



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Die "Reinheit" der Jüdin

Frübis, Hilla

1997

<https://doi.org/10.25595/1634>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frübis, Hilla: *Die "Reinheit" der Jüdin*, in: *Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 6 (1997) Nr. 11, 106-122. DOI: <https://doi.org/10.25595/1634>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



Freie Universität  Berlin



www.genderopen.de

DIE „REINHEIT“ DER JÜDIN

Hilla Frübis

1996 unternahm eine Amsterdamer Ausstellung zum Thema der Kunst im Widerstand unter dem Titel „Een Kunstolympiade in Amsterdam - reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D.1936“ den Versuch, ein kulturpolitisches Ereignis aus den 30er Jahren wieder ins Gedächtnis zu rufen.¹ Absicht und Ziel der ursprünglichen Konzeption war es, wie im Geleitwort von 1996 festgestellt wird, „die Schändung der Kultur in Deutschland anzuprangern.“ Bei der Ausstellung von 1936 handelte es sich um eine Manifestation niederländischer Künstler, die, unterstützt von einem Wissenschaftlerkomitee, eine internationale Kunstausstellung organisierten. Diese sollte eine „Antithese zur Kunstolympiade, die während der Olympischen Spiele in Berlin abgehalten wurde,“ bilden und damit Front gegen den Faschismus als die größte Bedrohung der Kultur machen. Aus Anlaß der 60. Wiederkehr der Olympischen Sommerspiele in Berlin wird die Amsterdamer Ausstellung vom Stadtmuseum Berlin übernommen und in den Räumen des Ephraim-Palais gezeigt.

In den Ausstellungsräumen des Ephraim - Palais wählen die Gestalter der Bilderschau zur Präsentation des Malers *Chris Lebeau* (Amsterdam 1878 - Dachau 1945) drei Gemälde aus, die dieser auch 1936 für die Ausstellung in Amsterdam eingereicht hatte: Einmal das „Porträt eines Javaners“ (Abb. 1), dann das „Porträt Albert de Jong“ (Abb. 1) sowie ein als „Porträt einer jüdischen Frau“ (Abb. 2) betitelt Bild. Diese Konstellation der Anordnung dreier Porträts im Konzept der Ausstellung bilden im folgenden den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur Repräsentation kulturell determinierter Reinheitsvorstellungen im visuellen Medium des Porträts.

Entgegen der Konzeption in den Ausstellungsräumen des Ephraim - Palais zeigt der Katalog, der die Rekonstruktion der 1936 ausgestellten Kunstwerke unternimmt und im Falle des Künstlers *Lebeau* auf alle drei der 1936 eingesandten Werke des Malers zurückgreifen kann, nur zwei der von *Chris Lebeau* damals ein-

¹ Dieses Buch erschien zuerst unter dem Titel „Een Kunstolympiade in Amsterdam - reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936“ anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Gemeentearchief Amsterdam vom 26. März bis 20. Mai 1996. Übernommen wurde die Ausstellung durch das Stadtmuseum Berlin - Sportmuseum Berlin (Ephraim-Palais, 1. August - 29. September 1996). Der Katalog wird im folgenden zitiert als D.O.O.D. 1996.

1931

Abb. 1: „Bildtafel *Chris Lebeau*“, Ausstellungskatalog D.O.O.D. 1936,
Berlin/Amsterdam 1996, S. 69.

„*Porträt Albert de Jong*“, 1934, Öl auf Sperrholz, 110x73, Sammlung Madeleine de Jong
„*Porträt eines Javaners*“, 1933, Öl auf Holz, 88,5x58,5, Drents Museum, Sammlung S.S.K.

gereichten Porträts (vgl. Abb. 1).² Das dritte, das „Porträt einer Jüdin“ ist auf Seite 25 im Textteil des Ausstellungskatalogs zu finden, wo es unvermittelt, ohne eine inhaltliche Bezugnahme zum Text, in der rechten oberen Ecke abgebildet wird (vgl. Abb. 2).

Albert de Jong erscheint im Dreiviertelporträt in der geläufigen Pose männlicher Selbstdarstellung, die sich in Gestik und Habitus den Ausweis von Professionalität und kultureller Autorität gibt.³ Leicht nach rechts zurückgelehnt sitzt er in einem Armstuhl, die Beine übereinandergeschlagen; der Kopf, leicht zum Betrachter nach vorn geschoben, stützt sich auf die rechte Hand, die zwischen den Fingern einen wohl als Schreibutensil zu identifizierenden Gegenstand hält. Die Gestik des auf die rechte Hand gestützten Kopfes ist zusammen mit dem in die Ferne schweifenden Blick als das der bildnerischen Tradition entlehnte Motiv der Melancholie zu lesen. Neueren Datums sind Brille und Schreibgerät, welche zur Identifikation der dargestellten Person als Intellektuellen führen. Das aus der Tradition bildnerischer Darstellungen legitimierte Motiv der Melancholie als der Quelle geistiger oder künstlerischer Inspiration wird im Modus dieser visuellen Inszenierung zur Auszeichnung der geistigen Schaffenskraft des modernen Intellektuellen. Indem sich die einzelnen Komponenten der Darstellung als Verweise und Zitate kulturell definierter Selbstdarstellungspraxen männlicher Professionalität erkennen lassen, wird zugleich der damit verbundene Anspruch existent, sich in den Diskurs kultureller Herrschaft einzubinden.

Dieser Bildkonzeption entgegen steht die Porträtauffassung der beiden anderen von *Chris Lebeau* ausgestellten Bildnisse. In der räumlichen Anordnung, der nah an den vorderen Bildrand gerückten, ausschnitthaft wirkenden Darstellungen, entsteht der Eindruck von im Bildrahmen stillgestellten Personen, die zum Betrachter hin in die Position einer direkten Gegenüberstellung geraten. Besonders stark ist dieser Effekt in dem kleinformatigen (62,5 x 51) „Porträt einer jüdischen Frau“⁴,

² Der Ausstellungskatalog von 1996 unternimmt die Rekonstruktion der Ausstellung von 1936 und kann sich hierbei auf zwei Kataloge stützen: „Die Organisatoren gaben 1936, nach den Entfernungen auf Anordnung der Polizei, einen zweiten Katalog heraus. Beide Kataloge wurden der Rekonstruktion zugrunde gelegt.“ (D.O.O.D. 1996, S. 7). Nach den Angaben des Katalogs wurden alle drei der von Chris Lebeau eingesandten Gemälde wiederaufgefunden (D.O.O.D. 1996, S. 69).

³ Vgl. auch Rogoff, Irit: Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne, in: Lindner, Ines/ Schade, Sigrid/ Wenk, Silke/ Werner, Gabriele (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 21 - 41.

⁴ Die Kuratorin des Dreents Museum (Assen, Niederlande), Frau Mechteld de Bois, hat inzwischen meine Annahme bestätigt, daß es sich bei dem kleinen, anonym gehaltenen Bildnis um die Frau Albert de Jongs, Bep de Jong, handelt. Chris Lebeau war im August 1934 zu Gast bei dem befreundeten Paar in Heemstede, wo er die beiden Porträts anfertigte, die er ihnen dann als Geschenk für ihre Gastfreundschaft überließ. Die anonymisierende Beteiligung des Bildnisses als „Jüdische Frau“, die die Person Bep de Jongs hinter dem Typus verschwinden

das in der Form des gewählten Ausschnitts an ein Paßfoto erinnert. Auffällig ist auch die Wortwahl der Betitelung wie „Porträt eines Javaners“ und „Porträt einer Jüdin“. Diese begriffliche Situierung führt in ihrer verallgemeinernden Anonymisierung zu einer weiteren Entindividualisierung der Porträtierten. Sie findet sich wieder in den Aufnahmen anthropologischer Schautafeln medizinischer und völkerkundlicher Handbücher dieser Zeit. Dort verschärft sich dieser Eindruck, durch den Wegfall der hier im Porträt noch gegebenen Möglichkeiten mit den Mitteln der Bekleidung Bedeutungsnuancen zu setzen. Die Darstellungsweise beider Bildnisse⁵ läßt die porträtierten Personen zu Typen werden, die in der Abgeschlossenheit des Bildes zu stellvertretenden

Abb. 2: Chris Lebeau, „Porträt einer jüdischen Frau, 1934, Öl auf Sperrholz, 62,5x51, Sammlung Carolien de Jong

Repräsentationen des - in heutigen Begriffen - kulturell Anderen, in den Begriffen des zeitgenössischen Kontextes des „rassisch“ Anderen werden, wobei in der „jüdischen Frau“ ein doppelt Anderes, das der kulturellen und geschlechtlichen Teilung, konstitutiv für die Wahrnehmung ihrer Person wird. Gemeinsam ist jedoch beiden Porträts, daß die nur einen Typus gestaltende Repräsentationsweise sie zur Verkörperung einer gesellschaftlichen Ordnungsstruktur macht, die trennt und ausscheidet nach Gesetzen der Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit. Der in diesen stereotypen Bildern vom Anderen wahrnehmbare Aufbau eines ordnenden Systems ist die Erzeugung des Typus, der auf seiner Reinheit insistiert als Impetus der visuellen Versicherung gegenüber dem nach Außen hin Ungeordneten, nicht kontrollierbaren Fremden.

Eine besondere Stellung kommt hierbei der Bildgattung des Porträts zu. Diesem Darstellungsmodus inhärent ist die Konstruktion des Typischen bezogen auf die visuelle Erscheinungsweise von Gestalt, Gestus, Ausdruck etc. Mittels dieser

läßt, stammt von dem Künstler selbst und sollte als Zeichen der Provokation gegen den aufsteigenden Faschismus und Antisemitismus verstanden werden..

⁵ Im Ausstellungskatalog findet diese Anonymisierung im „Portrait einer jüdischen Frau“ ihre Fortsetzung in Form des zusammenhanglosen Erscheinens des Gemäldes im Textteil.

Gestaltungsweise strukturiert das Bild die Wahrnehmung des menschlichen Gegenübers im Sinne eines identitätssichernden Verfahrens, das auf der sozialen und kulturellen Differenzierung basiert. Innerhalb der von ihnen geschaffenen, in sich geschlossenen Welt sind diese Bilder als idealisierte Definitionen des Anderen zu verstehen, die in ihrer Striktheit auf der Vorstellung von der „Reinheit des Typus“ basieren. Sie bietet die Gewähr für die kulturell vermittelte Instanz des Wieder-Erkennens, worauf die Gattung des Porträts basiert um die Identifizierbarkeit des Anderen im Kontext kultureller Normierungen zu gewährleisten. In der die Welt (des Bildes, der Alltagsrealität) deutenden Praxis des ständigen Unterscheidens und Aussonderns von Eigenem und Fremden wird der (Bild-)Typus immer neu konstituiert. Insofern ist der erste Anschein von der Unveränderlichkeit und Absolutheit des Typus immer zugleich auch eine Täuschung. Als Träger vieldeutiger Assoziationsebenen sind die Bilder ständig im Fluß - und als Bilder des Imaginären wir mit ihnen. Sie sind ordnende Mittler des ständig neu zu errichtenden Selbstverständnisses und als solche sind sie auf der ständigen Suche nach der Errichtung kontrollierbarer, fixierbarer Bilder. Besonders deutlich ist diese Praxis zu verfolgen in der Erzeugung „des“ Bildes vom kulturell Anderen, was auch als eine Politik der (Selbst-)Vergewisserung sich gegeneinander abgrenzender - und in der Abgrenzung erzeugender - Identitäten zu verstehen ist. Diese auf Typologien bezogene Vorstellung von „Reinheit“ konstituiert im „Großunternehmen“ der Kultur eine sozio-politische Ordnungsstruktur, die bestimmend ist für unsere Bilder des physischen wie kulturellen Körpers.

Mary Douglas spricht in ihrer Untersuchung zu den Trennungs-, Ordnungs- und Reinigungshandlungen sogenannter primitiver Gesellschaften diesen ordnenden Faktor kultureller Systeme an, wenn sie schreibt: „Ich bin nämlich der Ansicht, daß die Vorstellungen von Trennen, Reinigen, Abgrenzen und Bestrafen von Überschreitungen vor allem die Funktion haben, eine ihrem Wesen nach ungeordnete Erfahrung zu systematisieren. Nur dadurch, daß man den Unterschied zwischen Innen und Außen, Oben und Unten, Männlich und Weiblich, Dafür und Dagegen scharf pointiert, kann ein Anschein von Ordnung geschaffen werden.“⁶ Die Gefährlichkeit der „Illusion einer in der Welt herrschenden Ordnung“⁷ und der ihr eigenen Vorstellung von Reinheit und Unreinheit sind in den Rassismen unserer Kultur präsent. Douglas beschreibt sie als den in uns allen (und nicht nur den Antisemiten vorbehaltenen) gegenwärtigen Wunsch nach scharfen Trennungen und klaren Konzepten, die jedoch die Gefahr bergen „daß ihnen einige Realitäten entgleiten, oder uns aber gegen die Unzulänglichkeit der Begriffe blind ma-

⁶ Douglas, Mary: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Frankfurt 1988, S.15 f., (Erstausgabe London 1966).

⁷ Vgl. Gilman, Sander L.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 19.

chen.“⁸ Und sie fährt fort: „Reinheit in ihrer gelebten Form - nicht als ein Symbol - ist etwas Reduziertes und Steriles. Die Reinheit, nach der wir so sehr streben und für die wir so viel aufgeben, stellt sich, wenn wir sie erreicht haben, als hart und tot wie Stein heraus.“⁹ Schauen wir noch einmal zurück auf die Porträts von *Chris Lebeau* sowie die zeitgenössische Situation, in der sie entstanden, so wird die Problematik dieser Ordnungsstruktur in ihrer ganzen Tragik sichtbar. Proklamiert als der Versuch, dem nationalsozialistischen Deutschland und seiner Kulturpolitik Widerstand entgegenzusetzen, verfangen sich Ausstellungsmacher und Künstler in den gleichen Argumentationsstrukturen wie ihre Feinde. Was das NS-Regime denunziert und ausscheidet als nicht-arisch, bedient der Künstler Lebeau in der Absicht, die Vorzeichen umzukehren. In der Versicherung des Typus erzeugt er „die“ Jüdin, die nun in ihrer exotischen Andersheit als schön und attraktiv erscheint. Die Spuren dieser Bildpolitik lassen sich bis in die Ethnifizierungskampagnen der Gegenwart verfolgen, wo sie in den verschiedensten Medien bedient werden.

Im folgenden möchte ich den dem „Porträt einer jüdischen Frau“ des Malers Chris Lebeau vorgängigen Bildern jüdischer Weiblichkeit nachgehen, die - so meine ich - als die „Ahnengalerie des Typus“ zu verstehen sind. Erst auf der Grundlage dieses visuellen Verweisungssystems wird deutlich, wie die Wahrnehmung des hier vorgestellten „Porträts einer jüdischen Frau“ durch den Typus präfiguriert ist. Des weiteren ist meine These, daß das visuelle Operieren mit Typen in der Darstellungsweise des kulturell Anderen eine Reinheitsvorstellung inkarniert, die das vielfältige gesellschaftliche Erscheinungsbild reduziert auf sogenannte charakteristische Merkmale. Sie machen sich fest am Äußeren der Erscheinung, an Gesichtsform, Haut- und Haarfarbe und konstituieren als Ausschließungsmechanismen die Vorstellung vom Bild „des“ Juden, „des“ Javaners etc. In seiner prototypischen, reinen Form steht der Typus für „das“ Bild des Anderen. Daß diese nicht nur negativ sondern auch positiv in Erscheinung treten können, erläutern die Ausführungen von Sander Gilman. „Diese Assoziationen sind doppeldeutig. Sie können als negative Bilder in Erscheinung treten, jedoch auch als positive Idealisierungen. Das ‘Pathologische’ kann unter Umständen als ‘rein’, ‘unbefleckt’ erscheinen, das sexuell verschiedene als die Apotheose des Schönen, d.h. als asexuell oder androgyn, der einer anderen Rasse Angehörige als äußerst attraktiv.“¹⁰

Das jüdische Lexikon von 1927 plaziert zwischen die Seiten des Artikels zum Begriff der „Frau im Judentum“ zwei Bildtafeln (Abb. 3,4) auf denen eine Seite

⁸ Douglas 1988, S. 211.

⁹ Ebd., S. 210.

¹⁰ Gilman 1992, S. 19.

Abb. 3: „*Jüdische Frauentypen*“, Bildtafel LXIII, in:
Jüdisches Lexikon, Berlin 1927, Bd. II

Abb. 4: „*Jüdische Frauentypen*“, Bildtafel LXIV, in:
Jüdisches Lexikon, Berlin 1927, Bd. II

von kleinformatigen Bildern bzw. Bildausschnitten vorgestellt wird. Jede der Darstellungen zeigt ein Frauenbildnis, das im Bildtitel als Jüdin bestimmt wird: entweder in der schon von Chris Lebeau bekannten anonymisierend verfahrenen Terminologie wie „eine Jüdin“ oder durch einen als jüdisch zu identifizierenden Vornamen. In der ersten Reihe der zweiten Tafel (vgl. Abb. 4) sind die beiden als „Rebekka“ und „Judith“ bezeichneten Bildnisse zu sehen, die Ausschnitte aus den gleichnamigen Gemälden des jüdischen Malers Nathaniel Sichel (1843 - 1907) präsentieren. Wie das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ in seiner Auflage von 1938 vermerkt, sei dieser „besonders bekannt geworden durch seine idealisierten orientalischen Mädchen- und Frauengestalten“.

Auf den Bildtafeln erscheinen nun diese Ausschnitte aus den ganzfigurigen Gemälden, die ganz auf das Gesicht der biblischen Protagonistinnen Rebekka und Judith konzentriert sind und die wieder das Format und den Aufbau von Paßbildern erinnern lassen. Vor einem dunklen Bildhintergrund, der die Helligkeit des Teints unterstreicht, erscheinen die beiden Frauengestalten, deren Gesichtszüge dominiert werden von den tief zurückliegenden dunklen Augenpartien und deren Rahmung durch die schwarzen Augenbrauen. Das um den Kopf der „Rebekka“ drapierte Tuch und das dunkle, lang und offen getragene Haar der „Judith“ sowie der Ohrschmuck lassen den Eindruck des „Orientalischen“ entstehen, der hier die jüdische Herkunft nicht nur als religiöse, sondern auch als geographische Kennzeichnung einführt. Im Verweis auf den orientalischen Raum mit seinen Assoziationen zu weiblicher Erotik und Exotik wird in diesen Bildern ein weiterer visuell entwickelter Frauentypus, der „der“ Orientalin, angesprochen. Außerhalb der christlich/ jüdischen Konfrontation entstanden, verweist diese Überschneidung in der Benutzung der Bildtypen auf die dem Typus inhärente Funktion der Grenzziehung - hier zum einen gegenüber „der“ Orientalin, und zum anderen gegenüber „der“ Jüdin - aus der Perspektive des christlich abendländischen Selbstverständnisses, das auf diese Weise das Eigene vom Fremden sondert. Die Reihe wird fortgesetzt mit nicht näher identifizierten Aufnahmen junger, als jüdisch bezeichneter Frauen im dreiviertel oder ganzfigurigen Porträt aus verschiedenen Gegenden Nordafrikas und Photographien „Jüdischer Greisinnen aus Polen“. In dieser Reihung ganz unterschiedlicher Darstellungen zeigt sich die Funktion bzw. auch die Konstruktion des Typus. Er legt sich wie eine Folie mit den Erkennungsmerkmalen von dunklen Augenpartien und dunklem Haar über die verschiedenen Darstellungstypen wie auch über die verschiedenen historischen Frauengestalten. Medien wie das biblische Historienbild, die Porträtmalerei und die Photographie werden ohne Differenzierung ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Bildgattungen und ohne Beachtung ihrer medialen Funktion mit „realen“ Jüdinnen gleichgesetzt, und konstituieren als ein über das einzelne Bildnis, über Zeit und Ort hinaus verweisendes Referenzsystem den Typus „der“ Jüdin. Bezieht man die erste Tafel (vgl. Abb. 3) mit ein, so mündet die Abfolge der Bildnisse in die Konstruktion einer idealen (Bild-)Genealogie des Typus „der“ Jüdin, die über Rembrandts so-

genannte „Judenbraut“ bis zum „Mumienbild einer Jüdin“ zeitlich zurückreicht. Deutlich wird hier, wie die Wahrnehmung „der“ Jüdin im Sinne eines rassischen Stereotyps präfiguriert ist durch die Macht des Bildes. Wie schon die Organisation des Lexikonartikels die historischen Ausführungen zur Stellung der Frau im Judentum mit den Bildtafeln gleichsetzt, werden die durch den Text imaginierten Bilder zu einer ununterscheidbaren Einheit mit den visuell vorgestellten der Abbildungstafeln.

In seinen inhaltlichen Konnotationen beschwört Else Croner in ihrer Abhandlung „Die moderne Jüdin“ von 1913 den Typus „der“ Jüdin, den sie in einer historischen Rückschau im Sinne eines - wie sie es selbst nennt - „Porträtbildes“ entstehen läßt.¹¹ Die Deutlichkeit, mit der hier auf den „Typus an und für sich“¹² rekurriert wird, ist der prekären Situation des Judentums zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschuldet, wie Croner sie im Vorwort selbst benennt. „Das Buch ist aus dem Bedürfnis heraus geschrieben, jetzt, in der Zeit der Verschmelzungen und allgemeinen Nivellierungen, *einen Typus Frau* noch einmal mit ein paar Griffelzügen festzubannen, ehe er von der grossen Zeitströmung ‘Assimilation’ rettungslos verschlungen, von dem Sturmwind der Internationalisierung entwurzelt, von dem Feuer des Hasses verzerrt, oder (...) verblasst und verwischt wird.“¹³ Selbst die von Croner anschaulich gemachte Versicherung des Typus in seiner „Reinkultur“, der meist „nur“ als ein antisemitisches Vorurteil geahndet wird, zeigt hier seine innerjüdischen Zusammenhänge: „Trotz der *Vermischungen finden wir noch heute die jüdischen anatomischen Merkmale in ihrer Reinkultur gerade bei dem edleren jüdischen Frauentypus erhalten: diesen matt-gelben, reinen Elfenbeinteint, der an Wüstensand und die gelbe Sonne des Orients erinnert, die langen dunklen Augenwimpern, die (...) so eigentümlich das Gesicht beschatten, diese samtweichen, etwas schwermütigen, mandelförmigen Augen, die einem Märchen aus Tausendundeiner Nacht gleichen.*“¹⁴ Die Spuren dieses anatomisch-physiognomischen Referenzsystems der Typenbildung und der damit einhergehenden Bestimmung einer „Gruppenidentität“ (Volk, Nation) lassen sich historisch zurück verfolgen in die außerjüdische Wahrnehmung. So beschreibt Caroline Schlegel die Ankunft von Dorothea Veit geb. Mendelssohn in ihrem Brief an ihre Tochter Auguste im Jahr 1799 mit der pointierten Schilderung deren Aussehens als der Identifizierung ihrer nationalen Zugehörigkeit: „Sie hat ein nationales, c'est à dire jüdisches Ansehen, Haltung und so weiter.“¹⁵ Diese Szene, die in viel-

¹¹ Croner, Else: Die Moderne Jüdin. Berlin (Axel Juncker Verlag) 1913.

¹² Ebd., S. 5.

¹³ Ebd., S. 5 (Kursivsetzungen im folgenden, soweit nicht anders vermerkt, H.F.).

¹⁴ Ebd., S. 46.

¹⁵ Wieneke, Ernst (Hg.): Caroline und Dorothea Schlegel in Briefen, Weimar 1914, S. 136.

facher Weise in den literarischen Erzeugnissen des 18. und 19. Jahrhunderts zu verfolgen ist, läßt deutlich werden, daß der Wahrnehmung der Jüdin die außerjüdische Perspektive präexistent ist.¹⁶ Die politische Konstellation der Öffnung des Ghettos, von Emanzipation und Assimilation wird zur Vorbedingung der Wahrnehmung des sogenannt „Jüdischen“ aus nicht-jüdischer Perspektive und begründet so letztlich erst seine Existenz. Das bürgerliche Zeitalter mit seinem Angebot der Emanzipation an die Juden und der damit verbundenen politischen Forderung der Angleichung des signifikant Jüdischen in Aussehen, Sprache und Moral an den europäisch bürgerlichen Verhaltenskodex führt zum Paradox: der Produktion des Jüdischen.

Auf innerjüdischer Seite werden in der Absicht des Entwurfs eines positiven Selbstbildes und unter Abwehr der antisemitischen Feindbilder um die Jahrhundertwende die Differenz erzeugenden Momente ersichtlich, welche die Konstruktion einer kulturellen und, wie noch weiter zu verfolgen sein wird, nationalen Identität bestimmen.¹⁷ Anatomie, Tradition und Erbe sind die Begriffe, die sowohl im „Text“ des Bildes als auch in den Konnotationen literarischer Texte verschiedener Gattungen (Belletristik, Journalistik, wissenschaftliche Literatur etc.) in der Zeit um 1900 den Typus zum ordnenden Prinzip kultureller Einheiten bestimmen und seinem Anspruch auf diese, in Begriffen wie Volk und Nation, Legitimität verleihen.¹⁸

Analogue den Bildern wird der Typus auch auf den verschiedenen Stilebenen der literarischen Produktion beschworen. Seine Konstruktion reicht über die verschiedenen Genres der Literatur bis in die wissenschaftlichen Abhandlungen. Die hier errichteten imaginären Bilder durchkreuzen sich mit den visuell gestalteten. So konzentrierte sich die physische Anthropologie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „auf die systematische Erhebung und Beschreibung physischer Merkmale am Lebenden und die Bestimmung ihres typisierenden Wertes.“¹⁹ Als

¹⁶ Vgl. Krobb, Florian: Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum 1. Weltkrieg. Tübingen 1993; Anonym: Über Berlin: Von einer reisenden Dame an ihren Bruder in H. 1789, in: Schmid, Pia: Zeit des Lesens - Zeit des Fühlens: Anfänge des deutschen Bildungsbürgertums, Berlin 1985.

¹⁷ Else Croner steht hier nur für ein Beispiel. Weiter zu verfolgen ist dieses Thema z.B. in der von Arthur Silbergleit verfaßten Rezension zu Else Croner (Silbergleit, Arthur: Die moderne Jüdin, in: Ost und West, XIII. Jg. (1913), Sp. 441 - 446) sowie in einem Artikel von Stern, Selma: Der Wandel des jüdischen Frauentyps seit der Emanzipation in Deutschland, in: Ost und West, XXII. Jg. (1922), H 3/4, Sp. 59 - 72, der fortgesetzt wurde in der Ausgabe von „Ost und West“ 1923 (XXIII. Jg. 1923, Sp. 127 - 140).

¹⁸ Um nur einige Beispiele zu nennen: Lazarus, Moritz: Was heißt national? Berlin 1880; Buber, Martin: Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen, Berlin 1916; Coralnik, A.: Das jüdische Kultur-Problem und die Moderne, in: Ost und West, Jg. IV, 1904, Sp. 289 - 306.

¹⁹ Kiefer, Annegret: Das Problem einer „Jüdischen Rasse“. Eine Diskussion zwischen Wissenschaft und Ideologie (1870-1930). Frankfurt a. M./ Bern/ New York/ Paris 1989, S. 10.

verbindliche Parameter der Erfassung setzten sich Kopfform und Physiognomie, Körperhöhe und -proportionen sowie Haar-, Iris- und Hautpigment durch, mittels derer objektivierbare physische „Rassenmerkmale“ gewonnen werden sollten, in der Absicht, die Unterscheidung ethnischer Gruppen zu gewährleisten. Von besonderer Bedeutung ist hier, daß der anatomische Typusbegriff, der sich zusammensetzte aus der Bestimmung konstant auftretender und genealogisch verfolgbare Merkmalskombinationen, nicht von dem der „Rasse“ eindeutig unterschieden wurde. „Im Allgemeinen verstand man beim Menschen unter ‘Rassen’ theoretische ‘Typen’, die nach Analyse körperlicher Merkmalseigenschaften aus dem Gros der Individuen einer ethnischen Gruppe abgeleitet wurden (...).“²⁰ Während den Juden in den vorausgegangenen Jahrzehnten der anthropologischen Untersuchungen

Abb. 5: Anonym, „Rothschildschule in Jerusalem. Lea als trauernde ‘Tochter Zion’“, Photographie in: Ost und West, Jg. VII (1907), S. 350.

kein spezielles, über den Vergleich mit anderen ethnischen Gruppierungen hinausgehendes Interesse entgegengebracht wurde, änderte sich dies nach 1880 fast schlagartig. „Die Anthropologie ‘entdeckt’ die Juden. Sie entdeckt sie als ein Volk, dessen außergewöhnliche Geschichte und besondere Daseinsform zur Klärung grundlegender anthropologischer Problemstellungen beizutragen versprechen.“²¹ Die jahrhundertlange, freiwillige oder aufgezwungene Absonderung der Juden von ihrer nichtjüdischen Umgebung findet nun als Faktor der „Reinerhaltung“ von fremden ethnischen Einflüssen besondere Beachtung. Auch auf jüdischer Seite wird die „jüdische Rassenfrage“ behandelt. So stellt sie sich der jüdische Arzt und Zionist Elias Auerbach und definiert sie als „die Frage nach den Mischungsbestandteilen einer Rasse“²². In seinem 1907 publizierten Aufsatz setzt er sich in der Überzeugung, daß das jüdische Volk eine „reine Rasse (...), eine wahrhaftige Inzuchtrasse“ sei, mit den physischen Beschaffenheiten einer jüdischen „Urrasse“ auseinander.²³ Hier wie in den nicht-jüdischen Debatten bilden

²⁰ Ebd., S. 11.

²¹ Kiefer 1989, S. 18.

²² Auerbach, Elias: Die jüdische Rassenfrage, in: Archiv für Rassen- und Gesellschaftsbiologie 4 (1907), S. 332. Zit. nach Kiefer 1989, S. 66.

²³ Vgl. ebs., S. 66.

jüdischen Debatten bilden die Fragen nach den Mischungs- oder Reinheitsverhältnissen das Zentrum der Auseinandersetzung um die „Rassenfrage“, beziehungsweise der daran gebundenen Bestimmung des Wertes einer jeweiligen Rasse.

Im historischen Umfeld des Kulturzionismus und unter Berufung auf die herausgehobene Stellung der Frau, als einer Reinheit gewährenden Instanz, greift die weiter oben schon erwähnte Else Croner in ihren Beschreibungen der „Modernen Jüdin“ auf biblische Vorstellungen - und damit auf eine innerjüdische Tradition - von der Begründung des Judentums als Nation zurück. „Der Typus ‘Jüdin’ existiert heute in unserem modernen Berlin genau ebenso wie in allen anderen deutschen Städten, in denen Juden ihre Zelte aufgeschlagen haben. Er existiert sogar viel *urwüchsiger und reiner* als unter den männlichen Juden, weil die Frau, die ja an und für sich unberührt von äusseren Einflüssen ist, ihre ererbte Eigenart schwerer abstreifen kann und die Stimme des Blutes mit stärkerer elementarerer Macht verspürt als der Mann. Die Frau ist überall die geborene *Repräsentantin und Hüterin nationalen Erbes*.“²⁴ Diese Terminologie deutet auf das jüdische Verständnis der Frau als Stammutter und Anführerin des Volkes Israel hin, wie es auch in dem Artikel des Jüdischen Lexikons von 1927 erörtert wird.²⁵ Als solche steht sie für die Sicherung jüdischer Geschichte und Tradition sowie für das utopische Versprechen einer noch zu begründenden Nation. So ergeht schon in der Genesis die göttliche Verheißung an Sara mit den Worten: „Und Sarai, deine Frau, ihren Namen sollst du nicht mehr Sarai rufen, den Sara [= Gebieterin] ist ihre Name (...). Segnen will ich sie, *daß sie zu Stämmen werde, Könige von Völkern sollen werden aus ihr*“ (Genesis 15-16).²⁶ Mit der Geschichte Rebekkas, der Frau Isaaks, - die lange unfruchtbar bleibt, erhält diese mythische Szenerie weiblicher Abstammung ihre Fortsetzung. Als sie schwanger wird, spricht der Herr zu ihr: „*Zwei Völker sind in deinem Leibe. Zwei Nationen sondern sich in deinem Eingeweide; Nation ist mächtiger als Nation, Ältere wird dem Jüngeren dienen*“ (Genesis 25, 23).²⁷ Weiter ist es gerade das umsichtige Wirken Rebekkas als einer

²⁴ Croner 1913, S. 13 f.

²⁵ Vgl. Joseph, Max: „Frau im Judentum“, in: Jüdisches Lexikon 1927, Bd. II, 770 ff.; Fuchs, Hugo: „Erzmütter“, in: Jüdisches Lexikon, Bd. II, 498 ff., Herweg, Rachel Monika: Die jüdische Mutter. Das verborgene Patriarchat, Darmstadt 1994, S. 11 ff.

²⁶ Bibelzitate, soweit nicht anders vermerkt, nach der katholischen Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1974. Lizenzausg.: Freiburg/Basel/Wien 1980.

²⁷ Zit. nach der Bibelübersetzung von Moses Mendelssohn. Mendelssohn, Moses: Gesammelte Schriften, hg. v. G. B. Mendelssohn. Leipzig 1845/1863, Nachdruck Hildesheim 1976, Bd. 7, S. 54 f. Der Terminus „Nation“ wird von Mendelssohn in seiner Bibelübersetzung gewählt in Absetzung von der lutherschen Übersetzung, die den Begriff „Stamm“ benutzt.

von Isaaks Segen sorgt: „Der allmächtige Gott segne dich, mache dich fruchtbar, und mehre dich, daß du zu einer Menge von Völkern werdest“ (Genesis 28, 3-4).²⁹ Und mit den beiden Frauen Jakobs, Lea und Rahel, wird schließlich das „Haus Israel“ aufgebaut werden.³⁰ Zusammen sind die beiden Schwestern die Mütter der 12 Söhne Jakobs, die die israelitischen Stämme und damit das Volk Israel begründen.³¹ Diese biblischen „Urszenen“ zeigen deutlich die Bedeutung der Mutterschaft als Begründungsinstanz jüdischer Abstammung und Gewähr für den Fortbestand der Nation, die in ihrer Tradierung bis heute zu verfolgen ist. Rachel Herweg macht darauf aufmerksam, daß noch heute „Eltern (und vielerorts auch Rabbiner nach dem Gottesdienst) ihre Kinder nach dem Schabbat und an Festtagen segnen mit den einleitenden Worten: ‘Gott lasse dich werden wie Sara, Rebekka, Rahel und Lea’ (Mädchen) respektive ‘(...) wie Efraim und Manasse’ (Jungen).“³²

Im Sinne dieses Segnungsspruches unterliegt die Wahrnehmung jeder jüdischen Frau dem durch ihre biblischen Vorgängerinnen präfigurierten Kontext, beziehungsweise wird sie konfrontiert mit einer genealogischen Zuschreibung, die zu ihrer Bestimmung werden soll. Das begriffliche Verweisungssystem biblischer Vornamen als eine Art typologisch verfahrenender Bedeutungsproduktion ist gleichfalls im Kontext der Porträts jüdischer Frauen zu finden. Angedeutet wurde dies schon in den beiden als Porträts gelesenen Darstellungen „Rebekka“ und „Judith“ von Nathaniel Sichel, wie sie auf den Bildtafeln des jüdischen Lexikons abgebildet wurden (vgl. Abb. 4). In der Benutzung der beiden „biblischen Historien Gemälde“ durch den Lexikonartikel zur Repräsentation „Jüdischer Frauentypen“ sind die Bilder der biblischen Heroinnen zur Identifizierung historisch-realer Frauenbilder geworden.

Ähnlich ist die Bildstrategie einer Photographie mit dem Titel „Rothschildschule in Jerusalem. Lea als trauernde ‘Tochter Zion’“ von 1907 (Abb. 5). Dieses Photo wurde in der Zeitschrift „Ost und West“ abgedruckt im

phe bewahrt. Wie Herweg schreibt, ist die Metapher vor allem im Debora-Lied begründet, dem ältesten Heidenepos Israels. „Sein Hintergrund ist die Zeit der Unterdrückung durch König Jabin (Jos 11, 1 ff.). Seine Streitmacht verfügte über 900 eiserne Kampfwagen (Ri 4,7) gegenüber den primitiven Handwaffen der Israeliten, so daß ein Befreiungskampf aussichtslos schien: „Es stockten die Wanderzüge, die Straßengänger gingen krumme Wanderpfade, das Bauertum stockte in Israel. Es stockte, bis du aufstandst, Debora, aufstandst, eine Mutter in Israel!“ (Ri 5,6 f.).“ Herweg 1994, S. 15; siehe auch Heuer, Renate: Mutter in Israel - Muse der Romantik. Brendel Mendelssohn Veit - Dorothea von Schlegel, in: Jb. d. Archivs Bibliographia Judaica 2/3 (1986/87), Frankfurt 1990, S. 29 f.

²⁹ Vgl. auch Heuer 1986/87, S. 28 f.

³⁰ Vgl. Rut 4, 11.

³¹ Vgl. Genesis 29, 18 - 30.

³² Herweg 1994, S. 11 f.

Rahmen eines Artikels, der die verschiedenen Stationen einer Palästina-reise beschreibt, die sicherlich nicht ohne den Blick auf die mögliche Errichtung eines jüdischen Staates stattfand.³³ Eine der Etappen dieser Reise bildete der Besuch der Rothschild-Mädchenschule in Jerusalem, bei dessen Gelegenheit den Gästen verschiedene Vorführungen geboten wurden. Unter anderem die in der Photographie spielende Szene, die im Artikel folgendermaßen beschrieben wird: „Zuerst wurden Reigentänze aufgeführt, dann wurde deklamiert. (...) Ein überaus schönes Mädchen stellte eine der Haremsdamen vor (...). In der Ruth-Szene wirkte ihr herrliches Spiel bezaubernd. *Als trauernde Tochter Zions trat ihr blendend weißes Gesicht in der schwarzen Witwenkleidung ganz besonders hervor.*“³⁴ In der Visualität der Schwarz-Weiß-Photographie wie auch in der literarischen Beschreibung des Textes verkörpert das dunkle Erscheinungsbild des Mädchens mit den stereotypisierend verwandten Merkmalen von dunklem Haar und tief zurückliegenden dunklen Augen, die sich vom hellen Teint abheben, den Typus der Jüdin, wie er in der Tradition der Darstellung jüdischer Schönheit steht und wie ich versucht habe, ihn weiter oben darzustellen. Die Benennung der jungen Schauspielerin als „Lea“ und „Tochter Zions“, wie sie auf dem Steinsockel (in hebräisch) sowie dem Bildtitel zu lesen ist, läßt die Schauspielerin mit der biblischen Protagonistin Lea in eins fallen. Als „Lea“ steht sie stellvertretend für eine der Stammütter des Volkes Israel. In deren Einreihung unter die trauernden „Töchter Zions“ und insbesondere durch die Aufnahme dieses Terminus in den Kontext des Zionismus bekommt die Bezugnahme einen konkret politischen Charakter. Im Bild manifestiert sich dieser ganz direkt in dem politischen Symbol des Zionssterns, wie auf dem Tuch zu sehen ist, das die „trauernde Lea“ durch ihre Hände gleiten läßt. In den biblischen Schriften (z.B. Jes 10, 12) und insbesondere in den späteren religiösen und liturgischen Texten wurde Zion ein poetisches Synonym für Jerusalem (Am 6,1) und schließlich für das ganze Land (Jes 1,27). Die „bat zijon“ („Tochter Zions“) ist eine Bezeichnung für das ganze Volk, für Israel. Laut den Ausführungen des Jüdischen Lexikons von 1927 ist „heute (ist) Zion das Symbol für die nationale Idee, für die Sehnsucht und Hoffnung des jüdischen Volkes, sein Leben in Palästina wieder zu erneuern.“³⁵ Rahel und Lea stehen in der späteren Kabbala symbolisch für die ewige Verbindung Gottes mit dem Volk Israel. Rahel erscheint hier auch sinnbildlich für Israel, Lea für die Tora. Beide zusammen klagen mit Gott über die Verbannung Israels.³⁶ In diesem Sinne wird die jüdische Mutterimago der biblischen Überlieferung nun, nach ihrer Begleitung

³³ Oschinsky, Theodor: Mein Aufenthalt in Palästina, in: Ost und West, Jg. VII (1907), S. 349 ff.

³⁴ Ebd., S. 348.

³⁵ Joseph, Max: „Zion“, in: Jüdisches Lexikon 1927, Bd. IV, 2, S. 1577.

³⁶ Vgl. Rappaport, Samuel: „Mütter“, in: Jüdisches Lexikon 1927, Bd. III, S. 10; Herweg 1994, S. 34 ff.; Navé Levinson, Pnina: Was wurde aus Saras Töchtern? Frauen im Judentum. Gütersloh 1989.

durch das Exil und die Diaspora, zur Einklage der Neuinbesitznahme des Landes für das Volk Israel. Die verbindende Linie einer weiblichen Genealogie bietet die Gewähr des jüdischen Erbes und wird damit zur Legitimation der Existenz des jüdischen Volkes in der Gegenwart. Weitere Unterstützung findet dieser Modus der Versinnbildlichung des Existenzrechts des Volkes Israel im Bild der „zionistischen“ Lea durch die Regelungen der Halacha, die wiederum Bezug nehmen auf die Genesis, wonach das Judesein durch die Abstammung von einer jüdischen Mutter bestimmt wird. Die Genesis bestimmt die Unterschiede von Mann und Frau in Hinsicht auf die Nachkommenschaft folgendermaßen: der Mann garantiert mit seinem Namen und seinem Besitz ganz praktisch das Fortschreiten der Gesellschaft von Generation zu Generation (Gen 12,2; 13, 16 etc.) während die Frau - der allein das Leben innewohnt, und die „Mutter alles Lebendigen“ (Gen 3,20) genannt wird - das Überleben schlechthin sichert. Dieser unterschiedlichen funktionalen Zuschreibung trägt die Halacha Rechnung, indem sie allein den Mann auf das Fortpflanzungsgebot verpflichtet, die Anerkennung als Jude aber von der Abstammung der Mutter abhängig macht.³⁷ In der Photographie mit dem Titel „Lea als trauernde ‘Tochter Zion’“ verbindet sich die Vergangenheit des Judentums mit der Zukunft durch die Übereinanderlagerung der Bilder „der“ Jüdin, wie sie durch den Bild-Typus geschaffen wurden: die Stammutter Lea blickt durch das Gesicht der modernen (zionistischen) „Lea“ oder - aus der Umkehrung der zeitlichen Perspektive formuliert - die „Lea“ der Gegenwart verbleibt gefangen im Bild der Lea der biblischen Vergangenheit.

Seinen kausalen Ursprung hat der Typus „der“ Jüdin in seiner Bestimmung durch den Diskurs der hegemonialen, nicht-jüdischen Kultur, der diesen in einem gegebenen historischen Moment (der Öffnung des Ghettos) als ordnende Kategorie der Unterscheidung einsetzt. Daß es gerade „die“ Jüdin und weniger „der“ Jude ist, scheint im Bild „des“ Weiblichen begründet zu liegen, wie es Teil des abendländischen Kulturdiskurses ist. Wie in der Gegenüberstellung des „Porträts einer jüdischen Frau“ und des „Porträt Albert de Jong“ von Chris Lebeau schon andeutungsweise sichtbar werden konnte, sind dem jüdischen Mann qua Ausweis seiner männlichen Professionalität Anteile an dem autorativ verfaßten System der Kultur, das sich selbst als männlich verfaßtes konfiguriert, gewährt worden. Der Frau - als Jüdin oder Nicht-Jüdin -, die in der kulturellen Konfiguration der „Weiblichkeit“, der Natur zugeordnet wird, bleibt der Ausschluß vorbehalten. Als solche inkarniert sie die uneinlösbaren Vorstellungen der Reinheit in einem System, das sich mittels der Dichotomien von Kultur/Natur definiert. Das „Porträt einer jüdischen Frau“ von Chris Lebeau führt die Strukturen des Ausschlusses deutlich vor Augen. Im Versuch einer positiven Umwertung verläßt sich der Maler

³⁷ Vgl. Herweg 1994, S. 31.

auf die gleichen Ordnungsregeln, die den Ausschluß provozierten. Dies geschieht, indem er die machtvolle Disposition des kulturellen Systems unterschätzt, in das er - trotz aller individuellen Entgegensetzungen - eingebunden bleibt.