

Das Projekt der Jüdischen Moderne
in den Bildkünsten



The Formation of Europe
Historische Formationen Europas
Band 13

Begründet von Günther Lottes (†)

Herausgegeben von Joachim Eibach (Bern, CH), Steven Ellis (Galway, IR),
Raingard Esser (Groningen, NL), Agnieszka Pufelska (Lüneburg / Potsdam, D)
und Inken Schmidt-Voges (Marburg, D)

Hildegard Fruebis

Das Projekt der Jüdischen Moderne
in den Bildkünsten

Zehn Fallstudien zur Etablierung
einer Jüdischen Kunst in der Moderne

Wehrhahn Verlag

Der Druck des Buches wird durch die
Stiftung Irène Bollag-Herzheimer gefördert.

Die Studie entstand durch die Förderung
der Gerda-Henkel-Stiftung und den FWF
Österreichischer Wissenschaftsfonds

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Titelblatt der Zeitschrift »Milgroy: tsaytshrift far kunst un literatur«, Berlin:
Rimon, Farlag far Kunst un Literatur, 1 (1922), Hg.: Mark Wischnitzer, David Bargelson,
Der Nister, Rachel Wischnitzer

Druck und Bindung: Azymut, Warszawa

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-98859-035-0

Inhaltsverzeichnis

Das Projekt der »Jüdischen Moderne« in den Bildkünsten. Einleitung	7
»Jüdische Kunst« und »Jüdische Künstler« als das Projekt der Emanzipation	23
Moritz Daniel Oppenheim (1800–1882). Der »erste jüdische Maler«	23
Isidor Kaufmann (1853–1921) und der Mythos des Ostjudentums	60
Das Projekt einer »Jüdischen Kunst« als kulturzionistisches Projekt	93
Einleitung: Das Übel der Assimilation. Die jung-jüdische Bewegung, der Kulturzionismus und die »Jüdische Renaissance«	93
Martin Buber und die »Renaissance des Judentums«	99
E. M. Lilien und das ästhetische Erscheinungsbild des frühen Zionismus	103
Zweig/Struck: Das ostjüdische Antlitz Eine deutsch-jüdische Selbstverortung im Ersten Weltkrieg	121
Die Diversifizierung des Projektes Jüdische Kunst und Künstler am Beginn des 20. Jahrhunderts	150
Einleitung	150
Max Liebermann. Deutscher, Jude, Maler der Moderne	153
Lesser Ury. Bilder der Großstadt – Bilder der Bibel	195
Ludwig Meidner und Jakob Steinhardt Propheten und Apokalyptische Landschaften	205

Issachar Ber Ryback. Russisch-jüdische Avantgarde, russisch-jüdische Volkskunst und der Kubismus	246
Else Lasker-Schüler (1869–1945) und ihre Bilder. Ein jüdischer Orientalismus	272
Literaturverzeichnis	297
Abbildungsverzeichnis	315

Das Projekt einer »Jüdischen Moderne« in den Bildkünsten

Einleitung

Jenseits von »Einzelleistungen« ist das Thema einer »Jüdischen Moderne« in den Bildkünsten ein vernachlässigter Forschungsgegenstand geblieben. Der Weg dorthin ist zumeist verstellt durch das immer wieder bemühte biblische Bildverbot.¹ Trotz seiner Begrenzung auf die figürliche Darstellung Gottes wird es bis heute in der wissenschaftlichen wie populärwissenschaftlichen Literatur als umfassend geltendes Gebot tradiert und verstellte so den Weg auf die »Fakten,« wie es schon bei dem Religionshistoriker Erwin R. Goodenough 1953 hieß.² Spätestens aber mit der Moderne ist das Bildverbot für den profanen Bereich gefallen, was schon daran abzulesen ist, dass dem jüdischen Maler Moritz Daniel Oppenheim (1800–1882) der Ehrentitel des »ersten jüdischen Malers« verliehen wurde³ und mit ihm eine enorm populäre »Bildkultur des Jüdischen« entstand, ohne dass dies zum Thema innerjüdischer Debatten wurde. Im 19. Jahrhundert – dem Jahrhundert der Durchsetzung der jüdischen Emanzipation im deutschsprachigen Bereich – ist vielmehr die forcierte Herausbildung und Etablierung einer deutsch-jüdischen Kunstpraxis zu beobachten. Diese Kunstpraxis schließt sowohl das Hervortreten einzelner jüdischer Künstler – und einiger Künstlerinnen – ein, als auch Ausstellungsprojekte mit so programmatischen Titeln wie »Jüdische Kunst« oder »Jüdische Künstler«. Ziel der vorliegenden Publikation ist es, in Form von exemplarischen Fallstudien, den Blick auf das »Ganze« zu richten und das Projekt einer »Jüdischen Mo-

- 1 Zum jüdischen Bildverbot vgl. Lenhart, Markus Helmut: *Du sollst Dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige*, Innsbruck 2009, 17–22; Cohen, Richard I.: *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, 4.
- 2 »That those who had assured me that Jewish art had never existed had simply not known the facts I discovered that Jewish art of another kind had flourished everywhere in the ancient world.« Goodenough, Erwin R.: *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, ed. and abr. Jacob Neusner, Princeton: Princeton University Press 1988, 33–34 (EA Bd. 1, 1953).
- 3 Vgl. Moritz Daniel Oppenheim. *Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst*. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Frankfurt/Main, Frankfurt a. Main 1999, 31–61.

derne in den Bildkünsten« in seinen verschiedenen Positionierungen sichtbar zu machen. Hierbei beziehe ich mich auf den im weitesten Sinn deutsch geprägten Sprach- und Herrschaftsraum in der neueren Geschichte der Juden, die auch unter dem Begriff der »Jüdischen Moderne« gefasst wird.⁴ Mit dem Jahr 1933, das mit der Errichtung der nationalsozialistischen Herrschaft auch den Abbruch der »Jüdischen Moderne« im deutschsprachigen Raum bedeutete, schließt der Untersuchungszeitraum.

Nicht beabsichtigt ist die Dokumentation oder Rekonstruktion einer »Jüdischen Kunst«,⁵ sondern die Problematisierung dieser Konstruktion im Sinne ihrer Bedingtheiten durch die politische wie kulturpolitische Agenda einerseits des Antisemitismus und andererseits der Emanzipations- und Akkulturationsgeschichte des Judentums.⁶ Gerade auf dem Gebiet der Kunst und damit

- 4 Für deren Anfang kann die historische Forschung kein einzelnes, spezifisches Datum ansetzen; aber eine »Bündelung von Ereignissen« sprechen für die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Ein wichtiges Ereignis und Datum ist das Toleranzpatent Josephs II., der 1782 den Versuch unternahm den rechtlichen Status der Juden zu ändern. Vgl. Volkov, Shulamit: Die Juden in Deutschland 1780–1918. Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 16, München 1994, 3.
- 5 Zu den weitverzweigten Diskussionen um eine »Jüdische Kunst« sowie ihre Verbindungen zur nationalistischen und antisemitischen Grundierung der Kunstgeschichte vgl. Olin, Margaret: *The Nation without Art*. Examining Modern Discourses on Jewish Art. Univ. of Nebraska Press 2001; Bland, Kalman: *Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art*, in: Soussloff, C.: *Jewish Identity in Modern ArtHistory*, Berkeley 1999, 41–66; Kalman P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*. Princeton, Princeton University Press, 2000. Zum innerjüdischen Diskurs um eine jüdisch-nationale Kunst vgl. Lenhart 2009.
- 6 Ich schließe mich in der Bevorzugung des Begriffs der »Akkulturation« gegenüber dem der »Assimilation« den historischen Arbeiten von Ulrich Sieg und Shulamit Volkov an. »An der Bewertung des Assimilationsprozesses schieden sich die Geister, weil die weitgehende Anpassung an die Bevölkerungsmehrheit die Gefahr des Identitätsverlustes in sich barg. In der emotional aufgeladenen Diskussion der Jahrhundertwende, die um die – soziologische abwegige – Vorstellung einer »vollständigen Verschmelzung« kreiste erhielt der Begriff »Assimilation« negative Konnotate. Aus heutiger Perspektive ist er analytisch problematisch, weil er nicht in der Lage ist, Wechselwirkungen präzise zu beschreiben und überdies sowohl auf den historischen Prozeß als auch auf sein Ergebnis bezogen werden kann. In Zusammenhang mit einer Geschichte der jüdischen Intellektuellen bietet es sich deshalb an, den Terminus »Akkulturation« zu verwenden, der normativ weniger »aufgeladen« ist und zudem eine Vielzahl unterschiedlicher Wertvorstellungen und Verhaltensweisen zu umfassen vermag.« (Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle im 1. Weltkrieg*, Berlin 2001, 24). Zur Kritik des Assimilationsbegriffs vgl. auch Volkov, Shulamit: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, 132 ff.

in einem Wirkungsbereich, welcher »den« Jüd*innen in der Vergangenheit – sowohl in Hinsicht auf individuelle künstlerische Artikulationen als auch im Blick auf das Gesamtsystem der Kunst (Entstehung von Kunstsammlungen, Einrichtung von Museen) – per se in Abrede gestellt wurde, ging es um die »Erfindung« eines neuen, künstlerisch tätigen und kulturschaffenden Judentums, das sich aus den ökonomischen, sozialen und kulturellen Begrenztheiten der Vergangenheit endgültig befreit. Meist unausgesprochen geschah dies unter Zurückweisung der von Gobineau und Wagner geprägten antisemitischen Formel von den nicht zu höheren Kulturschöpfungen befähigten Juden.⁷ Jenseits der Bedingtheiten durch die »Ausschlussmechanismen« des Antisemitismus soll der Fokus auf dem produktiven Faktor des Reibungsverhältnisses zwischen einer nicht-jüdischen Mehrheitskultur und einer jüdischen Minderheitenkultur in der Moderne liegen. Dieses »Reibungsverhältnis« – als Resultat des Eintritts der Jüd*innen in die bürgerliche Gesellschaft – trug entscheidend zur Schaffung eines neuen, kulturell ausgerichteten Selbstverständnisses in der Moderne bei, an dem die Bildkünste ihren zentralen Anteil hatten.

Die Kunstpraxis der »Jüdischen Moderne«

Bislang wird die aus dem historischen Prozess der Modernisierung heraus agierende Kunstpraxis nicht oder lediglich unter der Perspektive der Erfolgsgeschichte des Judentums in der Weimarer Republik betrachtet.⁸ Der in die-

- 7 Richard Wagners »Juden in der Musik«, erschien erstmals anonym 1850 und dann 1869 mit der Autorität des Namens Wagner gezeichnet. Wagner und sein Kreis sorgten für die Verbreitung der rassentheoretischen Überlegungen des Joseph Arthur Comte de Gobineau in Deutschland. In seinem vierbändigen Werk »Essai sur l'inégalité des races humaines« (1833/35) fasste Gobineau verschiedene rassentheoretische Überlegungen zu einer universalhistorischen Theorie zusammen, welche die Geschichtswissenschaft in den Rang einer Naturwissenschaft erhoben. Allein der reinblütigen weißen Rasse, den Ariern, sprach Gobineau kulturschöpferische Fähigkeiten zu. Vgl. Berding, Helmut: *Moderner Antisemitismus in Deutschland*. Frankfurt a. Main 1988, 139 ff; Kilcher, Andreas B.: *Jüdische Renaissance und Kulturzionismus*, in: Horch, Hans Otto (Hg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin 2016, 99–121, hier: S. 99.
- 8 Mendes-Flohr, Paul: *Juden innerhalb der deutschen Kultur*, in: Barkai, Avraham, Paul Mendes-Flohr u. Steven M. Lowenstein (Hg.): *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Viertes Band, 1918–1945, München 1997, 167–192; Brenner, Michael: *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*, München 2000 (engl. Ausgabe: »The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany«, New Haven/London 1996).

sem Kontext wenig thematisierte Bruch im Eigenverständnis des Judentums in der Moderne – die Ablösung der Kategorie »Religion« durch die der »Kultur« – liegt auch den meisten Ausstellungs- und Museumskonzepten Jüdischer Museen und ihrer Präsentation »Jüdischer Kunst« bzw. »Jüdische Künstler« zugrunde, die damit notwendig eingeschränkt bleiben. Unter dieser Prämisse werden zwar einzelne Künstler*innen wieder in die Erinnerung zurückgeholt, ihre Präsentation aber – wie die Forschung zu Ihnen – verbleibt in der Perspektive der erinnernden Rückschau. Dieser Zustand ist zum einen, was die Schwierigkeiten auf der Ebene des künstlerischen Bestandes betrifft, das Ergebnis der Vernichtung der Juden Europas durch den Nationalsozialismus. Zum anderen aber ist dieser nur zögerlich in Angriff genommene Gegenstandsbereich einer »Jüdischen Kunst« von unterschiedlichen, teilweise ideologisch geprägten Vorbehalten bestimmt: Die »Wiederentdeckung« jüdischer Kunst und Künstler geschah in den letzten Jahrzehnten vor allem auf dem Wege von Künstlermonografien wie beispielsweise den Ausstellungskatalogen zu den bekanntesten jüdischen Künstlern wie Moritz Daniel Oppenheim, Isidor Kaufmann, Jakob Steinhardt oder Lesser Ury.⁹ Damit gerieten zumeist lediglich die Künstlerpersönlichkeiten in den Blick, die eine eindeutig identifikatorische Stellung zum Judentum eingenommen haben oder in deren Werken, aus der Perspektive der Gegenwart und ihrer Suche nach einer Neubestimmung des Judentums in der Nach-Holocaust-Epoche, ein »authentisches Judentum« zugeschrieben wird.

Angesichts der »blinden Flecke« gegenüber einer jüdisch geprägten Kunst in der Moderne – sowohl von Seiten der allgemeinen Kunstgeschichte wie der Jüdischen Studien – zeigen sich erhebliche Forschungslücken. Problematisch ist vor allem, dass aus dieser Verengung die gemeinhin viel betonte Differenz innerhalb der jüdischen Gesellschaft – gerade im Bereich der Kunst – nicht in den Blick gerät. Die zahlreichen Brechungen des jüdischen Selbstverständnisses (regional, politisch, kulturell) und die daraus resultierenden unterschiedlichen Po-

9 Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Frankfurt/ Main, Frankfurt a. Main 1999; Rabbiner, Bocher, Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann 1853–192, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, hg. von Tobias Natter, Wien 1995; Jakob Steinhardt. Der Prophet. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Berlin, Berlin 1995; Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Malerradierer, Ausstellungskatalog Käthe-Kollwitz-Museum/Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, hg. v. Chana C. Schütz, Berlin 2002.

sitionierungen auf künstlerischem Gebiet, sind damit nicht präsent. Tatsächlich aber ist die Differenzierung in Hinsicht auf die Ausbildung von künstlerischen Themen, Motiven und Darstellungsweisen, die sowohl auf regionale jüdische Darstellungstraditionen (z.B. russische Volkskunst) als auch auf Techniken der Avantgarde zurückgreifen, von zentraler Bedeutung. Gerade dieser Prozess der Vervielfältigung von Inhalten und Stilen – wie ihrer Wechselwirkung – ist das Resultat der jüdischen Modernisierung und das produktive Kapital der Entstehung einer nach Themen definierten jüdischen Kunst.

Im Gegensatz zu der eingangs beschriebenen »eingeschränkten« Sicht auf einzelne jüdische Künstlerpersönlichkeiten fokussiert das »Projekt einer jüdischen Kunst« die Ausweitung der Forschungsperspektive. Diese konzentriert sich auf die Beobachtung der Formierung einer jüdischen Kunstpraxis aus den »inneren Belangen« der spezifischen Geschichte und Erfahrung des Judentums, wie sie mit der Emanzipation, als »Möglichkeitshorizont«, neu eröffnet wurde. Die Wahrnehmung neuer Chancen zur Gestaltung der eigenen Kultur führte zu künstlerischen Entwicklungen, die wiederum auf das engste mit den Entwicklungen der Moderne und Avantgarde in Verbindung stehen. Der Fokus der Betrachtung ist somit sowohl auf die »Innensicht« wie auf deren Verschränkungen mit der nichtjüdischen Welt gerichtet.

Im Blick auf die künstlerischen Entwicklungen der Jüdischen Moderne lassen sich ganz unterschiedliche Positionen markieren: Sie reichen von »Kunst mit jüdischen Inhalten« (die sich auch explizit als solche versteht) über sich als dezidiert jüdisch verstehende Künstler bis hin zu Künstlern jüdischer Herkunft, die erst im Nachhinein – von einer jüdischen Kunstgeschichtsschreibung – diesem Projekt zugeordnet wurden.¹⁰ Aus der Perspektive der historischen Rückschau ist ein hoher Grad der Differenzierung festzustellen – nach Themen, Bildmotiven, Stilrichtungen –, wie er allgemein für die Moderne charakteristisch ist. Doch zeigt sich in all den Formen der Differenz eine Gemeinsamkeit und dies ist die Bezugnahme der Auseinandersetzung auf das »Jüdische« – seine Geschichte, seine Themen, seine Bildtraditionen, sein Konfliktpotential mit der hegemonialen nichtjüdischen Kultur. Eine Erklärung hierfür ist, dass es durch die immer präsente »Andersheit« des Jüdischen – die sich nicht zuletzt in

10 Als Beispiele: Cohn-Wiener, Ernst: Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1929; Landsberger, Franz: Einführung in die Jüdische Kunst, Berlin 1935.

den immer wieder aufflammenden Antisemitismen des 19. und 20. Jahrhunderts äußerte – zur Ausbildung eines spezifisch jüdischen »Bildkorpus« kam, der sich durch diese Ausgrenzungserfahrung bestimmt. In einer historischen Annäherung an den Komplex der Etablierung einer »Jüdischen Moderne in den Bildkünsten« wird von drei Gruppierungen ausgegangen. Sie gehen ein in die Unterteilung der drei Hauptkapitel.

(1) »Jüdische Kunst« bzw. »Jüdische Künstler«
als das Projekt der Emanzipation

Beginnend mit dem 19. Jahrhundert stehen hier Künstler im Mittelpunkt, die mehr oder weniger direkt für das hoffnungsvolle »Projekt der Emanzipation« stehen. Die bekanntesten Künstler dieser Gruppe sind Moritz Daniel Oppenheim (1800–1882) aus Frankfurt/Main und der aus Osteuropa stammende Wiener Maler Isidor Kaufmann (1853–1921). Beide gehören in dieser Epoche zu dem relativ neuen Personenkreis von Juden, die sich im Beruf des Künstlers profilieren – und dies über die Grenzen der jüdischen Gesellschaft hinaus. Oppenheim wird vor allem bekannt als Maler der Frankfurter Bankiersfamilie der Rothschilds. Darüber hinaus führte er mit seinen Portraits »jüdischer Geistes- und Gesellschaftsgrößen«, wie Heine oder der Familie Rothschild, sowie mit seinen zwischen Historien- und Genremalerei changierenden Darstellungen, die Kunst als Medium der selbstbewussten Repräsentation des jüdischen Bürgertums ein.¹¹ Immense Popularität gewann Oppenheim mit dem auf zwanzig Darstellungen anwachsenden Zyklus der »Bilder aus dem altjüdischen Familienleben«.¹² Über die einzelnen Bildentwürfe hinaus, ist bei Oppenheim

11 Zur Stellung des Portraits bei Oppenheim vgl. Weber, Annette: Moritz Oppenheim als Künstler, Bürger und Jude im Spiegel seines Bildnisschaffens, in: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Frankfurt/Main, Frankfurt a. Main 1999, 187–200.

12 Die erste Mappe dieser Bildserie kam 1866 heraus und umfasste sechs Szenen; bis zur Gesamtausgabe von 1882 wuchs die Bildfolge auf zwanzig Darstellungen an. Zu den verschiedenen Auflagen und der Rezeptionsgeschichte der Bildserie vgl. Kingreen 1996. Die Gemälde, die zugleich als Reproduktionen (Lithografien, einzeln und zusammengestellt in Bildmappen, Postkarten) vertrieben wurden und mit denen Oppenheim, über seinen Tod hinaus, enorm erfolgreich war, gelten bis heute als Ikonen des jüdischen Selbstverständnisses. Evident zeigt sich dies in Ausstellungsprojekten wie dem des Jüdischen Museums in Frankfurt/Main: Moritz Daniel Oppenheim 1999.

zu verfolgen, wie der gesellschaftspolitische Komplex der zeitgenössischen »Judenfrage« zum alles überlagernden Thema seiner Darstellungen wird.¹³ Isidor Kaufmann gilt dagegen als der »Entdecker« des osteuropäischen Judentums. In Genre- und Portraitdarstellungen entwickelt er das Motivrepertoire einer ostjüdischen Welt, die er auf ausgedehnten Reisen (Ungarn, Galizien, Ukraine, Russisch-Polen) (wieder)entdeckte.¹⁴ Was Kaufmann wie Oppenheim in ihren Bildentwürfen einer »authentisch« jüdischen Welt leisten, stellt Fragen nach zwei Seiten: Inwieweit sind sie eine Reaktion auf zeitgenössische innerjüdische Komplexe, in denen die Fragen nach der »eigenen« Kultur bzw. ihrer Veränderungen im Prozess der Emanzipation gestellt werden und/oder inwieweit sind sie bedingt durch den hegemonialen Ausgrenzungsdiskurs der nichtjüdischen, europäischen Kultur? Was die Malweise betrifft, so fällt bei beiden Malern in den Blick, dass sie auf eher traditionell bis antiquiert einzuordnende Stile (Biedermeier, Naturalismus) zurückgreifen. Die Darstellungen stehen in keiner Weise in Auseinandersetzung mit den zeitgenössisch experimentellen Tendenzen der modernen Malerei. Damit steht die Frage im Raum, inwieweit der Rückgriff auf die eher klassischen Stile als »Gestus der Akkulturation« (nach Form und Inhalt) und damit der Einschreibung in die gesicherten Traditionsbestände der Malerei zu bewerten ist.

(2) Das Projekt einer »Jüdischen Kunst« als kulturzionistisches Projekt

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kommt es innerhalb der jüdischen Gesellschaft zu Tendenzen, die sich dem Programm der Emanzipation gegenüber kritisch positionieren. Beanstandet und befürchtet wird die dem politischen Programm inhärente Anpassungsleistung und seine Tendenz

13 Im Mittelpunkt der so genannten »Judenfrage« bzw. der zeitgenössischen Debatten um die Emanzipation ging es zentral um die Vereinbarkeit des Judentums mit den Sitten und Gebräuchen der bürgerlichen Gesellschaft und ganz generell um die Vereinbarkeit von Judentum und deutscher Nation. Vgl. Rürup, Reinhard: Emanzipation und Krise. Zur Geschichte der ‚Judenfrage‘ in Deutschland vor 1890, in: Werner E. Mosse u. Arnold Paucker (Hg.): Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890–1914. Ein Sammelband, Tübingen 1976, 1–56; Volkov 1994, 21–23.

14 Vor allem unter den assimilierten, großstädtisch lebenden Wiener Juden fanden diese Bilder ihren Absatz und ihre Anerkennung. Vgl. Rabbiner, Bocher, Talmudschüler 1995, 10–41.

zur »Selbstaufgabe« der jüdischen Kultur. Am prononciertesten zeigt sich die bewusst antiassimilatorische Haltung in der jungjüdischen Bewegung, dem Kulturzionismus und der »Jüdischen Renaissance«. ¹⁵ In kunst- und kulturpolitisch agierenden Unternehmungen wie beispielsweise der Gründung der Kulturzeitschrift »Ost und West« (1901) ¹⁶, Buchpublikationen wie »Jüdische Künstler« (1903) ¹⁷ und Ausstellungsprojekten mit Titeln wie »Jüdische Kunst« oder »Jüdische Künstler« ¹⁸ wird diese Neuausrichtung in ihren dezidiert programmatischen Zügen sichtbar. Dabei standen die Fragen nach den Leistungen der Vergangenheit, auf welche künstlerische Traditionen und Vorbilder zurückgegriffen werden kann sowie die Auswahl und Bestimmung der Themen und Motive, in denen sich das jüdische Selbstverständnis in Gegenwart und Zukunft artikulieren sollte, zur Disposition. ¹⁹ Zu den »Künstler-Heroen« des Projekts zählen u.a. Ephraim Moses Lilien, Hermann Struck und Lesser Ury; aber auch Max Liebermann wird in die Ahnenreihe jüdischer Künstler eingereiht. Mit der Formierung der kulturzionistischen Bewegung und dem damit verbundenen programmatischen Anspruch lassen sich zentrale Neuerungen feststellen:

- 15 Die programmatischsten Formulierungen dazu verfasste Martin Buber. Zusammen mit Nathan Birnbaum und Achad Haam zählt er zu den wichtigsten Vertretern des Kulturzionismus. Vgl. dazu Buber, Martin: Jüdische Renaissance, in: Ost und West, 1, 1901, 7; Buber, Martin: Von jüdischer Kunst. Aus einem Referat, erstattet auf dem V. Zionistenkongress zu Basel am 27. Dez. 1907, in: Buber, Martin: Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen 1900–1915, Berlin 1916, 58–67; »Eine neue Kunst für ein altes Volk«. Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Ausstellungsmagazin, Jüdisches Museum (Abteilung des Berlin Museums), Berlin 1991; Lenhart 2009, 81 ff.
- 16 Weitere Zeitschriftengründungen in diesem Kontext sind: Jerubbaal. Eine Zeitschrift der jüdischen Jugend, Wien: Löwit 1918–19; Der Jude, Berlin/Wien: Löwit, 1916–28.
- 17 Der Band wurde von Martin Buber herausgegeben und enthält eine Sammlung von Einzeldarstellungen zeitgenössischer jüdischer Künstler wie Josef Israels, Lesser Ury, E. M. Lilien und Max Liebermann.
- 18 Zusammen mit dem Grafiker Ephraim Moses Lilien organisierte Martin Buber 1901 auf dem 5. Zionistenkongress in Basel die Ausstellung »Jüdische Künstler«; Ausstellungen unter diesem Titel folgten in Berlin, Kopenhagen und London. Vgl. Frubis, Hildegard: Die Begründung einer jüdischen Kunst in den Diskussionen der jüdischen Moderne, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, hg. v. Jutta Held, Band 6/2004, 49–64; Schmidt, Gilya Gerda: The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, Syracuse/New York 2003; »Eine neue Kunst für ein altes Volk« 1991.
- 19 Zentral hierzu die Schriften Bubers wie »Von jüdischer Kunst. Aus einem Referat, erstattet auf dem V. Zionistenkongress zu Basel am 27. Dez. 1907« (Buber 1916) und der von ihm herausgegebene Sammelband »Jüdische Künstler«, Berlin 1903 sowie Zeitschriften wie »Ost und West«. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Judentum, die von 1901 bis 1923 in Berlin erschien.

Explizit wird in den »Interventionen« auf »Kunst« und »Kultur« gesetzt, als Sphären, in denen sich ein dezidiert neues Judentum entwickeln solle. Dessen Optionen sind wiederum explizit auf die Zukunft gerichtet, wobei eine ständige Bezugnahme auf die Vergangenheit festzustellen ist. Die Programmatik der Bewegung wie die Bildmotive zeigen eine deutliche Präferenz gegenüber den Themen von »Tradition« und »Erbe«. Trotz aller Programmatik die den Ausstellungen und Publikationen meist vorangestellt wird, lässt sich einerseits die Zusammensetzung einer höchst heterogenen Gruppe von Künstlern beobachten und andererseits, wie »unscharf« und »ambivalent« die Begriffsverwendung bleibt. Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit diese »Unschärfe« zum impliziten Gegenstand des Projektes gehört um so die beständige Ausweitung auf »neue« Objekte (z.B. Judaika-Sammlungen) oder Themen und Künstler, wie beispielsweise die »(Wieder-)Entdeckung« der osteuropäischen jüdischen Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, zu »vertuschen« bzw. zu legitimieren.

(3) Die Diversifizierung des Projektes – Jüdische Künstler am Beginn des 20. Jahrhunderts

Mit Künstlern wie Max Liebermann, Lesser Ury, Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner, Issachar Ber Ryback oder Else Lasker-Schüler lässt sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Entstehung von künstlerischen Positionen verfolgen, die für sich selbst keine oder eine sich immer stärker »hybridisierende« Identifikation mit dem Judentum vornehmen. Dies lässt sich sowohl entlang der Wahl der Bildmotive wie der Gestaltungsmittel verfolgen: Die Bandbreite der künstlerischen Ausrichtungen reicht vom Impressionismus (Max Liebermann, Lesser Ury) und Expressionismus (Steinhardt, Meidner) über den Kubismus (Ryback) bis hin zu den avantgardistischen Techniken der Collage (Lasker-Schüler) sowie der Vermischung von Schrift und Bild. Ins Auge fällt die Gleichzeitigkeit von inhaltlich spezifisch jüdischen Motivtraditionen und deren Brechung mittels der Gestaltungsmittel der Moderne. Damit stellen sich Fragen nach dem Potential dieser »hybriden« Konstellationen und inwieweit diese künstlerischen Produkte als Neuorientierung bzw. als Versuche der Selbstvergewisserung jüdischer Existenz in der Moderne zu begreifen sind.

Der Weg in die »Jüdische Moderne«

Der historische Fokus der Neuformulierung der Künste der Jüdischen Moderne liegt in der Umbruchsituation der jüdischen Gesellschaft und ihrer Modernisierung im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Von Historikern wie Jakob Katz wird dieser Weg der jüdischen Gesellschaft in die Moderne auch als Krise begriffen, weil letztlich die gesamte jüdische Vergangenheit, ihre Traditionen und Institutionen wie auch ihr Selbstverständnis zur Disposition stehen.²⁰ Hinzuzusetzen ist: Vor allem steht die Transformation der Kategorie »Religion« hin zu der der »Kultur« zur Disposition und ihr jeweilig zentraler Stellenwert als identitätsstiftender Faktor. Dies ist ein Paradigmenwechsel, der bislang nur zum Gegenstand der historischen Forschung wurde.²¹ Seine paradigmatische Bedeutung für die Entwicklung einer jüdisch konnotierten künstlerischen Sphäre und deren Bedeutung für die Neupositionierung des Judentums in der Moderne wurde aber bislang wenig beachtet. Die Geschichtsforschung versteht unter der Modernisierung, den Zeitraum, der in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit der Öffnung des Ghettos und dem Eintritt der Juden in die bürgerliche Gesellschaft Europas seinen Anfang nimmt.²² Gemeinhin wird diese Epoche auch in dem Begriff der Emanzipation gefasst, welcher die politische und rechtliche Gleichstellung der jüdischen Minderheit beschreibt und damit die Teilnahme der jüdischen Bevölkerung am allgemeinen bürgerlichen Leben in Aussicht stellt. Für die jüdische Gesellschaft bedeutete diese Epoche, sich in Auseinandersetzung mit der nichtjüdischen Kultur umzugestalten und zu modernisieren, sowie sich, nach innen wie außen, neu definieren zu müssen. Was bis dato das Kennzeichen der Religion und die dadurch bedingte zwangsweise Separierung von der nichtjüdischen Umwelt im Ghetto, dem Judenvier-

20 Katz, Jacob: *Tradition und Krise. Der Weg der jüdischen Gesellschaft in die Moderne*, München 2002. Das Werk erschien erstmals 1958 in hebräischer Sprache, 1961 und 1971 folgten dann die englischen Ausgaben. Zum historischen Komplex der Modernisierung des Judentums vgl. auch Volkov, Shulamit: *Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland*, München 1992; Barkai, Avraham, Paul Mendes-Flohr u. Steven M. Lowenstein (Hg.): *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Viertes Band, 1918–1945, München 1997.

21 Diese Transformation im Selbstverständnis des modernen Judentums wird nur von wenigen offen formuliert, am nächsten gehen darauf ein: Volkov 1992, 13 f., Schorsch, Ismar: *German Judaism. From Confession to Culture*, in: Paucker, Arnold (Hg.): *Die Juden im nationalsozialistischen Deutschland 1933–43*, Tübingen 1986, 67–74.

22 Volkov 1994, Volkov 1992.