gängigen Klischee des wehrlosen jüdischen Opfers und dem damit einhergehenden Vorstellungsbild devianter jüdischer Männlichkeit. Während als männlich gelesene jüdische Figuren in Film und Fernsehen im Rahmen sowohl antisemitischer als auch homophober Zuschreibungen oftmals als effeminiert, unmännlich sowie körperlich und sexuell unzulänglich dargestellt werden (vgl. Sina 2024: 134–135), wird mit den ersten Bildern, die den Zuschauenden in der Eröffnungssequenz der Auftaktepisode gezeigt werden und die Samuels körperliche Attraktivität und seine heterosexuelle Potenz in den Vordergrund rücken, eine alternative Visualisierung jüdischer Männlichkeit präsentiert.²¹⁾ Dass es sich bei Samuels jüdischen Körper um einen begehrenswerten und zugleich widerständigen Körper handelt, wird auf der visuellen Ebene u. a. durch die verschiedenen Tätowierungen betont, mit denen sein Oberkörper bedeckt ist (Abb. 2). Samuels Tätowierungen lassen seinen Körper zu einem „Ort des Diskurses [werden], der fordert, gelesen zu werden“ (Morris 2007: 88), wie Leslie Morris in ihrem Aufsatz *Der modifizierte Jude als Stigmatext* treffend formuliert.²²⁾ In ihrer performativen Symbolik stellen Samuels Tätowierungen einen vermeintlichen Verstoß „gegen das jüdische Gesetz [dar], das die Markierung des Körpers verbietet“ (ebd.: 86).²³⁾ Ebenso wie die von ihm selbstbewusst getragene Halskette (Abb. 2) – eine markante silberne Tiffany-Kette, an der nicht etwa ein traditioneller Davidstern (als visueller Marker jüdischer Identität) befestigt ist,²⁴⁾ sondern ein Herzanhänger – können auch Samuels Tätowierungen als Form der Transgression bzw. Re-Interpretation normativer Wertvorstellungen gelesen werden. Als sichtbare Zeichen der Widerständigkeit schreiben Kette und Tätowierungen „sowohl jüdisches



// Abbildung 3

Visueller Gegenentwurf zum stereotypischen Opfernarrativ in *Die Zweiflers*.
Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

12)

Wie Jana Zündel bemerkt, kann das Intro bzw. die Titelsequenz einer Serie „eine ästhetisierende Differenzzerfahrung“ (Zündel 2023: 14) darstellen. So besticht auch die Titelsequenz der Serie *Die Zweiflers* durch „einen auffälligen, visuellen Stil“ (ebd.: 15): In extremer Nahaufnahme zoomt die Kamera an unterschiedliche Speisen heran, die aufgrund ihrer verzerrten Darstellung zwar zunächst undefiniert bleiben, sich im Kontext der Serie aber als visueller Verweis auf jüdische Esskultur bzw. auf das von der Familie Zweifler betriebene Delikatessengeschäft interpretieren lassen. Insgesamt spielt Essen sowohl als Tool der Exotisierung als auch Normalisierung eine große Rolle im Rahmen der Serie. Immer wieder werden verschiedene Speisen prominent ins Bild gesetzt und auch Szenen, in denen die Mitglieder der Familie Zweifler zum gemeinsamen Essen zusammenkommen, sind im Laufe der sechs Episoden immer wieder zu sehen. Laut Daniel Gerson haben „Verfolgung und Migration“ nicht nur „die jüdische Minderheit Europas in der Neuzeit geprägt“, sondern auch „ihr kulinarisches Erbe mitbestimmt“ (Gerson 2013: 80). So kann jüdische Esskultur dabei helfen, die eigene jüdische Identität in der Diaspora zu bewahren und als ‚Grenzraum‘ gegenüber der nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft“ (ebd.: 83) fungieren. Indem jüdische Restaurants und Delikatessengeschäfte mehr Sichtbarkeit für jüdische Esskultur im öffentlichen Raum schaffen, machen sie diese aber auch zugänglicher „für Nichtjuden, die das kulinarische Erbe des Judentums kennenlernen wollen“ (ebd.: 84). Im Rahmen einer ästhetisierenden Differenzzerfahrung vermag das Intro der Serie auf genau diese Ambivalenz jüdischer Esskulturen zwischen Abgrenzung und Nähe, zwischen dem Konstituieren von „Gemeinschaft“ und dem gleichzeitigen Bewahren von „Eigen- und Besonderheiten“ (Hirschfelder et al. 2022: 221) vorausschauend hinzuweisen.

Anders-Sein als auch die Signifikanz des jüdischen Körpers“ (ebd.) um und tragen zur medialen Inszenierung „neue[r] jüdische[r] Subjektivität“ (ebd.) bei, die im Laufe der Serie immer wieder in eine enge, solidarisierte Verbindung mit anderen marginalisierten Positionierungen gebracht wird.



JÜDISCHE ALTERITÄT UND POSTMIGRANTISCHE VIELFALT — So verdeutlicht auch die restliche Eröffnungssequenz der Auftakt-episode, dass die Serie nicht nur „Beziehungen innerhalb der jüdischen Gemeinschaft“, sondern auch „Beziehungen der jüdischen Gemeinschaft zur Mehrheitsgemeinschaft sowie der jüdischen Minderheit zu anderen Minderheiten“ (Peretz 2021: 186) thematisiert. Nach einem erneuten harten Schnitt erfolgt ein weiterer abrupter Szenen- bzw. Ortswechsel. Dieses Mal von Symchas Arbeitszimmer zum Frankfurter Hauptbahnhof, wo sich die Kamera an Samuel heftet, der sich auf dem Weg zum Delikatessengeschäft der Familie Zweifler befindet, das inmitten des multikulturellen Bahnhofsviertels situiert ist [Abb. 4], einem Viertel, das „eine wichtige Rolle für das Selbstverständnis Frankfurts als Stadt [einnimmt], in der Menschen aus vielen Regionen der Welt zusammen-treffen“ (Emmerich 2024: o. S.). Während die Kamera Samuel auf seinem Weg zum Delikatessengeschäft begleitet, fängt sie die urbane Vielfalt des Bahnhofsviertels visuell ein, dessen „diverse Nachbarschaft“ von „interkulturellen Verflechtungen“ und „langjährigen Minderheitenallianzen zwischen jüdischen, türkischen, afghanischen, arabischen und anderen Communitys“ (ebd.) geprägt ist, wie Arndt Emmerich feststellt. Die von Emmerich beschriebene urbane postmigrantische Diversität findet sich nicht nur auf den Straßen des Frankfurter Bahnhofsviertels wieder, sondern auch bei den Zweiflers. Nachdem Samuel die Räumlichkeiten des Delikatessengeschäfts betritt, vergrößert sich der gezeigte Bildausschnitt und eine Halbtotale erfasst sowohl den Restaurantbereich des Familien-geschäfts als auch die (sichtbare) Heterogenität und multikulturelle Vielfalt der dort verweilenden Kundschaft [Abb. 5].

— Zu den „aussagekräftige[n], affizierende[n] Bilder[n]“ (Zündel 2023: 11), die den Zuschauenden im weiteren Verlauf der Eröffnungs-sequenz präsentiert werden und die im Rahmen der „Initialphase“ (ebd.: 9) der ersten Episode exemplarisch für die in der Serie

// Abbildung 4

Urbane postmigrantische Diversität im Frankfurter Bahnhofsviertel. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

13)

Zum ästhetischen Konzept des *television style* siehe Butler 2010.

14)

Mainstream Realismus „wird hier als eine Ästhetik beschrieben, bzw. als filmische (oder [...] televisuelle) Verfahren, um eine realistische Wirkung zu erzielen“ (Mika 2025: 168). Bei diesem ‚Realismuseffekt‘ handelt es sich um eine Konvention, also um eine konstruierte und subjektive Auffassung dessen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer bestimmten (Medien-)Kultur als realistisch aufgefasst wird und durch wiederholte Inszenierungsstrategien und Bezugnahmen als formal-ästhetischer Aspekt der Bildgestaltung in den Mainstream übergeht.

15)

Rückenfiguren gelingt es Nähe zu schaffen, „ohne Identität preiszugeben“. Als „Rückenfigur wird die dargestellte Person zum Stellvertreter“ für die Betrachtenden. Zugleich „zieht der Rückenakt die Aufmerksamkeit stark auf den Körper“ (figu-netik 2015: o. S.). In diesem Sinne handelt es sich bei der hier gezeigten Rückenansicht also nicht nur um ein traditionelles Mittel der Bildsprache, sondern auch um ein wirkungsvolles Mittel der Affizierung und Vereinnahmung.

16)

Wie sich später herausstellen wird, handelt es sich um die Skyline von Berlin, einer Stadt, die im öffentlichen Diskurs als ein zentraler Ort jüdischen Lebens in Deutschland gilt. Zur medialen Konstruktion von Berlin als *jüdisches Berlin* siehe auch Spener 2026 in dieser FKW-Ausgabe.

thematisierten „Diaspora-Allianzen“ (Emmerich 2024: o. S.) im Allgemeinen sowie für „jüdisch-muslimische-Beziehungen“ (ebd.) im Speziellen stehen, zählt darüber hinaus der erste Auftritt von Salih (Hussi Kutlucan).²⁵⁾ Bei Salih²⁶⁾ handelt es sich um eine muslimisch-türkische Figur, die „schon seit Jahrzehnten für die Zweiflers im Bahnhofsviertel



arbeitet“ (ebd.). Für Emmerich zeigt die Art und Weise, wie Salih in die Serie eingeführt wird (Samuel gibt ihm zur Begrüßung einen freundschaftlichen Kuss auf die Wange) nicht nur das enge Verhältnis, in dem die Figur zur Familie Zweifler steht, sondern stellt „zugleich auch ein authentisches Beispiel einer lokalen jüdisch-muslimischen Zusammenarbeit in einem multikulturellen Quartier wie dem Bahnhofsviertel“ (ebd.) dar. Wie der Autor in seinen Ausführungen betont, bilden „[j]üdisch-muslimische Themen“ (ebd.) innerhalb der 2015, also im Jahr des „langen Sommer[s] der Migration“ (Hess et al. 2016: 6), spielenden Serie

eine Konstante, etwa wenn es um religiöse Beschneidungen, eine islamophobe CDU-Kampagne oder die Brandanschläge auf Geflüchtetenunterkünfte in Rostock-Lichtenhagen und die Lübecker Synagoge geht. Andere islambezogene Inhalte werden ebenfalls thematisiert, beispielsweise während einer hitzigen Familiendiskussion über die sogenannte Flüchtlingskrise von 2015 oder über den vermeintlichen Anstieg von Antisemitismus durch Muslime. Außerdem werden der 11. September und der Israel-Palästina-Konflikt erwähnt. Neben diesen national überfrachteten Themen werden zahlreiche Diasporaperspektiven entwickelt, um Empathie für verschiedene (post-)migrantische Erfahrungen zu fördern und Spannungen zwischen konservativem Kulturerbe und urbaner Vielfalt aufzuzeigen, mit denen die Familienmitglieder täglich konfrontiert sind. Dabei werden Vorurteile unter migrantischen Gruppen, alltäglicher Antisemitismus und antimuslimischer Rassismus bei Taxifahrten oder in der Musikindustrie, bis hin zu Ähnlichkeiten in dynastischen Strukturen von Diasporafamilien nicht ignoriert (Emmerich 2024: o. S.).

// Abbildung 5

Urbane postmigrantische Diversität im Delikatessengeschäft der jüdischen Familie Zweifler. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

17)

Wie in dem Online-Artikel weiter ausgeführt wird, regt Jitzchak Rabin während seiner Amtszeit als Israels Ministerpräsident „die Verständigung zwischen Israelis und Palästinensern an und unterzeichnet im Jahr 1993 mit dem Palästinenserführer Jassir Arafat das Oslo-Abkommen. Ein Meilenstein im Friedensprozess. Das israelische Militär soll sich aus dem Westjordanland und dem Gazastreifen zurückziehen. Die Palästinenser sollen eine Selbstverwaltung bilden“ (Seiten:Blick 2019: o. S.).

18)

Wie Lea Wohl von Haselberg in ihrer Studie zu jüdischen Spielfilmfiguren schreibt, zählen „Überlebende der Shoah“ zu den häufigsten jüdischen Figuren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945. Diese Figuren stellen „Bindeglieder zwischen der nationalsozialistischen Vergangenheit und der jeweils erzählten Zeit dar. Sie machen die Shoah zum Thema und Problem der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Gleichzeitig sind die Überlebenden-Figuren häufig determiniert durch ihre Erlebnisse als Häftlinge von Konzentrations- und Vernichtungslagern und werden auf diese als traumatisch dargestellte Vergangenheit reduziert“ (Wohl von Haselberg 2016: 202–203).

19)

Zum Motiv der so genannten jüdischen Mafia in *Die Zweiflers* siehe Dolev-Hashiloni 2025.

20)

Zur medialen Inszenierung wehrhafter jüdischer Männlichkeit siehe auch Sina 2022 sowie Sina 2025.

Auf der Suche nach „produktive[n] Verschränkungen“ (Bouamar 2025: 4) und postmigrantischen Allianzen gelingt es der Serie deutsch-jüdische Nachkriegsgeschichte mit jüdisch-muslimischen Themen und „Fragen aktueller Migration“ (ebd.) zu verbinden, ohne dabei Differenzen zu negieren. Vielmehr werden „die Spannungen



postmigrantischer Gesellschaft“ (ebd.) aufgegriffen und gezielt thematisiert. Etwa in der heterosexuellen Liebesbeziehung zwischen Samuel Zweifler und Saba Henriques (Saffron Marni Coomber), einer aus London stammenden nicht-jüdischen Schwarzen Frau mit karibischen Wurzeln, die in Frankfurt ihr eigenes Restaurant betreibt. Als Manifestation der in der Serie wiederholt propagierten „explicit connection between Jews and other, newer minority migrant groups in Germany“ (Grisar 2025: o. S.) dient die heterosexuelle Beziehung der beiden als Vehikel zur Aus- und Verhandlung gesellschaftspolitischer Debatten um Multidirektionalität,²¹⁾ Antisemitismus und Rassismus. Eine heterosexuelle Manifestation differenzübergreifenden *Verbündet-Seins*,²⁸⁾ die auch visuell zum Ausdruck kommt, wenn etwa der erste Kuss zwischen Saba und Samuel in der Auftaktepisode der Serie „zwischen türkischen und afghanischen Supermärkten, Moscheen und den von Migrant:innen dominierten Häuserblocks der Münchener Straße“ (Emmerich 2024: o. S.) in Szene gesetzt wird [Abb. 6]. Dem Kuss der beiden Protagonist_innen geht in dieser Szene eine Unterhaltung voraus, in der Samuel und Saba feststellen, dass sie beide aus dysfunktionalen Familien stammen und mit der „gleiche[n] Diaspora-Scheiße“ (E01/S01 00:23:05) zu kämpfen haben, wie es in der deutschen Untertitel-Übersetzung heißt. Oder wie es Saba auf Englisch formuliert: „It’s diaspora shit, isn’t it? Same but different“ (E01/S01 00:23:05–00:23:06).²⁹⁾

— Auch wenn sich Saba und Samuel durch postmigrantische Erfahrungen der Diaspora, Marginalisierung und Exklusion in der *weißen* christlich-sozialisierten Dominanzgesellschaft verbunden fühlen, trennen beide dennoch unterschiedliche intersektionale Diskriminierungsrealitäten und historische Traumata. Dies wird im weiteren Verlauf der Auftaktepisode deutlich, wenn Samuel und Saba sich auf dem Weg zu einem Musikkonzert befinden und in einem von PJ Grisar als „flirty game of oppression olympics“ (2025: o. S.)

// Abbildung 6

Die erste Episode von *Die Zweiflers* setzt die heterosexuelle Beziehung zwischen Saba und Samuel vor der multikulturellen Kulisse des Frankfurter Bahnhofsviertels in Szene. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

21)

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Serie *Die Zweiflers* trotz ihrer Bemühungen um eine möglichst vielfältige Darstellung jüdischer Lebenswelten ihrem Publikum ein vorwiegend männlich und heteronormativ zentriertes Bild *des Jüdischen* aschkenasischer Tradition präsentiert.

22)

In ihrem Artikel setzt sich Leslie Morris mit Phänomenen „der jüdischen Tätowierung“ (Morris 2007: 86) im Kontext jüdischer Körper- und Performancekunst auseinander und geht dabei zentralen Fragen „über die Beziehung zwischen jüdischer Erinnerung [an den Holocaust] und gender“ (ebd.: 85) nach.

23)

Zum vermeintlichen Tattoo-Tabu im Judentum siehe u. a. Borchert 2023.

24)

Genauso wenig trägt Samuel in dieser Szene eine Kippa, die „als Kopfbedeckung der Männer [...] Figuren explizit als jüdisch markiert“ (Wohl von Haselberg 2016: 135).

25)

Die Tatsache, dass die Figur des Salih von Hussi Kutlucan, einem bekannten Regisseur und Schauspieler des deutsch-türkischen Films verkörpert wird, kann hier im Sinne eines postmigrantischen *Verbündet-Seins* als Form der intermedialen Solidaritätsbekundung nach Cramer et al. verstanden werden (vgl. Cramer et al. 2023: 18).

bezeichneten verbalen Schlagabtausch die Frage der Vergleichbarkeit von Holocaust und Kolonialverbrechen diskutieren. Während Saba Samuel fragt, ob er von den „12 million enslaved Africans“ (E01/S01 00:42:55) gehört habe, kontert dieser mit dem Hinweis auf sechs Millionen von den Nazis ermordete Juden_Jüdinnen, woraufhin Saba lachend feststellen muss, dass sie nicht wusste, wie kompetitiv Samuel sei. Anstatt Holocaust und Kolonialismus bzw. Antisemitismus und Rassismus moralisch in Opposition zueinander zu stellen und gegeneinander auszuspielen, werden verschiedene Erfahrungen der Gewalt, der Diskriminierung und des Traumas im Rahmen einer spielerischen *Opferkonkurrenz* benannt und anerkannt. Den Abschluss der Diskussion bildet folgender kurzer Dialog, den Saba und Samuel führen, als sie an ihrem Zielort ankommen und vor einer geschlossenen Tür stehen (E01/S01 00:43:10–00:43:15):

Samuel: „Okay, after you.“
 Saba: „Thank you, *white* boy.“
 Samuel: „Oh, for you, it's *Jew* Boy!“
 Saba (lachend): „Oh my God!“

Was in diesem kurzen Dialog deutlich wird, ist ein Moment der Anerkennung und Sichtbarmachung intersektionaler Alteritätserfahrungen von Juden_Jüdinnen. Wie Judith Coffey und Vivien Laumann verdeutlichen, werden Juden_Jüdinnen in der hegemonialen Mehrheitsgesellschaft oftmals „ungebrochen als *weiß* und damit als privilegiert eingestuft“ (Coffey/Laumann 2021: 66). Im Kontext des „postnationalsozialistischen Deutschlands“ sei es jedoch fraglich, „ob Juden_Jüdinnen noch als *weiß* wahrgenommen“ würden, sobald

ihr Jüdischsein sichtbar geworden ist. Zumindest setzt direkt ein Prozess der Exotisierung ein, oder eine Vereinnahmung für deutsche Erinnerungsnarrative [...]. Fragil ist das Weißsein von Juden_Jüdinnen aber vor allem deswegen, weil wir nicht sicher sein können, ob oder wann die ‚harmlose‘ Exotisierung in offenen oder verdeckten Antisemitismus umschlägt (ebd.: 111).

Indem sich Samuel in dieser Szene der Zuschreibung als *weiß* entzieht und durch die (Selbst-)Bezeichnung „*Jew* boy“ sein Jüdischsein betont,³⁰⁾ gelingt es der Serie, den „historischen Status des Juden/der Jüdin als AußenseiterIn bewusst mit anderen sozialen Randgruppen“ (Morris 2007: 89) zu verbinden und so eine jüdische Sichtbarkeit herzustellen, die über die mediale (Selbst-)Repräsentation jüdischer Widerständigkeit hinausgeht.³¹⁾ Im Sinne eines

26)

Wie Arndt Emmerich in seinem Artikel erläutert, wird der Nachname der Figur im Rahmen der Serie nicht genannt und „auf der ARD-Degeto-Website wird“ Salih „lediglich als ‚Kellner‘ titulierte“ (Emmerich 2024: o. S.). Darüber hinaus weist Emmerich darauf hin, dass es sich bei Salih um einen „männliche[n] Vorname[n] arabischen Ursprungs“ handelt, „der so viel wie ‚der Fromme‘ heißt“ (ebd.).

27)

Die Bezeichnung *Multidirektionalität* ist hier im Kontext von Michael Rothbergs Konzept der *Multidirektionalen Erinnerung* zu verstehen, „das beschreibt, wie kollektive Gedächtnisse im Dialog miteinander und mit den Bedingungen der Gegenwart hervor-gebracht werden. Für ihn liegt in diesem Dialog die Möglichkeit von Solidarität, obwohl sie die unterschiedlichen, intersektional verschiedenen und historisch wandelbaren Impliziertheiten offenlegt“ (Figge 2024). Zum Konzept der *Multidirektionalen Erinnerung* siehe Rothberg 2009.

28)

Geschlechter-, Identitäts- und Pluralitätsdiskurse greifen auch im weiteren Verlauf der Serie ineinander, wenn Saba und Samuel Eltern eines Sohnes werden. Als *Jew of Color* stellt das gemeinsame Kind nicht nur ein Beispiel postmigrantischer Vielfalt dar, sondern ist von Beginn an sowohl rassistischen als auch antisemitischen Diskriminierungen ausgesetzt. Diese mehrdimensionalen Diskriminierungsrealitäten werden vor allem in der letzten Folge der Serie thematisiert.

29)

Auch auf der linguistischen Ebene spiegelt sich die in der Serie dargestellte postmigrantische Pluralität (aschkenasischen) jüdischen Lebens in Deutschland wider. So sprechen die Mitglieder der Familie Zweifler neben Deutsch und Englisch auch Russisch, Hebräisch und Jiddisch. Dabei ist die fehlende Synchronisation jiddischer Dialoge, die im Laufe der Serie immer wieder vorkommen, für eine deutsche Fernsehproduktion eher ungewöhnlich und kann als ein postmigrantisches Narrativ der Widerständigkeit verstanden werden (vgl. Cramer et al. 2023: 17). Zum Gebrauch des Jiddischen in der Serie *Die Zweifler* siehe u. a. auch Dolev-Hashiloni 2025. Zur Rolle des Jiddischen in der aschkenasischen Diaspora siehe u. a. Davis 1987 sowie Berger 2010.

Postmigrant Turn wird hier vielmehr ein Verbündet-Sein ausgestellt, das die Solidarisierung marginalisierter Minderheiten einfordert und dabei nicht nur die Kategorie *Jüdischsein* in „einer postkolonial und postmigrantischen Gegenwart verhandelt“ (Bouamar 2025: 2), sondern auch in ihrer Bedeutung als intersektionale Differenzmarkierung mitdenkt.

SCHLUSSBEMERKUNGEN — Wie Ina Holey und Miriam Yosef in einem Artikel zu intersektionaler Antisemitismuskritik betonen, besitzt „[d]er größte Teil der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland [...] Migrationserfahrungen“ (Holey/Yosef 2024: 153). „In der Lebensrealität“, so Holey und Yosef, „überschneiden sich dann diese Erfahrungen mit Antisemitismus, und/oder Rassismus“ (ebd.) und anderen Diskriminierungserfahrungen. In der deutschen Dominanzgesellschaft würde dies jedoch nur selten thematisiert. Viel zu oft würde die Vorstellung reproduziert, dass es sich bei Juden_Jüdinnen und Migrant_innen um zwei Gruppen „mit unterschiedlichen Zielen“ (ebd.: 156) handelt, die keinerlei Berührungs- oder Überschneidungspunkte miteinander haben. Dabei werden nicht nur jüdische Diversität (und auch innerjüdische Differenzen) sowie postmigrantische Allianzen negiert und unsichtbar gemacht. Auch Antisemitismus als komplexe, intersektionale Diskriminierungsform wird entweder gar nicht erst wahrgenommen oder zu einem „Problem der Vergangenheit“ (ebd.: 157) stilisiert, das im Rahmen deutscher NS-Erinnerungsarbeit bereits erfolgreich bekämpft wurde.

— Mit ihrem Verzicht auf das stereotype jüdische *Opfernarrativ* leugnet die Serie *Die Zweiflers* weder antisemitische Kontinuitäten in der postnationalsozialistischen deutschen Gesellschaft noch das „strukturelle Ungleichgewicht in der Machtverteilung zwischen Juden und Nichtjuden“ (Hödl 2014: 63). Indem die Serie ihrem Publikum widerständige Bilder *des Jüdischen* präsentiert und jüdische Alltagsnormalität ebenso fokussiert wie gesellschaftliche Pluralität, ermöglicht sie vielmehr die Verhandlung der binären Opposition zwischen Juden_Jüdinnen und Migrant_innen, ohne dabei die generationsübergreifenden Nachwirkungen der Shoah oder antisemitischen Zuschreibungen an Juden_Jüdinnen zu negieren, die bis heute in der (internationalen) Medienlandschaft zirkulieren. In ihrem doppelten Status als postmigrantisches mediales Artefakt und Artefakt jüdischer Visueller Kultur gibt die Serie im Laufe ihrer sechs Episoden verschiedenen Diasporaperspektiven und marginalisierten Stimmen einen televisuellen Raum und ermöglicht dabei die (selbstbestimmte) Sichtbarmachung bisher ausgeblendeter Bilder *des Jüdischen* in der postmigrantischen Gesellschaft.

30)

Zur problematischen Intersektion von *Jüdischsein* und *Weißsein* siehe u. a. auch Schraub 2019, Alfandari/Shohat 2022 sowie Sina 2026.

31)

Zur Frage der Un/Sichtbarkeit ‚des Jüdischen‘ in (audio-)visuellen Medien siehe auch Sina 2027.

// Literaturverzeichnis

- Alfandari, Julia Yael / Shohat, Gil (2022):** Sind Juden*Jüdinnen weiß?. In: Meron Mendel u. a. (Hg.), *Fremdies. Antisemitismus, Rassismus und ihre Kritiker*innen*, Berlin: Verbrecher Verlag, S. 137–142.
- Alkin, Ömer (2024):** Sammelrezension: Postmigration. In: *MEDIENwissenschaft*, Jg. 2024, Nr. 02, S. 238–241.
- Alkin, Ömer / Geuer, Lena (Hg.) (2022):** Postkolonialismus und Postmigration. Münster: Unrast.
- Baum, David (2024):** Deutsch-jüdisch, postmigrantisch und wundervoll abgefickt: „Die Zweiflers“ als beste Serie ausgezeichnet. <https://www.stern.de/kultur/-die-zweiflers---deutsch-juedische-serie-siegt-beim-festival-von-cannes-34617272.html> (Letzter Zugriff: 16.01.2026).
- Battegay, Caspar (2013):** Gibt es eine „jüdische Normalität“ in Deutschland? Antworten anhand neuerer deutscher Filme. In: *JMB Journal*, Jg. 2013, Nr. 8, S. 31–36.
- Berger, Shlomo (2010):** Jiddisch und die Formierung der aschkenasischen Diaspora. In: *Aschkenas*, Jg. 18–19, Nr. 2, S. 509–527.
- Borchert, Sandra A. (2023):** Das Tattoo-Tabu im Judentum. <https://raawi.de/das-tattoo-tabu-im-judentum> (Letzter Zugriff: 16.01.2026).
- Bostanci, Seyran u. a. (Hg.) (2024):** Konflikte um Vielfalt? Demokratieförderung und Antidiskriminierungspolitik in der postmigrantischen Gesellschaft. Frankfurt / New York: Campus.
- Bouamar, Farah (2025):** Impulstext im Rahmen des Panels „(Ohn-)Macht der Bilder. Zur Verhandlung jüdischer Positionen in der (post-)migrantischen Gesellschaft in der Serie *Die Zweiflers*“. GfM-Jahrestagung 2025, unveröffentlichtes Manuskript, S. 1–4.
- Branković, Carina / Kranz, Dani (2022):** Jüdische Gegenwart in Deutschland: Mehr als Antisemitismus und Exotenzirkus. In: bpb (Hg.), *APuZ-Edition Jüdisches Leben in Deutschland*, Schriftenreihe Band 10799, Bonn: bpb, S. 151–161.
- Butler, Jeremy (2010):** *Television Style*. New York u. a.: Routledge.
- Coffey, Judith / Laumann, Vivien (2021):** Gojnormativität. Warum wir anders über Antisemitismus sprechen müssen. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Cramer, Rahel u. a. (2022):** Postmigrant Turn: Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekategorie. Berlin: Neofelis.
- Die Zweiflers* (D 2024), ARD.
- Davis, Barry (1987):** Yiddish and the Jewish Identity. In: *History Workshop*, Nr. 23, S. 159–164.
- Dobra, Carina (2020):** Serien und Filme über jüdisches Leben. <https://menschen-wie-wir.ekhn.de/startseite/einzelansicht/news/serien-und-filme-ueber-juedisches-leben.html> (Letzter Zugriff: 15.01.2026).
- Dolev-Hashiloni, Guli (2025):** Die Zweiflers and Frankfurt's Yiddish Underworld. <https://ingeveb.org/blog/die-zweiflers-and-frankfurts-yiddish-underworld> (Letzter Zugriff: 13.01.2026).
- Emmerich, Arndt (2024):** Die Zweiflers. Was uns die preisgekrönte Serie im Frankfurter Bahnhofsviertel über jüdisch-muslimisches Zusammenleben erzählt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, ZfM Online, GAAAP_ The Blog, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/die-zweiflers>, (Letzter Zugriff: 13.12.2025).
- Figge, Maja (2024):** Implikationen weißer Schuld im deutschen Kontext. <https://protestperlen.net/maja-figge/index.html> (Letzter Zugriff: 16.01.2026).
- figunetik (2015):** Die Rückenansicht in der Malerei. <https://figunetik.com/2015/09/14/die-rueckenansicht-in-der-malerei/> (Letzter Zugriff: 18.01.2026).
- Foroutan, Naika (2019):** Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie. Bielefeld: transcript.
- Gerson, Daniel (2013):** Alles koscher? „Jüdische Küche“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Kennzeichen weltoffener Urbanität. In: Lars Amenda und Ernst Langthaler (Hg.), *Kulinarische „Heimat“ und „Fremde“*. Migration und Ernährung im 19. und 20. Jahrhundert, Band 10, S. 80–94.
- Grisar, PJ (2025):** From Germany, a ‘Sopranos’ set in the world of a Jewish delicatessen. David Hadda’s ‘The Zweiflers’ aims for an authentic look at the Jewish world of Frankfurt. <https://forward.com/culture/film-tv/685951/the-zweiflers-david-hadda-jewish-frankfurt-tv-show/> (Letzter Zugriff: 15.02.2026).
- Hess, Sabine u. a. (Hg.) (2016):** Der lange Sommer der Migration: Grenzregime III. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- Hill, Marc / Yildiz, Erol (Hg.) (2018):** Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen. Bielefeld: transcript.
- Hirschfelder, Gunther u. a. (2022):** Jüdische Esskultur. Traditionen und Trends. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 71, Nr. 44–45, S. 35–41.
- Holev, Ina / Yosef, Miriam (2024):** Intersektionale Antisemitismuskritik – Spannungsverhältnisse und Erfahrungen aus der Bildungsarbeit. In: Bostanci, Seyran u. a. (Hg.), *Konflikte um Vielfalt? Demokratieförderung und Antidiskriminierungspolitik in der postmigrantischen Gesellschaft*, Frankfurt/New York: Campus, S. 149–160.
- Hödl, Klaus (2014):** „Widerstrebende Gedächtnisse“. Das Bemühen um ein jüdisch-deutsches Selbstverständnis. In: Elke-Vera Kotowski (Hg.), *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden: Eine*

- Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern, Berlin: de Gruyter, S. 56–69.
- Israel in Canada (@IsraelinCanada) (2025): „IAF flight over Auschwitz.“ X-Post (04.09.2025). <https://x.com/IsraelinCanada/status/1963572761621914036> (Letzter Zugriff: 16.01.2026).
- Leder, Stella (2024): ARD-Serie „Die Zweiflers“: Was Sie schon immer über Juden wissen wollten. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ard-serie-die-zweiflers-was-sie-schon-immer-ueber-juden-wissen-wollten> (Letzter Zugriff: 03.11.2025).
- Mika, Melanie M. (2025): Psychopath:innen in US-Serien. Narrative und ästhetische Aushandlungen von Mental Health. Bielefeld: transcript.
- Morris, Leslie (2007): Der modifizierte Jude als Stigmatext. In: Freiburger FrauenStudien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 13, Nr. 20, 85–102.
- Peretz, Dekel (2021): Generation Wütend. Die Zeitschrift „Jalta“ als Sprachrohr junger Jüd*innen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Jg. 71, Nr. 44–45, S. 42–48.
- Rebhandl, Bert (2024): „Die Zweiflers“. In der ARD-Mediathek: TV-Serie über eine jüdische Familie in Frankfurt am Main, die zwischen Tradition und Moderne hin- und hergerissen ist. <https://www.kino-fenster.de/filme/filme-des-monats/die-zweiflers/51331/die-zweiflers> (Letzter Zugriff: 03.11.2025).
- Ders. (2024): „Symcha Zweifler ist ein Gegenentwurf zum Opfernarrativ“. Showrunner David Hadda im Gespräch über seine TV-Serie „Die Zweiflers“. <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/die-zweiflers/51346/symcha-zweifler-ist-ein-gegenentwurf-zum-opfernarrativ> (Letzter Zugriff: 15.01.2026).
- Rothberg, Michael (2009): Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization. Stanford: Stanford University Press.
- Schmidt, Jara / Thiemann, Jule (Hg.) (2023): Kleine Formen – widerständige Formen? Postmigration intermedial. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schraub, David (2019): White Jews: An Intersectional Approach. In: AJS Review, Nr. 43.2, S. 379–407.
- Seiten:Blick (2019): Jitzchak Rabin – Ein Hoffnungsträger für Israelis und Palästinenser / Teil 1. <https://www.demokratiegeschichten.de/test/> (Letzter Zugriff: 09.01.2026).
- Sina, Véronique (2022): „Revenge is the best revenge“. Alter(n), Geschlecht und jüdische Identität in der Amazon-Serie Hunters. In: Henriette Herwig, Mara Stuhlfauth-Trabert (Hg.), Alter(n) in der Populärkultur, Bielefeld: transcript 2022, S. 99–118.
- Dies. (2024): Epistemologie der Un/Sichtbarkeiten. Körperbilder des Jüdischen in Gainsbourg (Vie héroïque). In: Vanessa Höving, Lena Wetenkamp (Hg.), Text/Körper. Ästhetiken und Praktiken literarischer (Un-)Sichtbarkeit, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 131–154.
- Dies. (2025): The Vigil. Traumata der Vergangenheit im jüdischen Horrorfilm. In: TFMJ/Journal for Theatre, Film and Media Studies, Spezialausgabe „Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster“, Jg. 68, Nr. 3–4, S. 103–119.
- Dies. (2026): „Why don't Jews play Jews?“ – Zum Verhältnis von Antisemitismus und Rassismus am Beispiel des ‚Jewfacing‘. In: Ömer Alkin (Hg.), Explorationen des Rassistischen: Film, Wiesbaden: VS Springer [erscheint 2026].
- Dies. (2027): Un/Sichtbarkeiten. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien. Berlin: de Gruyter [in Vorbereitung], Reihe: Körper – Medien – Kulturen.
- Spener, Anna Maria (2026): Von Kaftan und Pejes zur Kippa: Geschlechtlich codierte (Un-)Sichtbarkeiten in medialen Inszenierungen ‚des Jüdischen‘ in Berlin von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 78, S. [XX].
- Wohl von Haselberg, Lea (2016): Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945. Berlin: Neofelis.
- Zündel, Jana (2023): Ästhetik des Anfangens. In: Sven Grampp, Olga Moskatova (Hg.), Handbuch Televisuelle Serialität, Wiesbaden: Springer, S. 1–26.

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Rückenansicht von Samuel Zweifler (Aaron Altaras) zu Beginn der Eröffnungssequenz der Auftaktepisode von *Die Zweiflers*. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.
- Abbildung 2:** Alternative Visualisierung jüdischer Männlichkeit in *Die Zweiflers*. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.
- Abbildung 3:** Visueller Gegenentwurf zum stereotypischen Opfernarrativ in *Die Zweiflers*. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.
- Abbildung 4** (oben) und **5** (unten): Urbane postmigrantische Diversität im Frankfurter Bahnhofsviertel und im Delikatessengeschäft der jüdischen Familie Zweifler. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.
- Abbildung 6:** Die erste Episode von *Die Zweiflers* setzt die heterosexuelle Beziehung zwischen Saba und Samuel vor der multikulturellen Kulisse des Frankfurter Bahnhofsviertels in Szene. Quelle: *Die Zweiflers* (D 2024), ARD.

// Angaben zur Autorin

Dr. Véronique Sina ist Film- und Medienwissenschaftlerin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, wo sie seit Oktober 2022 das von der DFG geförderte

Forschungsprojekt „Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien“ durchführt. Zu ihren Schwerpunkten in Forschung und Lehre zählen u. a. Gender, Intersektionalität und Medien; Jewish Visual Culture; Queer Studies; Kultur- und Medientheorie; Medienästhetik; Antisemitismus und (audio-)visuelle Medien; Postmemory; Holocaust Studies sowie historische und ästhetische Transformationsprozesse (audio-) visueller Medien. Aktuelle Publikationen: *Un/Sichtbarkeiten. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien*. Berlin: de Gruyter 2027 [in Vorbereitung], Reihe: Körper – Medien – Kulturen; „Why don't Jews play Jews?“ – Zum Verhältnis von Antisemitismus und Rassismus am Beispiel des *Jewfacing*, in: *Explorationen des Rassistischen: Film*. Hrsg. von Ömer Alkin. Wiesbaden: VS Springer, Reihe: „RACISM / SOCIETY. Transdisziplinäre Perspektiven auf Rassismus“ [erscheint 2026]; „Neue Bilder des Jüdischen? *Masel Tov Cocktail, Freitagnacht Jews* und *Shiva Baby*“, in: *digital:gender – de:mapping affect. Eine spekulative Kartografie*. Hrsg. von Julia Bee, Irina Gradinari und Katrin Köppert. Leipzig: Spector 2025, S. 134–151; „THE VIOLE. Traumata der Vergangenheit im jüdischen Horrorfilm“, in: *TFM/Journal for Theatre, Film and Media Studies*, Spezialausgabe „Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster“, Vol. 68/3–4. Hrsg. von Leonie Kapfer, Olivia Poppe, Andrea Seier und Stephan Trinkaus. Wien: Böhlau 2025, S. 103–119.

// 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>



BIBLICAL DOMESTIC

EDITION VON SARAH LIGHTMAN FÜR *FKW* NR. 78



// Sarah Lightman

Mary Self-soothes, 2025, aus der Reihe *Biblical Domestic*

Edition of 3 signed giclee prints of *Mary Self-Soothes* (2025).

Printed in 2026. 29.7 x 42 cm

Price: Euros 150 including postage.

Please email for more information: sarahlightman@yahoo.com



// Sarah Lightman

John for Dinner, 2022, aus der Reihe *Biblical Domestic*

Edition of 3 signed giclee prints of *John for Dinner* (2022).

Printed in 2026. 29.7 x 42 cm

Price: Euros 150 including postage.

Please email for more information: sarahlightman@yahoo.com

// About the Author

Sarah Lightman is an artist and writer. She completed an Art Foundation course at Central/St. Martins, attended The Slade School of Art for her BA and MFA and has a PhD from University of Glasgow in women's autobiographical comics. As well as the recipient of numerous awards and grants, Sarah is faculty at The Royal Drawing School, London and was Honorary Research Fellow at Birkbeck, University of London. She is author of her graphic memoir, *The Book of Sarah* (2019), co-edited *Jewish Women in Comics: Bodies and Borders* (2023), and edited *Graphic Details: Jewish Women's Confessional Comics in Essays and Interviews* (2014). Her exhibition *Biblical Women Ageing Disgracefully*, curated by Dr. Dawn Llewellyn, has toured Storyhouse Chester and Chester Visual Arts in 2025, and opened at St Paul's Clifton and Cotham Parish Church in 2026. Another exhibition of her work, *Encountering Biblical Bodies: Sarah Lightman's Biblical Women* curated by Dr. Holly Morse and Dr. Siobhan Jolley opened at University of Manchester in 2026.

For more information see: sarahlightman.com.

// 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>



FAILED GREAT ESCAPES AND SUCCESSFUL FEMINIST MIDRASH—MY *BIBLICAL DOMESTIC* SERIES

My *Biblical Domestic* series (2021 onwards), consisting of over 20 watercolour paintings, three oil paintings and many drawings, can be understood as a series of failed great escapes. Lightly depressed biblical and historical women bolt out of old master paintings hung in major museum collections, only to become trapped in my household chores. These women want freedom from the stifling institutions where they have been trapped, constantly ogled by a mostly male gaze, and from their scratchy, uncomfortable costumes and mind-numbing (and mostly unpaid) modelling work. Suddenly they are free to travel. Unfortunately for them, however, it is to my messy life in Hampstead, northwest London, where they are greeted with overflowing bins, piles of unfolded laundry, my demanding tween-aged son and my own ageing body. Disenchanted and even more depressed, they dream of returning to those art gallery walls.

— I began this series of artworks during the Covid lockdowns of 2020–2022, a period when I felt I had disappeared. Research has shown that the lockdowns reversed feminist developments in the home and household. My own experiences support this, as I was endlessly catering for and cleaning up after my husband and primary school-aged son, with no domestic support. I couldn't get to my art studio as it was across town, so I only had the kitchen table to work on. The first series of drawings were small watercolour paintings, in which I vented my frustrations with my tiny brushes and my bright colours. The paintings could be packed away quickly in my sketchbook, when the table was needed for meals or for my son's schoolwork. Domestic-themed and domestic-sized, these paintings were an attempt to remind myself of my own agency, even under duress. I couldn't visit galleries, but I could certainly make the galleries come to me.

— Covid lockdowns are a thing of the past, but my collection of painted women has continued to grow in the present. This metaphor for being out of place and out of time seems to speak to a part of me that doesn't quite fit into everyday life. Perhaps it was being caught up in the labyrinth of Orthodox Jewish ritual and patriarchy for much of my teens and early twenties, under the control of self-imposed religious obligations, which leave me—even now, in my fifties—out of synch, a bit too old, overdressed, underprepared and *othered* in the world in which I live. Maybe these paintings also

remind me that, even though I identify as a progressive Reform Jew now, I still hold on to a few residual rituals and ways of thinking that are antiquated and don't serve me anymore. But like a tree that continues to grow and bloom even as it leans against a wall, I can't quite let them go.

— Either way, the anger, frustration and awkwardness of these women are mine, even though not everything they say or do is me. I loved my doll's house as a child, reacting to and improving my own childhood experiences with my little figurines. Similarly, I have creative licence in my painted scenarios, and I delight in my poetic freedom to tease my audience's empathy and to live a life on paper that echoes my own experiences. Think of it as enhancing the colouring on a photo, so it's just that little bit too bright and garish to be real, even as it is always based on reality.

— And like in that protected private world of my doll's house, where I would escape family arguments and sibling strife, I revel in my feelings of freedom on the canvas and watercolour paper—hard-won, but so rewarding. My paintings have found a language that is my own: part comic, part fine art. My technically slow painting style records transient feelings in glowing colours while I meditate on the throwaway hours of emotional and domestic labour that fill my days. I invent a new visual language with each painting, as I collage and overshare my daily life through the images I use: my pelvic scan, my son's Minecraft gold bricks, and the Poems on the Underground I see on the crowded London tube.

— My images are often paired with short text, either within or accompanying the actual artwork—a nod to the world of comics and to text art. They are also a commentary, akin to the biblical commentators I would read when I was learning Jewish texts in an Orthodox Yeshiva. These commentators have traditionally only been men, but if many thousands of years' worth of commentaries were developed and written down by men, what different ways of thinking were lost, what experiences of women were never referenced? Meet a new tradition of feminist midrash, often considered to have been begun by Judith Plaskow in her ground-breaking 1972 essay *The Coming of Lilith*, in which Lilith is reimagined as Eve's ally, and together these women find their own voices and power, which unsettles God and Adam. Feminist commentaries are a form of biblical exegesis that bridges past and present, with interpretations that fill in the gaps in biblical texts, as they amplify the role and impact of women in the stories. My paintings are also midrash, my own annotations in a world of religious writings and paintings, where too frequently women and their struggles are overlooked.

I give these women—middle-aged, people-pleasing and undervalued—time and a non-judgemental space to express their true, impolite and unapologetically furious selves.

—— For example, in *John for Dinner* (2022) the accompanying text reads: “Salome, unquestionably Northwest London’s hostess with the mostess, was eager to impress her fancy new neighbours, so she spent an entire day cooking John the Baptist. How was she to know they were vegetarian? Please note it is not absolutely necessary to have a double oven for this recipe, but it does help.”

—— Inspired by Sebastiano del Piombo’s 1510 painting *Judith (or Salome?)*, my painting *John for Dinner* was set in my own kitchen, with my own temperamental double oven. While we don’t know which renegade, head-chopping, biblical woman is being recorded in Sebastiano del Piombo’s painting, either way her resting bitch face—or as my son would call it, “bombastic side eye”—is easily recognisable as the face of someone who is just so over accommodating other people’s needs. Mess with her at your peril. She takes her prisoners and cooks them.

—— But like me, these women, even when faced with freedom, and a space to express themselves, cannot entirely remove themselves from the world they inhabit. In *Mary Self-Soothes* (2025)—inspired by Leonardo da Vinci’s *Study for the Madonna of the Cat* (c.1478–1481) and by my own love affair with a neighbour’s cat—Our Mother of Sorrows, who faces so much in her mostly unseen struggles, chooses to have a moment’s quiet peace from her emotional labour. Her anxious thoughts and obligations surround her, but the sweet, warm, purring cat brings her temporary respite from her probably fairly obsessive concerns about her health and the world at large.

—— I recently discovered the ink and watercolour painting *Mary Magdalene Overcome by Despair and Loneliness gets Drunk with the Cats* (1993) by the Portuguese artist Paula Rego. The Virgin Mary in my painting is teetotal, so she’d *never* do that, but she thinks she might have that other Mary round one day, for a cat playdate. Finding an ally in another woman is essential to the feminist women’s movement. And women and cats go together so well.

—— But the Virgin Mary will have to tidy the garden first, as it’s got a fair bit overgrown.

—— And she’s still got standards.

// About the Author

Sarah Lightman is an artist and writer. She completed an Art Foundation course at Central/St. Martins, attended The Slade School of Art for her BA and MFA and has a PhD from University of Glasgow in women's autobiographical comics. As well as the recipient of numerous awards and grants, Sarah is faculty at The Royal Drawing School, London and was Honorary Research Fellow at Birkbeck, University of London. She is author of her graphic memoir, *The Book of Sarah* (2019), co-edited *Jewish Women in Comics: Bodies and Borders* (2023), and edited *Graphic Details: Jewish Women's Confessional Comics in Essays and Interviews* (2014). Her exhibition *Biblical Women Ageing Disgracefully*, curated by Dr. Dawn Llewellyn, has toured Storyhouse Chester and Chester Visual Arts in 2025, and opened at St Paul's Clifton and Cotham Parish Church in 2026. Another exhibition of her work, *Encountering Biblical Bodies: Sarah Lightman's Biblical Women* curated by Dr. Holly Morse and Dr. Siobhan Jolley opened at University of Manchester in 2026.

For more information see: sarahlighman.com.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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

// License

This work is licensed under the CC BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

