

IV. Konzeptionen
und Konstruktionen
in der Malerei:
Eine diskursgeschichtliche
Übersicht zum Bild
der Jüdin

Wie in Kapitel III gezeigt, werden in den vorgestellten Werkserien weder Kampfhandlungen noch Kriegsmomente noch kriegerische Auseinandersetzungen und damit auch nicht der Nahost-Konflikt thematisiert. Die Repräsentationen der israelischen Soldatin sind vorrangig als PorträtDarstellungen zu begreifen, welche die Themen weibliche Sexualität, Schönheit, Adoleszenz und den Konflikt zwischen der Verantwortung gegenüber der eigenen Nation und der Suche nach einer eigenen Identität im eher männlich dominierten Bereich der Armee verhandeln. Daraus ergeben sich Fragestellungen zur visuellen Ableitung im Kontext von PorträtDarstellungen, das heißt zu ihrer motivgeschichtlichen Herleitung: Zunächst ist aus dem Bereich der bildenden Kunst, also der Malerei, Grafik und Fotografie, nach den Vorläufern des Motivs zu suchen, um die Repräsentationen der gegenwärtigen Kunstfotografie dem Diskurs zuordnen zu können. Von Relevanz sind hierbei Porträts vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, die ein Netz der Bildkulturen spannen. Folgende Fragen sind dabei zentral: Welche ikonografischen Vorläufer existieren, die in der Umsetzung eine Adaption oder Ableitung erfahren haben? Welche Bildtopoi der bildenden Kunst Europas des 19. und 20. Jahrhunderts können Transferprozesse und Paradigmenwechsel in der Darstellung jüdischer Frauen ausgelöst haben? Welche kulturhistorischen Ideologien begründen das Bild im gesellschaftlichen Zusammenhang von Identität und Geschlecht?

Erst die Aufschlüsselung der unterschiedlichen Repräsentationen von Frauentypen, die im Zusammenhang mit dem Bild der israelischen Soldatin stehen, lässt Einflüsse auf Adaptionen erkennbar werden und ermöglicht die Abgrenzung von bestimmten Bildmustern. Hierbei ist vor allem nach gängigen Stereotypen wie dem der ›schönen Jüdin‹ und der ›neuen Hebräerin‹ und deren visuellen Erscheinungen als Bildkonstrukten zu fragen, denen Vorstellungen von Jüdinnen in Europa und Israelinnen unterworfen waren. Wie es zur Umsetzung dieser visuellen Bildkonstrukte kam und in welche historischen Diskurse diese zu setzen sind, ist Gegenstand der Untersuchung in diesem und im nächsten Kapitel.

Ausgehend vom Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ wird in diesem Kapitel auf die Porträts jüdischer Frauen des späten 18. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich eingegangen. Anhand von Bildanalysen wird die Wirkungsgeschichte des Bildtopos nachgezeichnet. Um die Stereotypisierung der ›schönen Jüdin‹ zur Femme fatale als Motiv in der bildenden Kunst erfassen zu können, richtet sich der Fokus auf die Darstellung von Jüdinnen als Typus. Hier steht die kunsthistorische Bildanalyse im Vordergrund, die sich auf einzelne Porträts jüdischer Frauen der Aufklärung und des Biedermeier konzentriert, darunter die Bildnisse der Henriette Herz, Nanette Kaulla und Betty de Rothschild. Ziel dieser Analyse ist es, die Bildnisse auf den Typus eines positiv besetzten Idealbildes hin zu untersuchen und das Motiv der ›schönen Jüdin‹ vor dem Hintergrund dieser drei Porträts zu beleuchten. Die weitere Untersuchung wird aufgrund der Entwicklungsgeschichte nicht mehr unter rein kunsthistorischen Kriterien erfolgen können, da die Verwendung des Motivs als Stereotyp, wie in der Einleitung erläutert, ein soziokulturell relevantes Phänomen

ist, das nach einer vergleichenden Bilduntersuchung verlangt. Diese Gegebenheit erfordert eine Diskussion darüber, wie die Werke der bildenden Kunst – gleich welcher Gattung (Malerei, Grafik oder Fotografie) sie zuzuordnen sind – zur damaligen Zeit rezipiert wurden, womit die Bildsprache in den Vordergrund der Betrachtung rückt. Hierin sind es die Schnitt- und Wendepunkte, die es in den Fokus zu rücken gilt, darunter Werke unterschiedlicher Künstler nicht-jüdischer wie jüdischer Herkunft, die entweder zur Stereotypisierung beitrugen oder ihr entgegenarbeiteten. In diesem Zusammenhang ist auch zu diskutieren, inwiefern sich das zuerst positiv besetzte Motiv in ein negatives transformiert hat. In einem gesonderten Punkt wird auf das Bild der Jüdin als Femme fragile einzugehen sein, da dieses Bildphänomen im Kontext der Verfolgungen und Pogrome bereits vor 1945 entstanden ist und eine visuelle Wendung des Bild-Stereotyps der ›schönen Jüdin‹ darstellt.

In Kapitel V steht dann die Visualisierung der Pionierin und Verteidigerin des sich formierenden Staates Israel, das Sinnbild der ›neuen Hebräerin‹, und die Visualisierung der israelischen Soldatin im Zentrum der Untersuchung.

1 Das Bild der Jüdin zwischen Realität und Stereotyp in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

1.1 Die ›schöne Jüdin‹ als Porträt: Henriette Herz (1778/1792), Nanette Kaulla (1829) und Betty de Rothschild (1848)

Der Beginn des Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ wird in der Fachliteratur mit Anna Dorothea Therbuschs und Anton Graffs Porträts der Henriette Herz im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts angesetzt.¹ Henriette Herz wurde 1764 als Tochter des Leiters des Berliner Jüdischen Krankenhauses, Benjamin de Lemos, und seiner Ehefrau Esther de Charleville in Berlin geboren, sie starb ebendort im Jahre 1847. Ihr Vater war ein Nachfahre portugiesischer Juden, ihre Mutter entstammte ebenfalls einer Arztfamilie.² Sie erhielt eine erstklassige Privaterziehung, beherrschte mehrere Sprachen und wurde 1779 mit dem Kant-Schüler, Arzt und Physiker Marcus Herz verheiratet. Aufgrund ihrer Bildung und der Gründung eines bedeutsamen literarischen Salons, der zum

1 Vgl. Pauline Paucker, *Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991. Klischee und Wandel*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 29–46; Liliane Weissberg, *Weibliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92; Marjanne E. Goozé, *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 2003, S. 67–97.

2 Vgl. Gerhart Söhn, *Frauen der Aufklärung und Romantik. Von der Karschin bis zur Droste*. Düsseldorf 1998, S. 259–268.

Sammelpunkt für Künstler, Schriftsteller und Dichter in Berlin wurde, gilt Henriette Herz als eine wichtige weibliche Protagonistin der Aufklärung. Zur bedeutenden Figur der Frühromantik wurde sie vor allem aufgrund ihrer Goetheverehrung.³ Joseph Fürst, Biograf und Freund von Henriette Herz, beschreibt sie 1850 aus der Erinnerung detailliert als eine außergewöhnlich schöne Frau:

Henriette Herz war von einem so hohen Wuchse, dass ihre Gestalt ziemlich weit die durchschnittliche Größe ihrer Geschlechtsgenossinnen überragte. [...] Bis zum Eintritt des Alters gesellte sich zu diesem ausgezeichneten Wuchse eine höchst gefällige Fülle der Formen, welche scharf das Maß innehielt, erforderlich, um der ganzen Gestalt nicht den Eindruck des Schlanken zu rauben. Gewährte sie hiernach beim ersten Blick vorherrschend ein imponantes Bild, so dass es ihr in Berlin den Namen der tragischen Muse zuwege brachte, so bot bei einem näheren ihr Kopf das der zugleich reinsten und mildesten weiblichen Schönheit. Selten nur mag die Natur ein Profil erzeugt haben, welches sich in solchem Maße wie das ihre den schönsten aus der Zeit griechischer Kunst näherte. Namentlich war die fast lotrechte Linie, in welcher die Nase sich an die Stirn ansetzte, in dieser Beziehung klassisch, ein Vorzug, welcher noch an dem Kopfe der Greisin zu erkennen war, und nicht minder staunenswert war die Reinheit des Ovals ihres Gesichts. Dem kleinen Munde, dessen perlengleiche Zahnreihen von zugleich feingezeichneten und vollen Lippen umsäumt wurden, war das anmutigste Lächeln eigen. Der Glanz der dunklen, im Bogen von feinen schwarzen Brauen umwölbten, in mildem Feuer leuchtenden Augen wurde durch einen frischen, aber durchaus zarten Teint gehoben, und dieser wieder durch das reichste dunkle Haar. Was Laien an ihrem Äußeren tadelten, während Künstler auch darin eine wunderbare Übereinstimmung mit dem kanonischen Verhältnisse aus der klassischen Zeit griechischer Skulpturen sahen, war, dass der Kopf im Verhältnis zu dem übrigen Körper etwas klein erschien.⁴

Das Porträt, das Anna Dorothea Therbusch auf Wunsch der vierzehnjährigen Henriette de Lemos 1778 kurz vor deren Hochzeit mit Marcus Herz anfertigte, passt zu Fürsts Beschreibung. Es zeigt sie als Hebe, Göttin der Jugend und zugleich Mundschenk der Götter in der griechischen Mythologie (Abb. 36). Wir sehen sie in einem antikisierenden Gewand in mehreren Stofflagen und Farben, das den Blick auf die freie linke Schulter und das üppig dargestellte Dekolleté lenkt. Im Halbprofil sitzend, ruht auf ihrem leicht angewinkelten rechten Bein ihr linker Arm, dessen Hand ein

3 Vgl. Michael A. Meyer, *Von Moses Mendelssohn zu Leopold Zunz. Jüdische Identität in Deutschland 1749–1824*, München 1994, S. 117–125.

4 Joseph Fürst, Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen, in: Rainer Schmitz (Hg.), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984, S. 408 f.

im linken Bildbereich reich dekoriertes Blumenband hält. Auf ihrem lang gelockten, dichten, dunklen Haar, das ihr über den Rücken fällt, trägt sie einen Blumenkranz in derselben Ausführung. Den ikonografischen Attributen der Hebe folgend, hält sie in ihrer rechten Hand ein Trinkgefäß, das auf einer erhöhten Fläche vor einer Kanne positioniert wurde. Die sanften Farben des Bildes in Grün, Gelb und zartem Pastell-Rosé werden durch die jugendlich-zart wirkende Farbigkeit der Haut der Porträtierten unterstrichen. Ihre dunklen und großen Augen mit ausgeprägten langen und feinen Augenbrauen, die orangefarbenen Wangen und Lippen kontrastieren zu ihrer hellen Hautfarbe und betonen zugleich ihr jugendliches Aussehen.

Herz' Motiv- und Künstlerwahl bezeichnet Liliane Weissberg als »Sinnbild einer Akkulturation«. ⁵ Die in Frankreich ausgebildete Anna Dorothea Therbusch war eine bekannte Malerin, die sich selbst als französische Hofmalerin bezeichnete, auch wenn sie lediglich Mitglied der Pariser Kunstakademie gewesen war. Besonders aber das Motiv der Hebe ist Ausdruck eines sozialen und gesellschaftlichen Standes. Die Darstellung der Hebe steht in der Tradition aristokratischer Frauenbilder des 18. Jahrhunderts, die in Frankreich mit Jean-Marc Nattier ihren Ausgang genommen hatte und in England ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Porträtkünstler wie Joshua Reynolds und Angelika Kauffmann fortgesetzt wurde. Allerdings urteilt Liliane Weissberg in diesem Kontext, dass die zeitliche Anknüpfung an die englischen Aristokratenbilder »[...] nicht den sozialen ›Aufstieg‹ von de Lemos markiere, sondern den sozialen ›Abstieg‹ des Motivs [...]«. ⁶ Denn während das Motiv der Hebe in England zum Ausdruck des Nationalbewusstseins avanciert sei und zugleich mit dem ikonografischen Attribut des Adlers sowohl einen religiösen wie einen politischen Impetus erhalten habe, hätte es in Frankreich als längst überholt gegolten. Dass im Porträt Henriette de Lemos' der Adler als sonst gängiges Attribut des Hebe-Motivs fehlt, deutet Liliane Weissberg als Absicht, eine christlich wie politisch intendierte Symbolsprache zu vermeiden. ⁷

Im Kontrast zur Darstellung als Hebe steht das zweite Porträt der inzwischen bekannten Salonnière im Jahre 1792 von Anton Graff (Abb. 37). Wir sehen Henriette Herz im Halbprofil in einem dunkelfarbigen, hochgeschlossenen Kleid, die Schultern und das Dekolleté sind durch ein feines weißes Seidentuch bedeckt. Das lockige, schwarze Haar trägt sie zwar offen, doch wird die Haupthaarpartie durch das am Oberkopf gebundene Seidentuch nach hinten zurückgenommen. Die dunklen Haare und die dunklen Augen heben sich von der auffallend hellen Hautfarbe ab; ein leichtes Lächeln und die zart roséfarbenen Wangen verleihen der inzwischen 28-Jährigen

5 Liliane Weissberg, *Weibliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92, S. 77.

6 Ebd., S. 76.

7 Vgl. ebd., S. 76 f.

ein immer noch jugendliches Aussehen. Erst bei näherer Betrachtung fällt auf, dass Henriette Herz an ihrem rechten Arm einen weißen langen Handschuh trägt. Die linke Hand ohne Handschuh umfasst das Handgelenk der rechten. Der zweite Handschuh ist nur am äußeren unteren Bildrand in ihrer rechten Hand zu erahnen.

Die hohe gesellschaftliche Stellung der Henriette Herz wird auch in diesem Porträt durch eine visuelle Anlehnung, diesmal an die Büste der Juno Ludovisi, und die ikonografischen Hinzufügungen wie Haarband und Handschuh betont. Auch die Wahl des Künstlers zeugt davon: Der in der Schweiz geborene Anton Graff wirkte als Hofmaler in Dresden, war Ehrenmitglied mehrerer Kunstakademien und zählte zu den bekanntesten Porträtisten des Klassizismus. Sein Werk umfasst Porträts der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, darunter Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Schiller und Friedrich der Große.⁸ In einem persönlichen Schreiben bedankt sich Marcus Herz bei Anton Graff für das Porträt, das von seiner Frau mit Bewunderung aufgenommen worden sei. Gleichwohl schimmert auch ein leiser Ton der Kritik durch:

Ihr schönes Meisterstück ist wohlbehalten angelangt, [...] und hängt nun bereits seit acht Tagen in meiner Stube zur Bewunderung aller echten Kunstkenner. Die Ähnlichkeitskritiker denken sich bald hier, bald da vollkommener treffendere Züge. Ich selbst kann wegen der zu genauen Bekanntschaft mit dem Urgegenstand über diesen Punkt nicht befugter Richter sein. Indessen, was auch an dieser Kleinigkeit sein mag, so ist es doch nur eine Kleinigkeit, bei welcher der wahre Geschmack sich kaum verweilt und der allenfalls bei Ihrer einstmaligen Gegenwart in Berlin mit einem Pinselzuge abzuhelfen ist. Nebst meinem ergebensten Dank folgt hier eine Anweisung von 10 Stück Louisdor und 3 Stück Dukaten an den Herrn Gregory, die Sie einzukassieren belieben werden. [...] Meine liebe Frau im Original macht Ihnen für die Mühe, die Sie sich mit Ihrem Gesichte gegeben, einen so freundlichen Knix, der, einem andern als meinem lieben Graff gemacht, mich leicht zur Eifersucht reizen könnte.⁹

Die Ausführung lässt sich in eine Reihe von Damenporträts einfügen, die sich in Ikonografie und Typologie an dem damaligen Modestil à la grecque orientierten. Typisch für diese Mode war das Chemisenkleid, ein durchgehendes, mit gerader, hochgezogener Taille geschnittenes Stoffkleid, und insbesondere die dazugehörige Frisur mit einem Haarband, das die Haarpartie zurücknimmt, und Löckchen an den oberen

8 Vgl. Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967; Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei. Von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870*, München 1988, S. 146 f. Zur Bedeutung der deutschen Porträtkunst und zum Stellenwert von Anton Graff siehe: Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 153–163.

9 Marcus Herz an Anton Graff, Berlin, den 5. Mai 1792, in: Rainer Schmitz (Hg.), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984, S. 251 f.

Stirnseiten.¹⁰ Das Bild der Henriette Herz zeigt eine starke Anlehnung an mehrere, meist als Hüftbild angefertigte Damenporträts des Künstlers, so zum Beispiel das Porträt der Agathe Dorothea Elisabeth von Rutenberg (1790) und jenes der Gräfin Sophie Charlotte Eleonore von Stolberg-Stolberg (1789)¹¹ – Letztere trägt auf dem Bild sogar dasselbe Brusttuch wie Henriette Herz drei Jahre später. Die Ähnlichkeit der Porträts entsteht nicht nur durch die Ausrichtung als Hüftbild nach rechts, sondern vor allem durch die Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Kleidung der Porträtierten: das Seidentuch, welches das Dekolleté bedeckt, und die Frisur mit Haarband. Die Ausführung der Henriette Herz in einem schweren, samtartigen Kleid mit Volantärmeln und weißen Handschuhen bringt visuell das hohe gesellschaftliche Prestige dieser aufgeklärten Salonnière aus jüdischem Bildungsbürgertum mit aristokratischem Habitus zum Ausdruck. Die von ihr gegründete Lesegesellschaft zählte 1780 zu den ersten jüdischen Salons in Berlin und wurde schnell zum Treffpunkt der gebildeten Gesellschaft. Ihr gehörten Persönlichkeiten wie Alexander und Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Friedrich Schleiermacher, Ludwig Börne, Dorothea Veit und Rahel Varnhagen an, die sich im von Henriette Herz gegründeten sogenannten *Tugendbund* Freundschaft schworen und mit eigenen Chiffren zum Austausch von persönlichen Informationen verpflichteten.¹² Karl August Boettiger beschreibt 1797 in seinem Tagebuch während einer Berlinreise Henriette Herz und ihren Salon, der eine feste Institution in Berlin gewesen zu sein scheint, wie folgt:

Marcus Herz [...] gehört zu den geistreichsten und interessantesten Männern des gelehrten Berlins, und ist mit seiner berühmten und um ihrer Schönheit und ihres Verstandes willen hochgepriesenen Frau eben so Mittelpunkt des philosophierenden und ästhetisirenden Zirkels [...]. Mad. Herz ist eine langbekannte, perennirende Schönheit [...]. Man hatte sonst ein Sprüchwort: Wer den Gensd'armenmarkt und Mad. Herz nicht gesehen, hat Berlin nicht gesehen. Sie gehört durch ihre kolossalischen Vollkommenheiten zu den stolzen junonischen Schönheiten. [...] Sie liest und declamirt vortrefflich, sie dichtet und spricht fertig Englisch und Französisch u. s. w. [...]. Goethe ist ihr Liebling.¹³

10 Vgl. Michael Wenzel, *Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, Winckelmann-Museum Stendal, Ruhpolding/Mainz 2008, S. 11–18.

11 Vgl. Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 315, Abb. 1183, S. 348, Abb. 1328; darunter auch andere Porträtbeispiele von Anton Graff, wie das der Marie Caroline von Loeben, Elisa von der Recke, Johanna Margarethe Christine von Brühl, siehe: Ebd., S. 250, S. 303, S. 75.

12 Vgl. Joseph Fürst, Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen, in: Rainer Schmitz (Hg.), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984, S. 157, und Petra Wilhemly-Dollinger, *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen*, Berlin u. a. 2000, S. 64.

13 Zitiert nach Rainer Schmitz (Hg.), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984, S. 412 f.

Die Beschreibung als junonische Schönheit ist dabei kein Einzelfall. Auch Ludwig Börne, Johann Gottfried Schadow, Aaron Gomperz und Ludwig Robert, der Bruder Rahel Varnhagens, vergleichen Herz' Erscheinung und Schönheit mit der göttlichen Figur der Juno und das bereits vor der Ausführung des Porträts von Graff.¹⁴

Die häufige Darstellung von Herz als Hebe oder als Juno erhebt ihre Schönheit zu einer göttlichen Schönheit. Dieser Umstand wird in der Fachliteratur als Schlüssel für die Beurteilung ihrer Person und der Porträts von Therbusch und Graff betrachtet. Liliane Weissberg sieht darin eine Selbstinszenierung der Henriette Herz, da diese in ihren selbstverfassten Memoiren von 1823 stets betont, auf ihre äußere Erscheinung besonderen Wert zu legen. Weissberg nimmt dies als Indiz für eine »Suche nach reiner Anbetung«¹⁵ und sieht darin den Grund für Herz' Wahl, sich als Hebe und Juno porträtieren zu lassen.¹⁶ Ihre Interpretation der Porträts reicht so weit, dass sie Henriette Herz als inszenierte Allegorie deutet, die sie als Machtinstanz einsetzt: »Da Herz sich als Allegorie erfindet, können Jugend und Schönheit Permanenz gewinnen. Sie muß beide erhalten, um Hebe zu bleiben. Als Göttin kann sie ihre Macht dem schwachen Verlangen der Menschen entgegenhalten, die vielleicht ein sexuelles Erlebnis erwarten, aber das Vergnügen an der Schönheit erhalten sollen. Herz kann, ganz wörtlich, über den Menschen thronen – selbst als unschuldiges Kind.«¹⁷

Marjanne E. Goozé knüpft an diese Beurteilung an und fügt hinzu, dass nicht nur das Motiv der Juno und der Aspekt der Schönheit von Bedeutung seien, sondern dass in den Bildnissen auch eine formulierte und klar idealisierte Ästhetik in Bezug auf die jüdische weibliche Schönheit auszumachen sei.¹⁸ Die Sprachwissenschaftlerin geht der Frage nach, ob diese Darstellungen als individuelle Bildnisse zu beurteilen seien oder den Beginn einer Stereotypisierung der »schönen Jüdin« markierten. Für ihre Untersuchung berücksichtigt sie alle vorhandenen Bildnisse der Henriette Herz – neben den Werken von Therbusch und Graff sind dies die Zeichnungen von Wilhelm Hensel, die Büste von Johann Gottfried Schadow und das 1802 entstandene Porträt von Georg Friedrich Adolph Schöner, einem Schüler von Anton Graff – und stellt sie einer Karikatur aus dem Jahre 1801 gegen. Die Bildnisse von Herz verortet sie im Kontext des in der Literatur bereits existierenden Topos der »schönen Jüdin« (zum Beispiel in Walter Scotts Beschreibung der Rebekka in *Ivanhoe*), des aufkeimenden

14 Vgl. Marjanne E. Goozé, *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 und New York 2003, S. 67–97, S. 71, S. 74 ff., und Liliane Weissberg, *Weibliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92, S. 88.

15 Ebd., S. 86.

16 Vgl. ebd., S. 83–86.

17 Ebd., S. 86.

18 Vgl. Marjanne E. Goozé, *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 und New York 2003, S. 67–97, S. 67.

Antisemitismus und der Feindschaft gegenüber jüdischen Salongesellschaften und stellt diesen Bildnissen Herz' eigene Selbstwahrnehmung und Selbstbeschreibung als ›schön‹ gegenüber. Dabei kommt Goozé zu dem Schluss, dass in den Porträts der Topos der ›schönen und orientalischen Jüdin‹ bewusst zur Schau gestellt worden sei.¹⁹ Henriette Herz habe ihn in den Porträts aufgegriffen, um eine Verschmelzung der ›schönen Jüdin‹ mit dem Typus einer orientalischen Schönheit zu erreichen, was zumindest den Beginn des Topos als Stereotypisierung bestimme:

What is clear, is that all of these interpretations of the portraits [...] to a greater or lesser extent ›read‹ Herz's life and character through the artistic work of others. She embodies in them both a willing and an unwilling symbol of the beautiful Jewess, of classical and ›oriental‹ beauty, of the aesthetics of the Enlightenment, of acculturated Jews, and of the Christian convert. [...] Whether in her own writings or rendered in works of art, her gendered performance, her ›posing‹ is merely a matter of degree. On a personal level, she was rather successful in controlling her image. But as a model of the beautiful Jewess, her image encouraged the persistence of a stereotype.²⁰

Interessanterweise bringt Goozé auch die beiden Porträts in einen Zusammenhang mit Henriette Herz' Konversion zum Protestantismus im Jahre 1817, obwohl diese mindestens 14 Jahre zuvor entstanden waren. In der Fachliteratur wird zwar anhand von Beschreibungen unterschiedlicher Gönner und Verehrer Henriette Herzens ein Bezug zwischen den Porträts und der Schönheit Junos hergestellt, unbeachtet blieb jedoch bisher die Juno-Büste in Goethes Musikzimmer, die der Dichter in seinen Briefen und Zeugnissen ausführlich beschrieb²¹ und welche sicherlich auch Henriette Herz bekannt gewesen sein dürften. Die frappierende Ähnlichkeit ihres Porträts mit der Juno-Büste ist ein Indiz dafür, dass sie sich nicht allein an der damaligen zeitgenössischen Mode orientierte, sondern bewusst Frisur und Haarband als Bildsprache verwendete, um ihrer Verehrung für Goethe Ausdruck zu verleihen und an

19 Vgl. ebd., S. 87.

20 Ebd., S. 86 f.

21 Zur Beschreibung der Juno Ludovisi in Goethes Musikzimmer vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: Eduard von der Hellen (Hg.), *Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden*, Band 26, Cotta, Stuttgart u. a. 1907, S. 268: »Den ersten Platz bei uns behauptete Juno Ludovisi, um desto höher geschätzt und verehrt, als man das Original nur selten, nur zufällig zu sehen bekam und man es für ein Glück achten musste, sie immerwährend vor Augen zu haben; denn keiner unsrer Zeitgenossen, der zum erstenmal vor sie hintritt, darf behaupten, diesem Anblick gewachsen zu sein.« Ebenso Goethe an Charlotte von Stein, Rom, 6. Januar 1787, in: Ebd., S. 179: »Zu meiner Erquickung habe ich gestern einen Ausguss des kolossalen Junokopfes, wovon das Original in der Villa Ludovisi steht, in den Saal gestellt. Es war dieser meine erste Liebschaft in Rom und nun besitz' ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers.« Für diesen Hinweis danke ich Prof. Annette Weber.

die von Goethe beschriebene Faszination für Juno anzuknüpfen.²² Allerdings ist in der Ausführung des Porträts nicht das Signet idealer Schönheit zu erkennen, sondern ein aristokratischer Anspruch, denn Henriette Herz trägt, wenn auch nur auf den zweiten Blick erkennbar, lange weiße Handschuhe, die in der Malerei ein ikonografisches Attribut feudaler Persönlichkeiten waren. Auf mehrfache Weise verdeutlicht vor allem das Bildnis von Anton Graff ein positiv besetztes Individualporträt der Henriette Herz, auch wenn es Adaptionen an gängige Schönheitsideale aufweist. Dieses Porträt ist aufgrund der verwendeten Bildsprache meines Erachtens als Signet einer gebildeten, aufgeklärten Jüdin höheren gesellschaftlichen Standes zu deuten, während Kleidung, Handschuhe, Pose und Haartracht, neben der Wahl des Künstlers, als Verweise intendiert waren.

Die Bildnisse der Henriette Herz sind auch vor dem Hintergrund jüdischer Akkulturation und des Bestrebens vieler Juden nach Emanzipation und Akzeptanz zu sehen. Die Porträts sind somit Ausdruck eines gut situierten jüdischen Bildungsbürgertums zur Zeit der Aufklärung und des Biedermeiers in Deutschland. Die Verwendung des Topos der ›schönen Jüdin‹ geschieht meines Erachtens nicht im Sinne der Darstellung einer orientalischen Jüdin; es ist also nicht anzunehmen, dass das Bild negativ besetzt war. Auch wenn in der Fachliteratur die beiden Porträts der Henriette Herz zu den ersten Beispielen für den Topos der ›schönen Jüdin‹ gezählt werden, ist zu beachten, dass es sich hier um ein zeitgemäßes Bildzitat handelt, denn adlige französische Damen ließen sich oft vor ihrer Hochzeit als Hebe, Diana, Luna oder Juno porträtieren. Im Vordergrund steht vielmehr die Frage, ob und inwieweit Henriette Herz selbst die beiden Porträts in Ausführung und Gestaltung bestimmt haben mag. Da es sich im Falle des Porträts von Anton Graff um eine vom Ehegatten in Auftrag gegebene Arbeit handelt, dürfte dies beim Porträt von Anna Dorothea Therbusch ähnlich gewesen sein. Hier war es vermutlich der Vater der jungen 14-jährigen Henriette, der das Hochzeitsporträt in Auftrag gegeben hatte. Es sind also beides Werke, die sich an die in Adelskreisen übliche Umsetzung von allegorischen Brautporträts anlehnen, Bildung, Aufklärung und Modernität zum Ausdruck bringen sollen und auf Wunsch von Männern entstanden, die aus dem unmittelbaren Umfeld der Porträtierten stammten.

Alle Porträts zeigen Henriette Herz als eine natürliche Schönheit. Diese Schönheit wird ihr auch in allen Biografien nachgesagt und sie wird sie sicherlich im Bild umgesetzt haben wollen. Ihre Haare sind weder gepudert noch unter einer hohen Perücke versteckt und sie ist nur dezent geschminkt. Auch wenn ›orientalische‹ Erkennungsmerkmale wie ihr dunkles, lockiges Haar und ihre großen, braunen Augen

22 Siehe dazu auch: Emily D. Bilski/Emily Braun (Hg.), *Jewish Women and Their Salons. The Power of Conversation*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York und Mc Mullen Museum of Art Boston College, New York 2005, S. 22–27.

in Erscheinung treten, ist die Darstellung als Individualporträt und als Ausdruck für Henriette Herz' gehobene Stellung zur Zeit der Aufklärung zu interpretieren und das Porträt damit als positiv besetztes Bild zu werten.

Als weiteres Beispiel zum Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ in der Porträtmalerei ist das Bildnis der Nanette Kaulla²³ anzuführen. In der Ausgabe des *Jüdischen Lexikons* von 1927, wo es zusammen mit Bildnissen anderer jüdischer Frauen und biblischer Frauengestalten Teil einer Bildtafel ist, wird die porträtierte Kaulla als »die schönste Jüdin Münchens«²⁴ bezeichnet. Obwohl dieses Bild weit weniger in der Fachliteratur berücksichtigt wird als jene der Henriette Herz, soll anhand einer genaueren Betrachtung untersucht werden, welchen Stellenwert es in der Entwicklung vom Individualporträt zum Typenporträt einnimmt.

Nanette Kaulla wurde 1812 in München geboren und verstarb dort im Jahre 1876. Sie war die Enkelin der bekannten Madame Kaulla, die gemeinsam mit ihrem Bruder die Württembergische Hofbank gegründet hatte, und Tochter des jüdischen Hofagenten Raphael Kaulla und seiner Frau Josephine, geborene Pappenheimer. 1838 heiratete sie Salomon Heine, den Onkel von Heinrich Heine, Mitbegründer des Bankhauses Joseph Heine Söhne in Hamburg, der in München im Immobiliengeschäft tätig war und als Förderer seines Neffen und als Wohltäter der Stadt Hamburg galt.²⁵ Nanette Kaulas Bekanntheit beruht jedoch weniger auf ihrer berühmten Verwandtschaft als auf ihrer Darstellung im Gemälde von Joseph Karl Stieler, der sie 1829 für die sogenannte Schönheitengalerie König Ludwigs I. von Bayern porträtierte. Die Idee für diese Sammlung, die in den Briefen zwischen Stieler und König Ludwig I. als »[...] Sammlung der schönen Köpfe [...]«²⁶ bezeichnet wird, entstand zwischen 1827 bis 1850. Die Galerie besteht aus insgesamt 36 Bildnissen, die nachträglich um zwei Porträts von Schülern Stielers erweitert wurde. Bereits im Jahre 1821 wurde diese Sammlung zwischen Künstler und Kronprinzen besprochen; die Vorschläge zur Auswahl der Damenporträts gehen sowohl auf den König wie auch auf Freunde und enge Vertraute Ludwigs I. zurück.²⁷

23 Die Schreibweise des Nachnamens variiert zwischen Kaulla und Kaula.

24 Vgl. Hildegard Frübis, 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 2005, S. 123–142, S. 124. Hildegard Frübis beurteilt die gesamte Bildtafel des *Jüdischen Lexikons*, ohne allerdings auf jede einzelne Abbildung näher einzugehen, als Indiz für die Schaffung eines stereotypisierten jüdischen Frauenbildes.

25 Vgl. Susanne Wiborg, *Salomon Heine. Hamburgs Rothschild – Heinrichs Onkel*. Hamburg 1994; Fritz J. Raddatz, *Von Geist und Geld. Heinrich Heine und sein Onkel, der Bankier Salomon*, Köln 1980.

26 Ulrike von Hase, *Joseph Stieler 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke*, München 1971, S. 95 und S. 101.

27 Vgl. Gerhard Hojer, *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg 72011, S. 13 f.

Das neunte Porträt dieser Sammlung zeigt Nanette Kaulla vor einem angedeuteten Tempelgebäude mit attischer Säulenbasis römischen Stils und einem Landschaftsausblick im linken Bildbereich (Abb. 38). Zu ihrer linken Seite sitzend, blickt sie über die linke Schulter, so dass ihr Gesicht in einem leichten Halbprofil zu sehen ist. Sie trägt ein dunkelviolettes schulterfreies Samtkleid, geschmückt mit einer goldenen Brosche aus Perlen- und Edelsteinbesatz. Passend zu diesem Schmuckstück trägt sie eine ebenfalls mit Perlen und Edelsteinen besetzte goldene Haarnadel, die in Pfeilform ihren am oberen Hinterkopf geflochtenen Haarknoten stützt. Die dunkelschwarzen, dichten Locken der Seitenpartie fallen voluminös an ihren Wangenseiten bis zum Kinn herab. Die dunkle Farbe des Kleides und die glänzenden schwarzen Haare kontrastieren mit der hellen Haut der 17-jährigen Porträtierten. Das eher rundliche Gesicht, die in sanftem Rot gemalten vollen Lippen, die großen braunen Augen und die feinen, langen, dunklen Augenbrauen verleihen der Gezeigten ein makellores Gesicht, das sich mit den übrigen porträtierten Damen der Schönheitengalerie vergleichen lässt und sich weder in der Ausführung noch in der Ikonografie sonderlich von den anderen angefertigten Porträts abhebt. Auf der Rückseite befindet sich folgende Notiz: »Nanette R. Kaula eine Israelitin geboren in München im Januar 1812 gemalt von J. Stieler 1829.«²⁸

Die Sammlung wurde für die Öffentlichkeit zugänglich in der Münchner Residenz²⁹ ausgestellt. Sie zeigt Damen höheren wie einfacheren Standes: Ehefrauen und Töchter aus dem Kreise des Königshauses genauso wie deren Hofdamen, Frauen aus den unterschiedlichsten Kaufmanns- und Handwerkerfamilien und auch Schauspielerinnen wie etwa Lola Montez, deren Bekanntschaft letztlich König Ludwig I. zum Verhängnis werden und zu seiner Abdankung führen sollte.³⁰ Die Intention der Sammlung scheint bislang in der Literatur nicht abschließend diskutiert zu sein, denn es gibt nach wie vor noch keine klare Typisierung und Kategorisierung der 36 Porträts. Es fehlt nicht nur eine Stellungnahme des Auftraggebers, also des Königs, auch die Kritiker sind sich damals wie heute nicht einig, wie diese Porträtsammlung einzuordnen ist.³¹

Ulrike von Hase sieht in der Sammlung und ihrer Umsetzung durch Stieler die Vorstellung des Königs von Schönheit realisiert, frei von »[...] Individualisierung im Sinne nationaler oder soziologischer Charakteristika [...]«³² Dementgegen ist anzumerken, dass auf der Rückseite der Porträts Name, Herkunft und Familienzugehörigkeit der Porträtierten angegeben werden, was Ulrike von Hase zwar anmerkt und als Möglichkeit einer Typisierung erwähnt, aber nicht weiter verfolgt. Gerhard Hojer schließt sich Ulrike von Hase an, indem er die Sammlung vor allem als Ausdruck eines

28 Vgl. ebd.

29 Seit der Zerstörung des Festsaalbaus der Münchner Residenz im Jahre 1944 wird die Sammlung im Schloss Nymphenburg verwahrt, wo sie noch heute besichtigt werden kann.

30 Vgl. Ulrike von Hase, *Joseph Stieler 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke*, München 1971, S. 25 ff.

31 Vgl. ebd., S. 101–103.

32 Vgl. ebd., S. 103.

»idealistische[n] Frauenbild[es]«³³ König Ludwigs I. sieht und weniger – Bezug nehmend auf Heinrich Heines »Lobgesänge auf König Ludwig« aus dem Jahre 1840 – als einen »gemalten Harem«.³⁴ Obwohl Nanette Kaulla zu diesem Zeitpunkt bereits als angeheiratete Tante zu Heines Verwandtschaft gehörte, schrieb Heine folgende Strophe in seinem humoristischen Gedicht auf König Ludwig I.: »Er liebt die Kunst, und die schönsten Frau / Die lässt er porträtieren; / Er geht in diesem gemalten Serail / als Kunsteunuch spazieren.«³⁵

Die damit geäußerte Bemerkung, König Ludwig I. beabsichtige eine Sammlung von Mätressen-Porträts, ist vermutlich im Zusammenhang mit einem früheren Porträt Stielers der Gräfin Rambaldi, Geliebte des damaligen Kronprinzen, und mit der Tradition anderer Schönheitengalerien zu sehen. Nichtsdestotrotz ist auch Lola Montez in der Schönheitengalerie vertreten, jedoch ist das Porträt sieben Jahre nach dem Gedicht entstanden. An dieser Stelle ist anzumerken, dass in der Fachliteratur die Polemik Heines, König Ludwig I. habe seinen Harem malen lassen, vehement abgelehnt wird und letztlich keine Liebesbeziehungen zwischen König und der Porträtierten nachzuweisen sind. Nach Hojer seien vielmehr die damaligen Vorstellungen des Königs von einem idealen Schönheitstypus mit Allegorien weiblicher Tugenden visualisiert worden.³⁶ Interessanterweise geht Hojer nur beim Porträt Nanette Kaullas auf ihre jüdische Herkunft ein. Er schreibt über ihr Bildnis: »als Einzige ganz schlicht, [...] die schöne Jüdin. Der knappe Landschaftsausschnitt mit tiefliegender Horizont suggeriert Unendlichkeit, die klassische Säule bedeutet zeitlose Größe. Mitten in der ersten Stilphase verwandelt sich kostbare Schönheit in große Schönheit, Nanette Kaula 1829 setzt eine Zeitmarke.«³⁷ Wodurch sich diese »Zeitmarke« auszeichnet, bleibt letztlich in Hojers Ausführungen offen, auch Pauline Paucker erwähnt nur kurz das Porträt als Signet eines »Ideal[s] der hübschen jüdischen Jungfrau«,³⁸ das womöglich als Modell für Illustrationen der Rebecca-Figur in Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* gedient haben mag.

Die stereotype Ausführung der Frauenporträts Stielers in Verbindung mit den ikonografischen Attributen Rose, Nelke und Gebetsbuch für Tugend, Treue und Glaube und der einheitlichen Haartracht und Kleidung der Gezeigten verdeutlicht, dass es sich bei dieser Schönheitengalerie nur bedingt um individualisierte Frauendarstellungen handelt, sondern vielmehr um ein, wie es Hojer treffend ausdrückt, »[...] von König Ludwig I. geprägtes Kunstwerk. Soweit bleibt die Galerie ein kunstgeschichtliches

33 Gerhard Hojer, *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg 72011, S. 15.

34 Ebd., S. 14.

35 Heinrich Heine, *Werke in 5 Bänden*, Berlin/Weimar 1964, Bd. 1, S. 164. Online abrufbar unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Gedichte/Nachlese/Zeitgedichte/Lobgesänge+auf+König+Ludwig/I.+Das+ist+Herr+Ludwig+von+Bayerland> [Letzter Zugriff: 03.08.2022].

36 Vgl. Gerhard Hojer, *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg 72011, S. 14 f und S. 34.

37 Ebd., S. 36.

38 Pauline Paucker, *Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991. Klischee und Wandel*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 35.

Phänomen, der Tradition verpflichtet, entstanden im Spannungsfeld zwischen Künstler und Auftraggeber.«³⁹ Das Bildnis der Nanette Kaulla hebt sich darin nicht von den übrigen Porträts ab, sondern reiht sich in das stereotype Stieler'sche Frauenporträt mit Puppengesicht ein, so dass sich in der Rückwandbeschreibung des Bildes als ›Israelitin‹ keine negativ besetzte Konnotation erkennen lässt.

Ein weiteres Bildbeispiel wird verdeutlichen, inwiefern das Individualporträt einer Jüdin allein durch dessen Beurteilung in der Fachliteratur zur Konstruktion eines Stereotyps beitragen kann. Es ist Jean-August-Dominique Ingres' Bildnis der Pariser Salonièr Betty de Rothschild, Tochter des Bankiers Salomon Rothschild, Gattin von James de Rothschild und damit Mitglied der wohl berühmtesten jüdischen Familie Europas. Das Porträt von Ingres wird in der Fachliteratur unterschiedlich bewertet: Während manche Autorinnen und Autoren darin die Realisierung eines positiv besetzten Schönheitsideals sehen, nehmen es andere als Visualisierung des Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ wahr.⁴⁰ Die Fachliteratur zu diesem Porträt beschränkt sich auf eine Monografie zum Leben der Betty de Rothschild von Laura S. Schor, in der das Bildnis allerdings nur am Rande erörtert wird, einen Aufsatz von Carol Ockman, einen weiteren von Hildegard Frübis und einen Katalogbeitrag von Gary Tinterow im Rahmen einer Ausstellung zu Ingres im Metropolitan Museum of Art in New York im Jahre 1999.⁴¹

Das von Betty de Rothschilds Ehegatten im Jahre 1841 in Auftrag gegebene, wegen anderer vordringlicher Aufträge jedoch erst 1848 fertiggestellte Porträt trägt den Titel *Bne Betty de Rothschild* (Abb. 39). Eine umfassende Bildbeschreibung liefert Hildegard Frübis:

Das Gemälde von Ingres zeigt vor einem textilen Wandbehang, dunkeloliv mit goldenen Reflexen und floralem Muster, eine sitzende junge Frau, das linke Bein über das rechte geschlagen. Unterstrichen durch die Haltung ihrer

39 Gerhard Hojer, *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg⁷2011, S. 20.

40 Vgl. Carol Ockman, ›Two large eyebrows à l'orientale‹: ethnic stereotyping in Ingres's *Baronne de Rothschild*, in: *Art History*, 14, 4 (1991), S. 521–539; Hildegard Frübis, Die schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und Fremden, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124.

41 Vgl. Laura S. Schor, *The Life and Legacy of Baroness Betty de Rothschild*, New York u. a. 2006. Carol Ockman, ›Two large eyebrows à l'orientale‹: ethnic stereotyping in Ingres's *Baronne de Rothschild*, in: *Art History*, 14, 4, 1991, S. 521–539; Hildegard Frübis, Die schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und Fremden, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124; Gary Tinterow, *Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild*, in: Gary Tinterow/Philip Conisbee (Hg.), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999, S. 414–425.

Arme und Hände sitzt sie leicht zum Betrachter hin vorgeneigt auf einem niedrigen dunkelbordeauxroten Samtfauteuil. Sie trägt ein hochmodernes, schulterfreies Gesellschaftskleid mit großem Dekolleté. Das untere Drittel des Gemäldes wird ausgefüllt von dem weit ausladenden, prachtvollen Rock des Kleides in Rosenfarben. Im Mittelpunkt des Bildes steht das von den schwarzen Haaren, die mit Federn geschmückt sind, gerahmte Gesicht mit den dunklen Augen, das durch die Geste der linken Hand zum Betrachter hin in den Bildvordergrund geschoben wird. Oben rechts, in der Ecke, ist das Wappen des Hauses Rothschild zu sehen, darüber geschrieben steht der Name *Bne Betty De Rothschild*, der so auch zum Titel des Bildes wird.⁴²

Dieser Beschreibung ist hinzuzufügen, dass der Federschmuck nicht in ihren Haaren befestigt ist, sondern an einem schwarz-samtigen, flachen Hut, dessen asymmetrische und aufgerollte Krempe sich kaum von der dunklen Haarfarbe der Porträtierten abhebt. Die bauschig-weißen Federn verlaufen beidseitig an der schmalen Krempenseite des Hutes und werden zusätzlich durch eine kugelförmige und mit Steinen besetzte Hutnadel gehalten. Diese harmoniert mit dem übrigen Schmuck, der aus einer langen, zweireihigen Perlenkette, zwei Ringen am Mittelfinger und jeweils passendem Armschmuck aus Rubinen und Perlen besteht. In ihrer rechten Hand hält Betty einen zusammengefalteten, mit Gold verzierten Fächer. Auffällig sind der Schmuck und die exponierte Körperhaltung: Sie bilden eine fast senkrecht verlaufende Bildlinie in der Mitte des Porträts.

Das roséfarbene, mit zahlreichen Schleifen verzierte Kleid aus Tüll und Taft birgt eine Besonderheit in seiner Farbgebung, wie die moderne Forschung anhand historischer kunstkritischer Quellen festgestellt hat.⁴³ Folgt man den Ausführungen des Kunstkritikers Louis Geofroy aus dem Jahr 1848, malte Ingres zunächst das Kleid in Blau. Erst nach der Fertigstellung entschied er sich um und wählte stattdessen ein Rosé, das weiterhin das vorherige Blau hindurchschimmern lässt und so einen eigen tümlichen schillernden Farbcharakter erzielt.

C'est toute une histoire que celle de cette robe: elle était bleue dans l'origine, ayant été choisie au gout du modèle; mais, le tableau terminé, l'artiste, mécontent de son effet, sans mot dire et sans prendre conseil de personne, se décide subitement à la changer. Revenant sur sa peinture avec des empâtements de laque, il lui fait, en deux jours, subir une transformation complète. Grand désespoir

42 Hildegard Frübis, Die schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und Fremden, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124, S. 112.

43 Vgl. Gary Tinterow, Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild, in: Gary Tinterow/Philip Conisbee (Hg.), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999, S. 47 f.

à cette nouvelle et instances réitérées auprès de l'artiste, qui est Presque sommé de rétablir la couleur de predilection. »Madame, répond-il flegmatiquement, c'est pour moi que je peins et non pour vous. Plutôt que d'y rien changer, je garderais le portrait, « et il eût fait comme il disait. M. Ingres, du reste, avait raison. Le rouge clair qu'il a adopté a chauffé le ton general du tableau, et s'allie bien mieux au velours grenat et au vert sombre de la tenture damassée qui fait le fond, fond qui, par parenthese, a trop de hauteur. Les traces de l'opération n'ont pu être complètement effaces. Le dessous azure n'a point tout à fait disparu aux endroits qui étaient peut-être dans l'intention de l'artiste, et qui donnent plus de richesse à la soie.⁴⁴

Mehrere Indizien sprechen laut Tinterow, der den Text von Geofroy eingehend rezipiert hat, dafür, dass Ingres nicht unbedingt aus einer willkürlichen Laune heraus die Farbabänderung vornahm, sondern sich auf die Beschreibung eines roséfarbenen Kleides der Baronin im Jahre 1847 bezog und sich somit auch eine Skizze des Künstlers auf einem roséfarbenen Blatt aus demselben Jahr erklären lässt.⁴⁵ Vor dem Hintergrund von Geofroys Bericht kommt Carol Ockman zu der Einschätzung, dass die schillernde Farbigkeit des Kleides, die Körperpose mit überschlagenem Bein und das zur Betrachterin/zum Betrachter hingewandte Gesicht, vor allem aber die auffallend großen Federn am Hut der Porträtierten, Referenzen an die stereotype Darstellung der ›schönen Jüdin‹ seien. Das Bildnis der Betty sei als »the quintessial Jewish woman«⁴⁶ zu beurteilen. Ockman zufolge gäben Bettys ausdrucksstarke Augenbrauen, ihre schwarzen Haare, ihr auffallender Hutschmuck und ihre gedrehte Körperhaltung eine orientalische, sinnliche, spirituelle Jüdin vor. Das Gemälde sei daher im Kontext von antisemitischen, stereotypisierenden jüdischen Frauenbildern zu verorten.⁴⁷ In ihrer Argumentation konzentriert sich Ockman auf eine Phrase der Schilderung von Geofroy, der das im Atelier von Ingres ausgestellte Bild 1848 wie folgt beschreibt:

Le modèle, assis sur un divan, se présente de face, dans l'attitude d'une causerie attentive, les genoux croisés, la main gauche soutenant légèrement le menton, le bras droit jeté en travers avec abandon et tenant un éventail fermé. La tête est coiffée d'un *petit-bord* de velours noir, attaché en arriere et orné de deux

44 Louis de Geofroy, *Vénus anadyomène. Portrait de Madame de Rothschild, par M. Ingres*, in: *Revue des deux mondes*, n. s., 23, 3 (1848), S. 346. Eine englische Übersetzung ist abgedruckt in Gary Tinterows Beitrag: *Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild*, in Gary Tinterow/Philip Conisbee (Hg.), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999, S. 417.

45 Vgl. ebd., S. 418.

46 Carol Ockman, ›Two large eyebrows à l'orientale‹: ethnic stereotyping in Ingres's *Baronne de Rothschild*, in: *Art History*, 14, 4, 1991, S. 521–539, S. 523.

47 Vgl. ebd.

plumes blanches qui retombent à droite et à gauche, encadrant une chevelure à reflets bleuâtres comme l'aile du corbeau. [...] Deux grands sourcils à l'orientale se dessinent sur ce front, d'une pâte brillante; dans les yeux, à l'avenant, pétillent la vie et l'esprit.⁴⁸

Vor allem aufgrund der Gestaltung der Augenbrauen, der Haare und der Körperhaltung mit überschlagenem Bein interpretiert die Kunsthistorikerin das Bildnis als eine von Ingres bewusst intendierte orientalistische und damit exotische Darbietung, die die Andersartigkeit jüdischer Frauen betone und der Abgrenzung von der christlichen Mehrheitsgesellschaft Frankreichs in Zeiten des aufkeimenden Antisemitismus diene.⁴⁹ Tinterow widerlegt diese These, indem er festhält, dass Betty de Rothschild tatsächlich über diese ausdrucksstarken Attribute verfügt habe und die Körperhaltung nicht nur in diesem Porträt zu finden sei, sondern zum Beispiel auch in Ingres' Gemälde seiner Tochter Charlotte aus dem Jahre 1842 oder im Porträt der Louise d'Haussinville von 1845. Die Beschreibung Geofreys wie auch später folgende Rezensionen anderer Kunstkritiker seien positiv zu verstehen. Das Bildnis der Betty de Rothschild sei »[...] one of the most beautiful portraits of a woman painted by M. Ingres [...]«.⁵⁰

In der Fachliteratur wird das Porträt als Wendepunkt bezüglich der Wirkungs- und Wahrnehmungsgeschichte jüdischer Frauenbilder bezeichnet. Wie Ockman treffend bemerkt, steht das 1848 erschaffene Bildnis von Ingres bereits im kulturhistorischen Zusammenhang mit der französischen Romantik, deren Künstler sich in ihren Bildern dem Thema Orient und Exotik widmeten. Die Überschreibung einer jüdischen Herkunft mit den romantischen Vorstellungen eines fernen und fremden Orients arbeitet die Kunsthistorikerin unter Berücksichtigung damaliger Bildbeschreibungen heraus. Hildegard Frübis hingegen interpretiert das Bildnis als Konstruktion eines performativen Aktes im Kontext eines »ethnischen Differenz-Denken[s]«⁵¹ in Zeiten von Emanzipation und Assimilation. Das Bild der ›schönen Jüdin‹, visuell konstruiert als eine spezifische Schönheit mit idealisierten Merkmalen – schwarzen Haaren, großen, dunklen, ausdrucksstarken Augen, markanten Augenbrauen und einer kräftig geformten Nase –, gepaart mit dem Intellekt und Bildungsanspruch

48 Louis de Geofroy, *Vénus anadyomène. Portrait de Madame de Rothschild, par M. Ingres*, in: *Revue des deux mondes*, n. s., 23, 3 (1848), S. 345.

49 Vgl. ebd., S. 531 ff.

50 Vgl. Gary Tinterow, *Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild*, in: Gary Tinterow/Philipp Conisbee (Hg.), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999, S. 421 und 423. Das Zitat stammt von Émile Galichon, 1861. Zitiert nach Gary Tinterow, *Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild*, in: Ebd., S. 423.

51 Hildegard Frübis, *Die schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und Fremden*, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 118.

des aufgeklärten Judentums, diene »[...] einem genealogischen Erkennungszeichen, [...]«. ⁵² Frübis geht demnach von einer Übertragung des jüdischen Frauenbildes auf die Darstellungsformen unterschiedlicher biblischer Frauengestalten aus, die nicht nur »[...] auf die verbindende Linie einer weiblichen jüdischen Genealogie rekurriert [...], sondern auch zur Imagination einer geographisch zu verortenden Fremdheit führt«. ⁵³ Das Bild der ›schönen Jüdin‹ steht folglich in einem wechselseitigen Austauschprozess: Im innerjüdischen Diskurs zur Rezeption markiert es ein Bild der biblischen Heroine, formuliert gleichzeitig eine visuelle Abgrenzung zur eigenen Identitätsdefinition innerhalb der christlich-europäischen Mehrheitsgesellschaft und bildet schließlich durch stete Wiederholung eine Komponente der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Demnach lässt sich mit Frübis folgern, dass die idealisierten Schönheitsmerkmale aus den positiv besetzten Individualporträts von Henriette Herz, Nanette Kaulla und Betty de Rothschild während der Romantik auf die erotisierenden Orientvorstellungen übertragen wurden und die jüdischen Frauenbilder in der Malerei durch die Übernahme der äußeren Erkennungssignets eine Stereotypisierung erfuhren. Dies sei bereits an kunsthistorischen Beurteilungen des Bildnisses der Betty de Rothschild zu erkennen.

Es bleibt zu fragen, inwiefern die Bezeichnung ›schöne Jüdin‹ und die damit verbundene Interpretation als Typenbeschreibung bereits den Künstlern, Auftraggebern, Herausgebern etc. jener Zeit als Stereotyp mit negativer Konnotation bewusst war oder aus heutiger Rückschau in der wissenschaftlichen Analyse als solche interpretiert wird. Der definitive Impulsgeber in diesem Transferprozess ist der Orientalismus in der Malerei zu Zeiten der Romantik in Europa, vornehmlich in Frankreich, unter dessen Einfluss sich der künstlerische Fokus auf stereotypisierende Bilder biblischer Frauengestalten verschiebt. Diese Werke beschreiben einen bestimmten Typus, der sich später im Kontext von Antisemitismus und Frauenfeindlichkeit durchweg als negativ und sexuell aufgeladen interpretieren lässt.

Anhand ausgewählter Werke werden im Folgenden die markanten Erscheinungsformen der ›schönen Jüdin‹, der *Femme fatale* und der *Femme fragile* als Projektionsfläche von stereotypen Darstellungen vorgestellt und analysiert. Berücksichtigt werden Werke jüdischer wie nicht-jüdischer Künstler, die sich mit dieser Bildsprache auseinandersetzten, um herauszuarbeiten, inwiefern mit Stereotypen unterschiedlich umgegangen wurde und welche ikonografischen Positionen sich ebenfalls aus innerjüdischer Sicht in der Moderne entwickelten.

52 Ebd.

53 Ebd.

1.2 Orientalismus und Weiblichkeitsentwürfe: Die ›schöne Jüdin‹ als Stereotyp

Das 19. Jahrhundert gilt als das Zeitalter der Moderne, der technischen Errungenschaften und der Industrialisierung, es ist gekennzeichnet durch die Entstehung von Wirtschaftszentren, den Ausbau und die Vernetzung der Infrastruktur und durch bedeutende gesellschaftliche Wendepunkte. Es wurden politische Diskussionen über Liberalismus, Nationalismus und Antisemitismus geführt, neue Gesellschaftsformen entwickelten sich, und mit Einführung der Schulpflicht war Bildung nicht länger ausschließlich einem ausgewählten Kreis vorbehalten. Kunst, Literatur und Musik wurden zum Gegenstand des Schulunterrichts wie auch öffentlicher Diskussionen und von Besprechungen in Zeitschriften und Zeitungen. Das Bildungsbürgertum wuchs und die Emanzipation der Juden in Deutschland machte endlich Fortschritte. Mehrere Reformen und unterschiedliche Toleranzpatente wurden erlassen, wie das preußische Judenedikt von 1812 mit Niederlassungs-, Handels- und Gewerbefreiheit. Rechtlich verankert wurde die Gleichberechtigung der Juden erst 1871 im Kaiserreich.

Das Fin de Siècle ist aber zugleich das Jahrhundert der Stereotypenbildung. Der aufkeimende Rassismus und die Entstehung des modernen Antisemitismus, begleitet von wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Theorien, trugen dazu bei, dass jahrhundertealte judenfeindliche Vorstellungen über Rasse, Reinheit und Moral visuell eine Übertragung erfuhren, in welche auch Theorien aus der Psychoanalyse und der modernen Sexualforschung eingingen. Vor allem Porträts und Werke zu biblischen Sujets in der bildenden Kunst sowie Illustrationen in Zeitungen manifestierten das Bild der Jüdin als Stereotyp der ›schönen Jüdin‹. Daneben entstanden weitere, wie zum Beispiel jenes des ›ewig wandernden Juden, Ahasver‹, des ›Wucherers‹ und des ›jüdischen Händlers‹, die auf antijüdischen Klischees des Mittelalters basieren und im 19. Jahrhundert eine Fortführung als ›jüdische Börsianer‹ im Diskurs von Rasse und Antisemitismus fanden.⁵⁴ Pseudowissenschaftliche Abhandlungen, die jüdische Mitbürger nicht nur als fremd, sondern als anders stigmatisierten, entstanden bereits Mitte des 19. Jahrhunderts. Der französische Schriftsteller und Diplomat Arthur de Gobineau etwa behauptete im Jahre 1853, der Körper sei der Spiegel des moralischen Innenlebens⁵⁵ und ein knappes halbes Jahrhundert später, 1899, schrieb Houston Stewart Chamberlain seine Studie über moderne Rassentheorien, die Grundlage und Quelle für die Ideen des rassistischen Antisemitismus werden sollten. Basierend auf diesen Schriften entwickelten sich antisemitische Überzeugungen: der jüdische Körper sei der sichtbare Ausdruck eines verdorbenen und kranken Geistes, ein schöner Körper

54 Zum Stereotyp des ›ewigen Juden‹ siehe: Lea Weik, *Jüdische Künstler und das Bild des Ewigen Juden. Vom antijüdischen Stereotyp zur jüdischen Identifikationsfigur*, Heidelberg 2015.

55 Vgl. Arthur de Gobineau, *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, 5 Bde., Stuttgart 1902–1904.

könne nur einen edlen arischen Geist beherbergen.⁵⁶ Ein athletischer, muskulöser Körper sei demnach dem Arier vorbehalten, während alles Schwache, Gebrechliche und Kranke, das körperliche Arbeit unmöglich mache, ein Zeichen der Minderwertigkeit und ein typisches Merkmal der Juden sei. Nach Auffassung von Sander L. Gilman nimmt die Gestalt der jüdischen Frau in diesen Rassentheorien eine eigentümliche Position ein. Sie werde im Orient verortet und oszilliere zwischen Emanzipation der Juden, Gleichberechtigungsdebatten der Frauen, Antisemitismus, Rassismus und dem Beginn des Zionismus mit ideologisch aufgeladenen Konstruktionen männlicher und weiblicher Identität.⁵⁷

Auf visueller Ebene ist die Stereotypisierung als pejorative Interpretation durch mehrere Faktoren bedingt. Zum einen prägte der Orientalismus in der Malerei ein Bild der orientalischen Jüdin, das aufgrund ihrer angeblich exotischen Andersartigkeit an sinnliche und archaische Vorstellungen männlich-europäischer Männer anknüpft. Zum anderen erwacht im 19. Jahrhundert, verstärkt mit Beginn der Frauenbewegung und dem Anspruch der Frauen auf Bildung, die *salonfähige* Misogynie, welche von der männlichen Angst vor Verlust von Macht und Überlegenheit getragen wird. *Das Rätsel Weib*, wie Freud es in seinen Abhandlungen zur Sexualtheorie bezeichnet, beeinflusst die Stellung der Frau in der Gesellschaft. Sexuelle Aktivität, Hang zur Hysterie, Prostitution und Penisneid sind Schlagwörter des Fin de Siècle, die die Werke in der Literatur und bildenden Kunst umfassend prägen und Frauenfiguren wie Lulu oder Femme fatale zu für sich allein stehenden Definitionen werden lassen.⁵⁸

Mit Erstarken der Diskussion über Rasse, Reinheit, Geschlecht und Gesellschaft wird dem Judentum als eine in den fernen Orient zu verortende Religion die Rolle des Anderen und Fremden zugeschrieben. Anhand des antisemitischen Textdiskurses im 19. Jahrhundert, wie er vor allem in der Schrift von Wilhelm Marr erkennbar wird, lässt sich nachzeichnen, dass Juden als orientalische Rasse wahrgenommen wurden, die es als minderwertige »orientalische Fremdlinge«⁵⁹ aus der Gesellschaft auszuschließen galt, um ihrem vermeintlichen Streben nach Weltherrschaft entgegenzuwirken. Eine gesellschaftliche Gleichberechtigung war somit quasi unmöglich. So lässt sich folgern, dass die Diskussionen über die Stellung der Frau im Allgemeinen sowohl in pseudo-wissenschaftlichen wie in populären Schriften forciert wurde, während jüdische Frauenbilder auf spezielle Typendarstellungen, vermengt mit Erotik und Exotik, rekurren.

56 Vgl. A. G. Gender-Killer, 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 2005, S. 9–68, S. 17.

57 Vgl. Sander L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992.

58 Vgl. ebd., S. 155–180.

59 Wilhelm Marr, *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum – Vom nichtconfessionellen Standpunkt aus betrachtet*, Bern 1879.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das individualisierte Porträt der ›schönen Jüdin‹ noch vorrangig positiv wie auch erotisch besetzt. Die Festschreibung in Typus und Ikonografie entsteht mit Darstellungen von biblischen Frauenfiguren ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die heiligen jüdischen und christlichen Schriften – von der Bibel über die Apokryphen bis hin zum Neuen Testament – enthalten genug Text für eine bildhafte Vorstellung, wie zum Beispiel die Beschreibung der Schulamith im Hohelied Salomos, die Geschichten von Jael und Sisera im Deboralied (Richter 5, 24 ff), Delila und Samson (Richter 13,1–16,31), David und Bathseba (2. Samuel 11, 2–4), die Esther-Geschichte und vor allem die Erzählung über Judith und Holofernes (Judith 10, 19 f.) sowie über Herodias, die den Kopf des Täufers Johannes verlangte, und deren Tochter Salome, die in der Rezeption den Platz ihrer Mutter einnimmt (Markus 6, 22).

Diese Frauenfiguren werden gemäß den Beschreibungen in der Bibel sowohl in der Literatur wie auch in der visuellen Kunst mit einem orientalischen Touch assoziiert: dunkle, lockige Haare, dunkle Augen, volle Lippen und eine zarte Gestalt. In illustrierten Zeitschriften gleich welcher Konfession erscheinen genau solche Frauentypen, die von unterschiedlichen Künstlern und Illustratoren lediglich mit *Rachel*, *Esther*, *Judith*, *Rebekka* usw. betitelt und zugleich in ihrer Wahrnehmung auf ein Typenbild der Jüdin in der Gesellschaft reduziert werden.⁶⁰

Die Entwicklung des jüdischen Frauenbildes als Typus ist, beginnend mit dem Orientalismus in der Malerei bis hin zum Zionismus, auch als kulturelle innerjüdische Bewegung nachzuzeichnen. Im Folgenden sollen die Werke näher betrachtet werden, die zu dieser Stereotypisierung entscheidend beitrugen. Dabei werden Positionen offengelegt, die den Typus aus nicht-jüdischer wie aus jüdischer Perspektive beschreiben.

In diesem Zusammenhang ist zu klären, welches Bild der jüdischen Frau in der orientalistischen Malerei präsentiert wurde und inwiefern deren Werke einem Wandel in der Darbietung der ›schönen Jüdin‹ als Typenbild unterworfen waren. Zu den wichtigsten Bildzeugnissen zählen Werke der Romantik, die zur selben Zeit wie die Porträtbilder Nanette Kaullas und Betty de Rothschilds in Frankreich entstanden, sich aber auf ein orientalistisches Bild der biblischen Frauengestalten konzentrierten. Allerdings ist es in diesem Falle nicht möglich, jeden vorhandenen Künstler und jedes einzelne Werk in der Entwicklungsgeschichte vom Individualporträt hin zur Stereotypisierung der ›schönen Jüdin‹ als *Femme fatale* zu betrachten. Vielmehr sollen im Folgenden die Werke untersucht werden, die bezeichnend für die Typenbildung sind und vor allem ikonografische Wendepunkte markieren. Eine Erfassung der ikonografischen Interpretationen dieser Figur in den Werken nicht-jüdischer wie jüdischer

60 Vgl. Hildegard Frübis, 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 2005, S. 123–142; Michaela Haibl, *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000, S. 63–91.

Künstler in ihrer Visualität und Wahrnehmung kann erst durch die Gegenüberstellung von gängigen Bildern und Gegenbildern erschlossen werden, um Vorstellung und Darstellung des Typus herauszustellen.

Der Orientalismus in der Malerei wird nicht als Stil, sondern als »kulturelles Phänomen«⁶¹ 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 Literatur, Architektur und Interieurs-Design widerspiegelte. Zum anderen trug der Befreiungskampf griechischer Nationalisten gegen das Osmanische Reich (1821–1832) zu einem Richtungswechsel in der romantischen Vorstellung des Orients bei, so dass 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.⁶²

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 diente 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. Der Orientalismus in der Malerei spiegelt dabei sowohl die Wahrnehmung fremder Kulturen wider als auch, inwiefern die bildende Kunst als Plattform zur Illustration von voyeuristischen Bildthematiken verwendet wurde. Dieser in der Malerei umgesetzte Voyeurismus bediente sich

61 Davy Depelchin, Im Banne des Orients. Motive und Erscheinungsformen einer künstlerischen Strömung, in: Roger Diederer/Davy Depelchin (Hg.), *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Kooperation der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, München 2010, S. 15–35, S. 17.

62 Vgl. ebd., S. 22 ff.

pseudorealistischer Repräsentationen, die zu einem öffentlich gesellschaftsfähigen Orientbild beitragen.

Der Grundstein für die visuelle Entwicklung jüdischer Frauenbilder als Typus in der Malerei wurde in der Romantik gelegt. Vor allem Eugène Delacroix' Werk *Jüdische Hochzeit in Marokko* war wegweisend für die Entwicklungsgeschichte der Ikonografie Salomes als jüdischer Femme fatale, wie aus den darauf folgenden Werken anderer Künstler ersichtlich wird. Das Bild *Jüdische Hochzeit in Marokko* (Abb. 40) geht auf eine Reise des Künstlers nach Nord-Afrika zurück, bei der er eine Delegation französischer Diplomaten 1832 begleitete.⁶³ Fünf Jahre nach seiner Rückkehr bildeten Studien und Skizzen die Grundlage seiner bekannten Bilder. Der offizielle Übersetzer dieser Delegation war ein marokkanischer Jude namens Abraham ben Chimol, der es Delacroix erlaubte, in seinem Hause ein und aus zu gehen, so dass es diesem möglich war, Frauen zu skizzieren, die – anders als es islamische Frauen gegenüber Fremden üblicherweise zu tun pflegten – keinen Schleier trugen. In seinen Reisetagebüchern hielt Delacroix seine Eindrücke und Erlebnisse fest, die auch von seinen Begegnungen mit jüdischen Frauen in Marokko berichten:

Die Jüdinnen sind wunderbar. Ich fürchte, es ist schwer, sie zu etwas anderem zu gebrauchen als zum Malen: Sie sind die Perlen des Paradieses. [...] Ich bin in diesem Augenblick wie ein Mensch, der träumt und der Dinge sieht, von denen er befürchtet, dass sie seinen Blicken wieder entschwinden könnten.⁶⁴

Getragen von diesen berausenden Eindrücken entstanden zahlreiche Skizzen und Studien, die Vorlagen seiner späteren Werke wurden und in verschiedenen Variationen Titel wie *Frauen von Algier*, *Odaliske* oder *Frauen von Algier in ihrem Gemach* tragen und wahrscheinlich nicht ausschließlich Jüdinnen, sondern auch Araberinnen, Christinnen und Muslima zeigen.⁶⁵ Die gute Beziehung zu Chimol ermöglichte es Delacroix auch, im Februar 1832 bei der jüdischen Hochzeit von dessen Tochter zugegen zu sein. Diese seltene Gelegenheit nutzte Delacroix für die Vorstudien seines wohl bekanntesten Werkes *Jüdische Hochzeit in Marokko*.

Der Bildaufbau des in den Jahren 1837 bis 1841 entstandenen und im Pariser Salon 1841 ausgestellten Gemäldes ist zweiteilig: Links und rechts sind Männer und Frauen sitzend und stehend zu erkennen, während in der Mitte Musiker platziert wurden, die mit ihren Instrumenten eine barfußige Tänzerin begleiten, die im linken mittleren Teil den Mittelpunkt des Bildes bildet. Diese Frauenfigur trägt einen langen dunkelfarbenen

63 Vgl. Cissy Grossman, The real meaning of Eugène Delacroix's *Noce Juive au Maroc*, in: *Journal of Jewish Art*, 14 (1988), S. 64–73. Der Aufsatz bezieht sich auf den historischen Hintergrund. Er analysiert das Bild im Hinblick auf die Darstellung jüdisch-marokkanischer Bräuche, berücksichtigt jedoch nicht das Thema Orientalismus in der Malerei.

64 Alain Daguette de Hureaux, *Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart u. a. 1994, S. 174, Anm. 283.

65 Vgl. ebd., S. 174.

Rock, eine goldbestickte Bluse, goldenen Ohr-, Arm- und Kopfschmuck sowie ein rotes, am dunkelhaarigen Hinterkopf geknotetes Kopftuch. Den Kopf zum Boden gesenkt, hält sie tanzend ihren linken Arm in die Höhe, während ihr rechter Arm auf Schulterhöhe angewinkelt ist. Auffallend ist der weiße Tanzschleier, den sie um ihre Arme schwingt und der ihre Tanzbewegung in mehreren Falten spiegelt.

Berücksichtigt man die jüdisch-marokkanischen Traditionen, wird ersichtlich, dass Delacroix einen entsprechenden Hochzeitsbrauch in seinem Bild illustriert: Es ist üblich, dass Hochzeiten nicht an einem Tag stattfinden, sondern als Übergangsritual in verschiedene Phasen und Zeremonien unterteilt sind. Bei der dargestellten Szene handelt es sich um einen Tanz, den Frauen darbieten, während die Gäste Geldgeschenke überreichen.⁶⁶ Delacroix scheint nichts anderes darzustellen als die feierliche Übergabe der Geschenke. Darauf deuten Tänzerin, Musiker und die geladenen Gäste hin und tatsächlich lässt sich diese Deutung durch einen Aufsatz von Delacroix selbst zu seiner Marokkoreise aus dem Jahr 1842 belegen. In diesem beschreibt er die Tanzdarbietung ausführlicher und macht ebenso deutlich, wie fremd ihm eigentlich dieser Tanz ist:

Zu dieser Musikbegleitung wagen sich allmählich Tänzerinnen vor; ich sage mit Absicht Tänzerinnen, denn nur die Frauen geben sich dieser Übung hin, die den Männern wohl zu unwürdig ist. Alle, die in Algier waren, kennen den Tanz, der wohl in allen orientalischen Ländern verbreitet ist und der wahrscheinlich bei uns – zumindest in einer Gesellschaft mit etwas Selbstachtung – als sehr ordinär gelten würde. Da er aus Gesten und Verdrehungen besteht, die ausgeführt werden, ohne dass sich die Füße vom Platz bewegen, beginnt man zu begreifen, dass er sich für diesen Ort eignet, an dem sich so viele Neugierige drängen.⁶⁷

Delacroix' Beschreibung des Tanzes und vor allem die Lichtführung im Bild legen offen, dass der Fokus des Bildes definitiv auf die Tänzerin fällt und nicht auf die übrigen Personen im Bild, weder auf die Kleidung noch auf den Schmuck wie in seiner Skizze *Die Tochter des Abraham ben Chimol und ihre Dienerin*.⁶⁸ Das Bild soll die Stimmung und die Atmosphäre einer orientalischen Hochzeit widerspiegeln. Allerdings könnte ein Betrachter ohne Kenntnis der Hochzeitsbräuche im Orient wegen der Fokussierung auf die Tänzerin fälschlicherweise annehmen, es sei die jüdische Braut, die hier abgebildet ist. Der Ausstellung im Pariser Salon 1841 fügte Delacroix eine kurze Beschreibung im Katalog bei:

66 Vgl. Cissy Grossman, The real meaning of Eugène Delacroix's *Noce Juive au Maroc*, in: *Journal of Jewish Art*, 14, 1988, S. 64–73, S. 67 ff.

67 Alain Daguette de Hureaux, *Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart u. a. 1994, S. 338.

68 Eugène Delacroix (1798–1863), *Die Tochter des Abraham ben Chimol*, 1832, Aquarell über Bleistift, 22,4 × 16,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, abgedruckt in: Ebd., S. 174.

Eine jüdische Hochzeit in Marokko. Mauren geben den Musikern Geld, die Tag und Nacht ohne Unterlass singen und auf ihren Instrumenten spielen; ausschließlich Frauen nehmen am Tanz teil, und zwar abwechselnd und unter dem Beifall der Versammelten.⁶⁹

Obwohl Delacroix sich zu dem Bild geäußert hat, bleibt in der Sekundärliteratur die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bildtitel und Bildinhalt bestehen. Interessant ist, dass tatsächlich stets nach dem Verbleib der Braut gefragt wird, als könne der Bildtitel nicht ohne die Darstellung der Braut berechtigt sein, auch wenn Delacroix auf die mehrtägige Zeremonie einer jüdisch-orientalischen Hochzeit hinweist, die sicherlich auch ihre Höhepunkte ohne Anwesenheit der Braut hat. Cissy Grossmann, die als erste die Bedeutung des Bildes im Kontext der jüdischen Bräuche orientalischer Länder erkannte, will das Brautpaar sogar im Bild ausmachen. Im rechten Bildbereich, weitab vom Fokus des Bildes, sieht man auf einem zum Hof führenden Treppeneingang im Dunkeln ein Paar, das durch seine Kleidung als Hochzeitspaar erkennbar ist. Die Frau wendet ihren Kopf hoch zur Treppe, sie sei durch ein weißes langes Kopftuch und Goldschmuck als Braut zu identifizieren, auch wenn sie im Schatten des Treppenaufgangs nur vage erscheint und durch die steile Treppenführung nicht ganz zu sehen ist.⁷⁰

Viktoria Schmidt-Linsenhoff berücksichtigt die Analyse von Cissy Grossmann in ihrer Bilddeutung nicht und verortet die Braut nirgends in diesem Bild.⁷¹ Die Abwesenheit der Braut interpretiert sie vielmehr als Indiz dafür, dass das Gemälde in Bezug auf die französische Genremalerei, auf die französische Assimilierungspolitik der Juden im eigenen Land sowie auf die Kolonialpolitik in den Ländern des Maghreb zu sehen ist. Darüber hinaus sei die Braut in *Jüdische Hochzeit in Marokko* als ›schöne Jüdin‹ bereits in unterschiedlichen Skizzen Delacroix' gegenwärtig, so dass sie in diesem Bild als abgesonderte, ja im Haus verborgene und als für das Ritual unverzichtbare Protagonistin auch ohne bildliche Darbietung gewissermaßen omnipräsent sei. Das Fehlen der Braut sei als Inszenierung zu begreifen, die bereits auf das hindeutet, was in der Malerei des Orientalismus häufig zugegen war: Die Darstellung der Frau als Haremsdame, die im Verborgenen ihr Dasein fristet. Die ihr häufig zugestellte dunkelhäutige Sklavin, in den Werken von Delacroix und vor allem von Alfred Dehodencq, evoziere die Bedeutung der Jüdin als weiße, kultivierte und kulturell erhabene Schönheit des Orients. Die schwarze Dienerin sei damit quasi visuell antithetisch zu interpretieren. Gleichzeitig markiere die orientalische Jüdin den Übergang vom fernen zum nahen

69 Ebd., S. 186.

70 Vgl. Cissy Grossman, The real meaning of Eugène Delacroix's *Noce Juive au Maroc*, in: *Journal of Jewish Art*, 14 (1988), S. 64–73, S. 72.

71 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die ›Schöne Jüdin‹ als unsichtbare Braut. Zu Delacroix' *Die jüdische Hochzeit in Marokko*, in: Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 155–182.

kolonisierten Orient, der stets das Fremde und Exotische verkörpere und für den Europäer wenigstens visuell greifbar werde, ohne allerdings das Fremdartige in seiner reizvollen Bedeutung wie klassifizierenden Herabstufung zu verlieren.⁷²

Es lässt sich folgern, dass Delacroix weder eine klassische Darbietung eines Hochzeitspaares noch eine detaillierte Studie zu Kostüm und Trachttraditionen beabsichtigte, sondern durch Farbe und Lichtführung im Bild die ausgelassene Feststimmung auf einer jüdisch-marokkanischen Hochzeit festhalten wollte, was die Kritiker des Salons übrigens zur Bemäkelung an der unruhigen und bunten Pinselführung veranlasste.⁷³ Für einen europäischen Künstler damaliger Zeit stellte diese Tanzdarbietung sicherlich einen Höhepunkt dar, wie auch Delacroix' Beschreibung des Tanzes beweist, auch wenn diese Beschreibung zwischen Aversion und Anziehung oszilliert.

Trotz dieser Beschreibung und wegen der naheliegenden Vermutung, dass Delacroix einen Brauch innerhalb einer jüdisch-marokkanischen Hochzeit im Bild festhalten wollte, verwebt Delacroix in diesem Gemälde meines Erachtens bewusst die romantische Vorstellung der damaligen Zeit vom Orient als exotischem Ort erotischer Sinnlichkeiten und Judentum miteinander. Die Orientalin diene als Figuration der exotischen, andersartigen, geheimnisvollen Frau. Kongruent mit dieser Vorstellung ist die Vorstellung der Jüdin in jener Zeit, deren biblisch-geografischer Bezug der Orient sei, verbunden mit allen romantischen und verklärten Klischees. Delacroix' Gemälde markiert den Wandel in der Ikonografie der »schönen Jüdin« als Porträt zur orientalischen Schönheit, die ihre Sinnlichkeit präsentiert. Hiermit wird ikonografisch der Grundstein für den Weg hin zum 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 ikonografisch in enger Assoziation zu der Darstellung der tanzenden Salomefigur, die barfuß ihren Tanz am Hofe vorführt, wie sie viele Künstler der Romantik dargestellt haben. So ist es auch nicht erstaunlich, dass Delacroix' tanzende Figur sich als Bildzitat bei Gustave Moreau (1826–1898) und seinen unzähligen Salomebildern wiederfinden lässt. Die um 1870 entstandenen Salomebilder Moreaus zeigen vorzüglich den Wandel der Ikonografie einer biblischen Figur zur *Femme fatale*. Laut Erika Wäcker und Mechthilde Hatz besitzen sie eine Schlüsselfunktion für die Darstellung der Salome um die Jahrhundertwende und setzen zugleich grundlegende Maßstäbe für die Auslegung der Salome in den folgenden Jahrzehnten.⁷⁴ Zu den

72 Vgl. ebd., S. 164 ff.

73 Vgl. Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart u. a. 1994, S. 186, Anm. 298.

74 Vgl. Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972, S. 76–148; Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993, S. 60–86.

wohl bekanntesten Gemälden Moreaus zählen *Salome tanzend vor Herodes* und *Die Erscheinung* aus dem Jahr 1876. Darin kulminieren Vorstellungen von Verführung, Leidenschaft und Mystik und sie sind aufgeladen mit stimmungsvollen Elementen einer orientalischen Architektur. Zugleich wird die Bedrohung, die von der Figur der Salome ausgeht, spannungsreich präsentiert (Abb. 41 und 42). Wie Erika Wäcker zusammenfasst, setzen sich die über 50 vorhandenen Skizzen, Studien und letztlich ebenso die Gemälde Moreaus zur Figur der Salome von übrigen Werkserien anderer Künstler ab, da Moreau konsequent die »[...] üppige Ausstattung mit Schmuckwerk jeglicher Kulturen, die Überfrachtung mit symbolistischen Attributen und Details, die hieratisch verharrenden Figuren und nicht zuletzt die somnambule, spiritualistische Salome [...]«⁷⁵ beibehält.

In beiden Gemälden sehen wir die Figur der Salome in einer statuarischen Ganzkörper-Pose mit langen, gerade gestreckten Beinen, die einander kreuzen. In Anlehnung an eine Tanzbewegung scheint sie fast schwebend den Boden nur unmerklich zu berühren, ihr gegenüber ist ein schwarzer Panther gesetzt. Ebenfalls in beiden Bildern hält sie mit einer Hand eine Lotusblume, während der andere Arm ausgestreckt ist. Der Fingerzeig, der das Verlangen des Kopfes von Johannes symbolisieren soll, wird in *Die Erscheinung* durch den schwebenden, in einem Lichtkranz umschlossenen und von Blut triefenden Kopf noch klarer zum Ausdruck gebracht. Auch hier zeigt sich eine gewisse Steigerung in der Auffassung der Salome-Figur: Ist es im Ölgemälde der Tanz und die kultisch-religiöse Stimmung, die überwiegen, ist es in der anderen Ausführung definitiv die mystische, bedrohliche Stimmungsverdichtung, die durch das ikonografische Gegenüber von Salome und dem Kopf des Johannes das Bild dominiert.⁷⁶

In beiden Werken wird deutlich, dass Salome keine individuelle Person ist, sondern einen Typus verkörpert, der in schlafwandelnder Erscheinung unwirklich, surreal und zugleich äußerst bedrohlich wirkt. Moreau verleiht dieser Figur durch ikonografische Attribute einen festen Sitz in der visuellen Kunst Frankreichs des Fin de Siècle. So gilt die Lotusblume in der Rechten Salomes als Zeichen der Wollust und der Fruchtbarkeit, und es liegt nahe, hier einen Bezug zur altpersischen, zoroastrischen Legende der Fee Peri herzustellen: Peri mimt in dieser Legende eine böse Fee, die im Dienste des dunklen, bösen Gottes Ahriman steht (des Gegenspielers von Ahuramazda) und sich vom Duft der Lotusblume ernährt, die ihr Unsterblichkeit verleiht.⁷⁷ Laut Mechthilde Hatz war Moreau von dieser Legende beeinflusst, denn Erzählelemente verweisen auf Parallelen zwischen Salome und Peri: Auch Peri setzt ihre weiblichen

75 Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993, S. 63.

76 Vgl. ebd., S. 62.

77 Vgl. Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972, S. 95 ff.

Reize im Dienste des Bösen ein und tanzt vor einem Prinzen, der anschließend stirbt.⁷⁸ Damit steht die Lotusblüte nicht nur als Symbol für Wollust und Fruchtbarkeit, sondern auch für die Unsterblichkeit, so dass Salome als ewig betörende und unsterbliche Figur der weiblichen Verführung zu interpretieren ist.

Zusätzlich fügt Moreau der tanzenden Salomefigur noch das lebende Raubtier, den Panther, als ikonografisches Attribut hinzu. Mit dieser beliebten Gleichsetzung von Frau und (Raub-)Katze gesellen sich zur Unsterblichkeit nun noch Unberechenbarkeit, Wildheit, Gefahr und Schönheit als Charakteristika der Salome-Figur hinzu.⁷⁹ Der fauchende Panther zu Füßen der Salome im Gemälde *Die Erscheinung* unterstreicht diese Deutung und funktioniert wie ein Spiegelbild. Es ist nicht verwunderlich, dass auch in folgenden Darstellungen der Herodias-Tochter Tierfelle Verwendung finden. Im Gemälde von Henri Regnault, das bereits in der Einleitung dieser Arbeit näher beschrieben wurde, liegt beispielsweise ein Leopardenfell zu Füßen der Salomé und fungiert in der charakteristischen Beurteilung der Figur als symbolische Metapher.⁸⁰

Anhand dieser kurzen Beschreibungen wird ersichtlich, inwiefern die Figur der biblischen Salome eine visuelle Definition als *Femme fatale* erhält. Als betörende Schönheit forciert sie den Tod des Mannes, wobei der Mann die Rolle des unschuldigen Opfers und sie die Rolle der Täterin einnimmt. Auch wenn man nun von einer individuellen Künstlerinterpretation ausgehen könnte, da Moreaus ambivalentes Verhältnis zu Frauen bekannt ist und er in seinen Notizen Salome als Verkörperung des Ewigweiblichen bezeichnet, die zertritt, was ihr zwischen die Füße kommt, selbst wenn es Genies und Heilige sind, oder in Frauen die Inkarnation des Bösen sieht, sind es keine nur für sich stehenden und unbeachteten Repräsentationen der Salome-Figur.⁸¹ Ganz im Gegenteil: Moreaus traumhaft (und traumatisch) wirkenden Sequenzen seiner Werke schreiben per se die Figur der Salome als die der *Femme fatale* fest. Darüber hinaus waren es Moreaus Werke, die den Anstoß für die weitere

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. ebd., S. 101.

80 Die Verbindung des Bildtypus der ›schönen Jüdin‹ mit einem orientalischen Touch und Tier-, vor allem Leopardenfellen, findet noch heute in Comedy-Serien Verwendung. So sehen wir die amerikanische Schauspielerin Fran Drescher in ihrer Rolle als jüdische Nanny, Francine Joy Fine, mit übertriebener schwarzer Lockenmähne, recht aufgedrehtem Temperament und stets figurbetontem Outfit, vorzugsweise mit Leoparden-Print gekleidet. Die Serie war sowohl in den Vereinigten Staaten wie in der deutschen Fassung äußerst beliebt und wurde von 1993 bis 1999 in über hundert Ländern ausgestrahlt. In dieser Figur wird deutlich, wie an äußerlichen Stereotypen festgehalten und diese in modernen Medienformaten wie TV-Sitcoms parodiert werden können.

81 Vgl. Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972, S. 96. Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993, S. 76.

Salome-Rezeption – auch in der Literatur – gaben, wie anhand von Joris Karl Huysmans Kultroman *A Rebours* von 1884 ersichtlich wird. Der Protagonist des Romans besitzt zwei Werke Moreaus, beide sind Bilder der Salome und beide werden im Roman über mehrere Seiten beschrieben. Es verwundert nicht, dass die Rezeption bis hin zu Oscar Wildes Roman *Dorian Gray* reicht, dessen Hauptfigur gleich neun verschiedene Ausgaben von Huysmans' Buch besitzt.⁸²

1.3 Judith und Salome als Femmes fatales

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfährt die Repräsentation der biblischen Figur eine Wende. Die Figur entwickelt sich zu einem eigenständigen Typus, der fast losgelöst von der eigentlichen Erzählung existiert. Diese Wandlung lässt sich auch in der literarischen Behandlung des Salome-Stoffes ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen. Laut dem Literaturwissenschaftler Thomas Rohde setzt die »[...] stärkste und künstlerisch fruchtbarste Rezeptionswelle des Salomestoffs [...] erst mit Heinrich Heines Vision aus *Atta Troll* (1843) ein. Auch hier ist Salome nicht mehr Vehikel für die Vermittlung von Moral, sondern ist zu einer an sich selbst wichtigen und faszinierenden Gestalt emanzipiert.«⁸³ Seit Heinrich Heines Interpretation gilt sie als die wilde Jüdin, obwohl es in *Atta Troll* Herodias ist, die sich als »[...] Judäas Königin und Herodes schönes Weib [...]«⁸⁴ auf der Jagd befindet und leidenschaftlich das Haupt des Johannes küsst. Erst im Symbolismus erfährt die Figur der Salome eine Weiterführung zur traumhaften, jedoch bösartigen und bedrohlichen Erscheinung. Die Tochter der Herodias wird, wie es Thomas Rohde beschreibt, »[...] vom unschuldigen und folgsamen Mädchen zur Männermörderin, von Virgo zu Virago. [...] Salome wurde als Typus der Belle juive gesehen, der antisemitischen Version des Phantasmas der Femme fatale: eine jüdische Schönheit, die Nichtjuden zu verführen und zu verderben droht.«⁸⁵ Als Höhepunkt der Salome-Rezeption wird Oscar Wildes gleichnamiges Drama von 1893 angesehen, worin die Tochter der Herodias als autarke Person auftritt und vollends ihre Charakteristika verändert.

Die biblische Erzählung tritt darin zunehmend in den Hintergrund und die Grenzen zwischen den Figuren der Mutter und der Tochter verschwimmen: Während es in Heines *Atta Troll* noch Herodias, »Judäas Königin«,⁸⁶ ist, die den Kopf des Täufers

82 Vgl. ebd., S. 80ff.

83 Thomas Rohde, *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000, S. 269.

84 Vgl. Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Caput I-XXVII*, 1843, in: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, 2. Bd., Stuttgart/Berlin 1920, S. 187–253, S. 227.

85 Thomas Rohde, *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000, S. 275, S. 279.

86 Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Caput I-XXVII*, 1843, in: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, 2. Bd., Stuttgart und Berlin 1920, S. 187–253, S. 227.

verlangt und der Tanz der Tochter vollends unerwähnt bleibt, tritt bei Wilde Salome losgelöst von der Mutter auf, und es ist Salome selbst, die den Kopf nach ihrem Tanz der sieben Schleier fordert: »[...] ich höre nicht auf meine Mutter. Zu meiner eigenen Lust begehre ich das Haupt des Jochanaan [...].«⁸⁷

Salome entspricht damit dem Prototyp der jüdischen Femme fatale, die Aspekte der Schönheit, der Gefahr und des Orients als Ort des Fremden in sich vereint, was in der Kunst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kam. Die Figur der Salome wird in ihrer Entwicklungsgeschichte in der bildenden Kunst über Jahrhunderte hinweg, beginnend vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, zunehmend frivoler und freizügiger, ja wahnhafter dargestellt. In ihr spiegeln sich das Frauenbild und die Vorstellungen von freizügigen Tanzdarbietungen im Orient, der Kontrast zum Bild des Johannes als Märtyrer verfestigt sich.⁸⁸ Interessanterweise konzentriert sich die Ikonografie der Salomedarstellungen in der Zeit des Orientalismus auf Salome mit abgetrenntem Kopf des Johannes und entwickelt sich zu einem eigenen Bildtopos, wobei die Werke vom 16. bis 19. Jahrhundert unterschiedliche Inhalte der biblischen Geschichte wie die Tanzszene am Hofe des Herodes, das Verlangen nach dem Kopf des Täufers oder den Moment der Abtrennung des Kopfes zeigen.⁸⁹ Somit findet auch im visuellen Bereich, wie es die Kunsthistorikerin Mechthilde Hatz formuliert, eine Loslösung von der biblischen Erzählung statt, gleich einer »[...] Metamorphose der Geschichte von der gehorsamen Tochter, die ihre Mutter fragt, was sie sich vom König wünschen solle, in eine Legende von Liebe und Hass, Blut und Wollust um die Jahrhundertwende [...]«⁹⁰ und, damit verbunden, die Wandlung einer zunächst unschuldigen Tochterfigur in eine autarke und willensstarke Persönlichkeit, die sich ihrer Reize gewiss ist und sie zielbewusst einsetzt.

Mit dieser Verlagerung verändert sich ihre ganze Gestalt, wie die Illustrationen von Aubrey Beardsley (1872–1898) zur englischen Ausgabe des Salome-Stücks von Oscar Wilde vorführen, die eine dämonisierte, hexenartige Frauengestalt zeigen. Die insgesamt zwölf Schwarz-Weiß-Illustrationen und das Titelblatt stehen unter dem Einfluss japanischer Holzschnittkunst, was von Wilde und anderen neben der zu stark

87 Oscar Wilde, *Salome. Trauerspiel in einem Akt*, 1893, abgedruckt in: Thomas Rohde (Hg.), *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000, S. 112–150, S. 141. Oscar Wilde verfasste das Drama auf Französisch, die englische Übersetzung erschien 1894, die deutsche 1903. Richard Strauss vertonte das Stück, im Jahre 1905 wurde das Stück an der Dresdner Hofoper uraufgeführt.

88 Vgl. Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993; Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972.

89 Vgl. Kerstin Merkel, *Salome. Ikonographie im Wandel*, Frankfurt a. M. u. a. 1990.

90 Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972, S. 76.

erotischen und pornografischen Umsetzung kritisiert wurde.⁹¹ Das ausgewählte Beispiel (Abb. 43) verdeutlicht, wie das biblische Geschehen losgelöst aus seinem Kontext visuell interpretiert werden kann: Salome schwebt über den Boden, ihre Gesichtszüge erhalten einen dämonischen Charakter. Sie hält den frisch abgetrennten und bluttriefenden Kopf des Johannes in ihren Händen, bereit, seine leblosen und kalten Lippen zu küssen, wodurch ihre Besessenheit und ihre sexuelle Begierde herausgestellt werden. Ihre Haare schwingen analog zum ganzen Körper und wirken wie Tentakeln, die sie als Greifarme einsetzen könnte. Ihr Gesicht trägt markante Züge, das deutlich nach vorne ausgeprägte Kinn unterstützt ihre hexenartige Erscheinung wie auch die Geste, den abgetrennten Kopf küssen zu wollen. Die Charakteristik in Gestik und Kleidung sowie die losgelöste Räumlichkeit, das Schweben der Figuren und die sexuell aufgeladenen Bildeffekte evozieren das Dämonische in der Person der Salome, die unberechenbar zu sein scheint. Zugleich scheint von dieser biblischen jüdischen Frau, die im Drama als autarke, eigenständig den Kopf des Johannes fordernde Figur vorgestellt wird, eine Bedrohung auszugehen; ihr Charakter wandelt sich in den Illustrationen »von der keuschen Jungfrau hin zur wollüstigen Bestie [...]«.⁹²

Die künstlerischen Interpretationen der Salome zur Zeit des Fin de Siècle, ableitbar aus den Werken zahlreicher Künstler wie Gustave Moreau, Henri Regnault, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck, Franz von Lenbach, Viktor Müller, Edvard Munch, Gustav Klimt, Arnold Böcklin und Pablo Picasso, reichen von einer an einem orientalischem Hof tanzenden Figur über traumhafte Erscheinungen einer mit Schmuck, Ketten und Stoffen ausgestaffierten lasziven Tänzerin bis hin zu einer raubtierähnlichen, vampirartigen Figur.⁹³ So verwundert es kaum, dass auch hinsichtlich der Ikonografie des Sujets der *Femme fatale* nicht mehr zwischen Salome und Judith-Darstellungen unterschieden wurde, wie das Gemälde Gustav Klimts von 1901 beispielhaft aufzeigt: Zunächst als *Judith* betitelt, wurde das Gemälde mit dem Titel *Salome* ausgestellt und rezipiert und erhielt letztlich in einer zweiten Fassung von 1909 den zusammengeführten Titel *Judith II (Salome)*.⁹⁴

Auch Künstler jüdischer Herkunft wählten ein derart populäres Bildmotiv für ihre Werke und widmeten sich Interpretationen der Salome und der Judith. Allerdings ist auffallend, dass eine dämonische, grausame oder gar boshafte Charakteristik in

91 Vgl. Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993, S. 89 ff.

92 Ebd., S. 93.

93 Eine Übersicht sämtlicher Werke zu den Figuren von unterschiedlichen Künstlern siehe Mechthilde Hatz, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972, S. 76–147.

94 Vgl. Nadine Sine, *Cases of mistaken Identity. Salome and Judith at the turn of the century*, in: *German Studies Review*, II, 1 (1988), S. 9–29.

der visuellen Umsetzung fehlt, auch wenn literarische Bezüge in der Rezeption der biblischen Figur gegeben sind. Im Folgenden sollen den bereits besprochenen Darstellungen Werke überwiegend jüdischer Künstler gegenübergestellt werden, die eine andere Wahrnehmung und Wirkung des Motivs aufweisen und ein Gegenbild zum gängigen Stereotypenbild der ›schönen Jüdin‹ als *Femme fatale* entwerfen. Zu den vorzustellenden Künstlern zählen Maurycy Gottlieb, der als polnischer Künstler eine Fülle an Werken der historischen Malerei und der Porträtmalerei hinterließ, Max Liebermann und Lovis Corinth, die beide zu den wichtigsten Persönlichkeiten der deutschen Secession als Mitbegründer der Moderne zählen, sowie Moses Ephraim Lilien und Abel Pann, die beide an der zionistischen Kunst- und Gewerbeschule Bezalel in Jerusalem wirkten, wobei vor allem Lilien als Illustrator, Radierer und Fotograf den Beginn der zionistischen Kunst begründete und durch sein jüdisches Frauenbild einen ausschlaggebenden Impuls in der Visualisierung der ›neuen Hebräerin‹ im Kontext des Zionismus hervorbrachte. Abel Pann nimmt eine ausschlaggebende Bedeutung in der Gegenüberstellung ein, da seine Werke der Serie *Bilder der Bibel*, die ab den 1920er Jahren entstanden sind, einen Neubeginn in der visuellen Darbietung der orientalischen Frau markieren und ethnologische wie volkskundliche Erkenntnisse berücksichtigen.

1.4 Gegenpositionen zum Stereotyp in Malerei und Grafik

Die Kunst des jüdischen Malers Maurycy Gottlieb bietet einen Kontrast in der Darstellungsform der Salome. 1856 in Drohobycz, Galizien, geboren, zog es Gottlieb in verschiedene Städte und Kunstakademien. Ausgebildet von Jan Matejko in Krakau und von Karl von Piloty in München, pendelte Gottlieb einige Jahre zwischen diesen und weiteren Städten, darunter Wien, München und Rom, bevor er letztlich wieder nach Krakau zurückkehrte und dort bis zu seinem Tode blieb. Obwohl der talentierte Künstler schon im Alter von 23 Jahren verstarb – angeblich wählte er wegen einer unerwiderten Liebe den Freitod –, birgt sein Nachlass ca. 300 Bilder und Skizzen, die sich in verschiedene Themenbereiche unterteilen lassen. Gottlieb gilt als Historienmaler und Porträtist der deutsch-ungarischen und polnischen Kunstszene des späten 19. Jahrhunderts, der als jüdischer Künstler zwischen Akzeptanz der eigenen kulturellen Identität und Assimilation gestanden haben soll.⁹⁵ Neben *Juden betend in der Synagoge zu Jom Kippur* und *Christus predigt in Kapernaum* zählt das sogar

95 Vgl. Ezra Mendelsohn, *Painting a people. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover u. a. 2002. Larry Silver, *Between Tradition and Acculturation. Jewish Painters in Nineteenth-Century Europe*, in: Susan Tumarmin Goodman (Hg.), *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum New York, London 2001, S. 123–141; Nehama Guralnik (Hg.), *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991.

mit einer Goldmedaille ausgezeichnete Gemälde *Shylock und Jessica* von 1876, worin er eine Szene aus dem Stück *Der Kaufmann von Venedig* von William Shakespeare darstellt, zu seinen bekanntesten Werken.

Gottlieb porträtierte vor allem seine damalige Verlobte Laura Rosenfeld sowie einige andere jüdische Frauen, die nicht weiter identifiziert werden können. Hinzu kommen Werke, die sich biblischen Stoffen und Motiven der orientalistischen Malerei widmen. Sie tragen Titel wie *Salome*, *Judith*, *Schulamith* oder *Odaliske* oder *Sklavenmarkt*, wobei die Werke zu Judith und Salome hier von besonderem Interesse sind.

Die zwei vorhandenen Salome-Darstellungen sowie das Gemälde *Judith mit dem Kopf des Holofernes* entstanden um 1877 bis 1879 und stehen somit im unmittelbaren zeitlichen Kontext der Werke von Henri Regnault und Gustave Moreau. Obwohl die Gemälde dem Orientalismus zuzuordnen sind und das Motiv der *Femme fatale* aufgreifen, setzt der jüdische Künstler ein Gegenbild zu den sonst üblichen ikonografischen und stilistischen Gegebenheiten. In den zwei Gemälden zeigt Gottlieb unterschiedliche Erzählmomente des literarischen Salome-Stoffes. Im ersten Werk, *Salome mit dem Kopf des Johannes*, ist Salome stehend in einem schulterfreien Kleid dargestellt, wie sie die auf einem Podest positionierte Schale mit dem abgetrennten Kopf umarmt (Abb. 44). Während sie ihren Kopf mit dicken schwarzen Locken hingebungsvoll dem Kopf des Johannes hinwendet, sind ihre Augen geschlossen. Ihr rechter Arm greift um seinen Kopf, so dass sich ihre Schläfen berühren. Durch eine angedeutete Säule im Hintergrund setzt der Maler die Szene in ein tempelähnliches Gebäude, die Farben sind gedeckt und changieren zwischen Ocker und Braun, kontrastiert werden sie durch ein kräftiges Rot im Haarband der Salome, den Blutspuren am Hals des Kopfes, an der Säule im Hintergrund sowie an den Stoffbahnen eines Vorhangs links im Bild. Den Fokus des Gemäldes bilden Salome und ihr ausdrucksstarkes Gesicht, das sich in einem eher zärtlichen Gestus dem im Dunkeln zu erkennenden Kopf zuneigt.

Salome ist hier nicht als Verderben bringende Schönheit, sondern als Opfer ihres eigenen Verlangens, ja vermutlich sogar als Opfer ihres Wahnsinns abgebildet. Sie hält zärtlich den frisch abgetrennten, auf einer Silberschale liegenden Kopf des Johannes in ihren Armen. Indem Gottlieb Salome in dieser zärtlichen Pose und in einer anderen als der sonst üblichen Szenerie zeigt, bricht er mit der bekannten Ikonografie. Sie wirkt wie eine vor Liebe wahnsinnige Frau, ihr ganzes Begehren nach Johannes wird durch ihre unnatürlich zärtliche Geste der Umarmung seines abgetrennten Kopfes zum Ausdruck gebracht. Meines Erachtens orientiert sich Gottlieb hier stark an einer poetischen Rezeption der biblischen Geschichte, die die Salome-Figur als eine vor Liebe erkrankte Frau beschreibt, die offenbar an einer Neurose leidet und den Kopf des Johannes stets mit sich führt. Maurycy Gottlieb scheint mit der zärtlichen Umarmung der Salome das Gedicht *Atta Troll* von Heinrich Heine zu zitieren, worin es heißt:

Wirklich eine Fürstin war sie,
 War Judäas Königin,
 Des Herodes schönes Weib,
 Die des Täufers Haupt begehrt hat.

Dieser Blutschuld halber ward sie
 Auch vermaledeit; als Nachtspek
 Muß sie bis zum jüngsten Tage
 Reiten mit der Wilden Jagd.

In den Händen trägt sie immer
 Jene Schüssel mit dem Haupte
 Des Johannes, und sie küßt es;
 Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem –
 In der Bibel steht es nicht,
 Doch im Volke lebt die Sage
 Von Herodias' blut'ger Liebe –

Anders wär ja unerklärlich
 Das Gelüste jener Dame –
 Wird ein Weib das Haupt begehren
 Eines Mannes, den sie nicht liebt?

War vielleicht ein bißchen böse
 Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
 Aber als sie auf der Schüssel
 Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,
 Und sie starb in Liebeswahnsinn.
 (Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
 Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)⁹⁶

Die Liebe zu Johannes wird Salome zum Verhängnis, unzertrennbar verbunden mit dem Kopf in der Schale, verfällt sie ihrem Liebeswahnsinn. In der visuellen Umsetzung scheint es weder Gottliebs Intention gewesen zu sein, sie als eine wahnsinnige,

96 Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Caput I–XXVII*, 1843, in: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, 2. Bd., Stuttgart und Berlin 1920, S. 187–253, S. 227 f.

dämonische Gestalt noch als eine sexbegierige Verführerin darzustellen. Auch wenn sich der Künstler an Heines Versepos orientiert und sich hierin ein bildliches Zitat vermuten lässt, fehlt eine negativ besetzte Interpretation der Figur. So ist auch im zweiten Gemälde keine männerbetörende, gefährliche Frau wahrzunehmen. Im Ölgemälde *Salomes Tanz* von 1879 sehen wir skizzenhaft den Tanz der Salome vor einer Gesellschaft, die sich in einer offenen Tempelhalle sitzend um sie gruppiert (Abb. 45). Herodes ist durch einen kräftigen roten Umhang links im Bild zu erkennen. Seine linke Hand lehnt er an das bärtige Kinn, wodurch der Eindruck einer nachdenklichen Pose entsteht. Salome tanzt barbusig, Bauch und Hüfte mit hellen Stofftüchern bekleidet, vor der aus Frauen und Männern bestehenden Gesellschaft. Sie schwingt mit beidseitig erhobenen Armen einen goldorangefarbenen Tanzschleier hinter sich und biegt tänzerisch ihren Oberkörper nach hinten. Die Figuren sind nur angedeutet, die Gesichter sind nicht deutlich zu erkennen, so dass der Eindruck einer in Öl angefertigten Skizze vermittelt wird, die durch den ausdrucksstarken Pinselduktus die Tanzbewegung der Figur unterstreicht. In diesem Werk sind es die Farben, die im Fokus stehen, denn ins Auge fallen der große rote Umhang des Königs, der kräftige orangefarbene Tanzschleier sowie der Teppich, auf dem Salome ihren Tanz aufführt.

Obwohl hier eine für den Orientalismus typische despotische Szene dargestellt wird, fehlt die erotisch aufgeladene Dramatik. Herodes Antipas wirkt durch seine Gestik eher nachdenklich als fasziniert, und andere Figuren um ihn herum, vornehmlich als männliche zu erkennen, wenden sich sogar von der Tanzdarbietung ab und richten ihre Aufmerksamkeit auf Herodes. Im Vordergrund sind drei weibliche Zuschauerinnen zu erkennen, wobei die Dame mit schwarzem Fächer in dunkelblauem Kleid, die in der Bildgestaltung die untere Spitze eines kompositorischen Dreiecks bildet, womöglich Herodias darstellen soll.

Die mit der überwiegend nachdenklich wirkenden Atmosphäre kontrastierende kräftige Farbigkeit des Bildes wiederholt sich im Werk *Judith mit dem Kopf des Holofernes* von 1877–1878 (Abb. 46). Wir sehen Judith in einem dünnen, durchsichtigen Kleid, dessen Träger die Schulter kaum bedecken, ihre linke Brust ist entblößt. Sie sitzt auf einer mit roten Stoffbahnen und Tüchern bedeckten Bank, die nackten Fußknöchel sind übereinander gekreuzt. Im linken Bildbereich lässt sich eine Dolchscheide erkennen. Mit ihrer linken ausgestreckten Hand berührt sie die Stirn des neben ihr liegenden Kopfes, während die andere in nachdenklicher Pose die Wange ihres eigenen Gesichts berührt. Ihren Blick richtet sie auf den abgetrennten Kopf, dessen dichtes Haar und dunkler Bart ins Auge fallen. In Anlehnung an Friedrich Hebbels Interpretation der Judith zeigt sich hier eine nachdenkliche, zwischen dem Grauen über ihre eigene Tat und vermutlich der Sorge um eine ungewünschte Schwangerschaft durch den Beischlaf mit Holofernes zerrissene Person. In einem Tagebuch-Eintrag von Friedrich Hebbel vom 3. Januar 1840 heißt es:

Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; (...) Meine Judith wird durch ihre Tat paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, dass sie über die Grenzen hinausgegangen ist, dass sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen getan hat.⁹⁷

Nicht triumphierend, hypersinnlich oder dämonisch und noch viel weniger heldenhaft erscheinen Salome und Judith in den Werken von Maurycy Gottlieb, obwohl doch Judith in der jüdischen Tradition eine heroische Bedeutung hat. Gemäß dem biblischen Bericht brachte sie dank Gottes Hilfe den Mut auf, gegen Holofernes, den ›Tyranen der Fremdherrschaft‹, anzugehen und ihre Schönheit einzusetzen, um das Volk Israel vor der Eroberung durch die Assyrer zu bewahren. Durch ihre Verbindung zur Familie der Hasmonäer ist sie zugleich auch eine messianische Figur, und so wird verständlich, dass die Geschichte der Judith an Chanukka, dem Fest, an dem Jüdinnen und Juden der Zurückeroberung und Wiedereinweihung des Tempels sowie des Lichtwunders gedenken, rezitiert wird und die Figur en miniature auf dem Chanukka-Leuchter Verwendung findet.⁹⁸ Im Gemälde von Gottlieb scheint Judith in einer nachdenklichen Pose zu verweilen, sie hält nicht, wie in zahlreichen anderen Werken, den Kopf des Holofernes triumphierend in der einen Hand (oder in einem Korb) und in der anderen das Schwert. Judiths Körperhaltung und Gestik geben dieser Situation etwas Menschliches, Irdisches, hier scheint kein dämonisches Mitwirken im Vordergrund zu stehen. Nach jüdischer Überlieferung setzte Judith ihre Schönheit, ihren Körper und sogar ihr Leben ein, um ihr eigenes Volk vor der Tyrannei des Holofernes zu schützen, das heißt, sie ist eindeutig als eine Heroine der jüdischen Geschichte zu beurteilen, und doch wird in diesem Gemälde ein Moment der Einsamkeit und der Trauer nach Ausübung der Tat offenbar, wie es der Historiker Ezra Mendelsohn interpretiert:

Gottlieb's painting combines the themes of eros and death, but his Judith is no femme fatale, and no triumphant Amazon, but rather a figure of mourning, who holds her own head in one hand in a conventional gesture of grief while she holds in her other hand the head of the enemy of the Jews.⁹⁹

97 Zitiert in: Marion Kobelt-Groch, »Ich bin Judith«. *Zur Rezeption eines mystischen Stoffes*, Leipzig 2003, S. 245.

98 Vgl. Mira Friedman, The metamorphoses of Judith, in: *Journal of Jewish Art*, 12–13 (1987), S. 225–246.

99 Ezra Mendelsohn, *Painting a people. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover u. a. 2002, S. 91.

Gottlieb wählte für seine Malerei populäre biblische Motive des 19. Jahrhunderts. Beide Figuren zeigt er in intimen Momenten: Judith nachdenklich und kummervoll, Salome in tragischem Liebesverlangen. Mendelsohn beschreibt sie als »women of feeling«¹⁰⁰, so dass von einer psychologischen Interpretation der Figuren durch die Darbietung in den Werken des Künstlers gesprochen werden kann. Die Verwendung des Versepos von Heinrich Heine entspricht dieser inneren Schau des Seelenzustandes der biblischen Figur der Salome, so dass die Dramatik des Bildes nicht im Stil oder in der Ikonografie zu suchen ist, sondern in der Bedeutung des Textes in seiner literarischen Rezeption und wiederum dessen Rezeption im Bild.

Einen weiteren Punkt in der Entwicklungsgeschichte der Salome-Darstellungen des Fin de Siècle zeigen die Interpretation des Sujets von Lovis Corinth und Max Liebermann. Zusammen mit Max Slevogt gelten sie als Wegbereiter der Moderne und zählen zu den bekanntesten deutschen Künstlern der Vorkriegszeit. Eine Gegenposition zur gängigen visuellen Interpretation des Bildtopos nimmt Lovis Corinth (1858–1925) Gemälde in einer zweiten Fassung mit Titel *Salome II* von 1900 vor. Die erste Fassung, die ein Jahr zuvor entstand, stellt inhaltlich keinen bedeutenden Unterschied zur zweiten Fassung dar und gilt als Vorstudie.¹⁰¹ Lovis Corinth zeigt die Protagonistin, wie sie sich über den frisch abgeschlagenen Kopf beugt, und ihm ins Auge blickt, indem sie die Augenlider des Toten auseinanderzieht (Abb. 47). Anders aber als in der Illustration von Aubrey Beardsley zeigt Salome hier nicht dieselben grausamen, aggressiven Züge, sondern repräsentiert eine visuelle Umsetzung des Schlusswortes von Oscar Wildes *Salomé*-Drama:

Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés? Ouvre tes yeux! Soulève tes paupières, Iokanaan. Pourquoi ne me regardes-tu pas? As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder?..... Et ta langue qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, elle ne dit rien maintenant, Iokanaan, cette vipère rouge qui a vomi son venin sur moi. C'est étrange, n'est-ce pas? Comment se fait-il que la vipère rouge ne remue plus?..... Tu n'as pas voulu de moi, Iokanaan. Tu m'as rejetée. Tu m'as dit des choses infâmes. Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée, moi, Salomé, fille d'Hérodiade, Princesse de Judée! [...] Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi,

100 Ebd.

101 Vgl. Charlotte Berend-Corinth, *Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis*, neu bearbeitet von Béatrice Hernald, München 21992, S. 391, Abb. 170 und 171.

moi ... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. Moi, je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé. Oh! comme je t'ai aimé. Je t'aime encore, Iokanaan. Je n'aime que toi. ... J'étais une Princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu [...]. Ah! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour.¹⁰²

Wie in diesen Zeilen beschrieben, beugt sich Salome im Gemälde über das Haupt des Täufers, es liegt in einer Schüssel, die ein Hofdiener demütig kniend über seinen Kopf hält. Zwei Hofdienerinnen stehen an Salomes Seite, während der Henker ihr mit seinem blutverschmierten Schwert gegenübersteht. Meines Erachtens ist deutlich zu erkennen, dass Lovis Corinth sich hier selbst als Henker darstellt, auch wenn die Figur seitlich mit dem Rücken zum Betrachter steht und das Gesicht nur im fliehenden Profil zu sehen ist. Anhand des unverkennbaren Schnurrbartes lässt sich der Maler Corinth deutlich identifizieren.

Am Rande sind zwei weitere Personen wahrzunehmen, die den mit Blut bespritzten Leichnam an Beinen und an einer Hand packen, um ihn wegzutragen. In der Bildmitte steht Salome, die durch ihre nach vorne gebeugte Körperhaltung den Blick auf ihre freie Brust lenkt, was durch die herabhängende Perlenkette zusätzlich betont wird. Mit beringten Fingern zieht sie die Augenlider des Toten auseinander und blickt in dessen fahles, aschgraues Gesicht, während ihr eigener Gesichtsausdruck, trotz rotem, leicht geöffnetem Schmollmund, ohne besondere Erregung zu sein scheint.

Salome ist auffallend hellhäutig, ihre Haare schimmern sogar blass rötlich und lediglich ihre ausgeprägten schwarzen Augenbrauen verleihen ihr einen Hauch von Exotik. Auch ihre Kleidung ist farblos, frei von jedem Blutspritzer, sie besteht aus transparenten, mit Blumenornamenten verzierten Stofflagen, die farblich zu ihren violetten Blüten im Haar passen. In ihrer Erscheinung und Aufmachung wirkt sie insofern eher europäisch denn orientalisch und steht damit in einem deutlichen Gegensatz zur Interpretation der meisten anderen Künstler des Fin de Siècle. Haare und Aufmachungen sind ohne jede Wildheit und Exotik, wie sie für die Salomefiguren von Moreau und Regnault charakteristisch sind. Corinth provoziere vielmehr, so Margreet Nouwen, mit seiner untypischen und vulgären Interpretation bewusst das Publikum: »[...] she is bare-breasted and wearing garish makeup like streetwalker. Before that, no one would probably have dared to depict her as so unscrupulous and vulgar, and as provoking the moral standards of contemporary bourgeois society.«¹⁰³

102 Oscar Wilde, *Salomé, Drame en un acte*, London 1893, S. 81-83.

103 Margreet Nouwen, Who's Afraid of Delilah?, in: Marion Deshmukh/Francoise Forster-Hahn/Barbara Gaethgens (Hg.), *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York/Oxford 2011, S. 156-169, S. 163.

Die Provokation schlug ganz unterschiedlich ein: Während die Münchner Secession das Werk zurückwies, wurde es in der darauf folgenden Berliner Secession ausgestellt und gefeiert.¹⁰⁴ Der Kunsthistoriker Hans Rosenhagen pries es in einer Rezension als das »eigenartigste und interessanteste« Werk Corinths.¹⁰⁵ Mit dieser Salome-Darstellung gelang Corinth der künstlerische Durchbruch.¹⁰⁶ Die Anerkennung seines Werkes durch die Jury der Berliner Secession (ihr gehörten unter anderem Walter Leistikow und Max Liebermann als Begründer sowie Paul Cassirer als Mitglied an), die sich gegen das wilhelminische Kunstverständnis Anton von Werners durchzusetzen versuchte und vor allem Werke vorexpressionistischer Kunst förderte, verhalf ihm zum Erfolg.

1901 zog Corinth von München nach Berlin, wurde zunächst Vorstandsmitglied und zehn Jahre später, 1911, zum Vorsitzenden der Berliner Secession gewählt, wobei er von diesem Posten kurz nach seinem Schlaganfall im selben Jahr wieder zurücktrat. Auch wenn Corinth ein gewisser Sensationsdrang zugeschrieben wird, wie es Hans Rosenhagen einst formulierte,¹⁰⁷ ist es ihm gelungen, Attraktion und malerisches Können zu verbinden.

Richard Hüttel fasst es treffend zusammen: »Die *Salome* steht in jedem Falle am Anfang der Entwicklung Corinths als sinnlicher und effektvoller ›Fleischmaler‹, eine Apostrophierung, die für ihn zu einem unverwechselbaren Image wurde.«¹⁰⁸

Das Bühnenstück *Salome* von Wilde, in England von der Zensur verboten, in Deutschland mit großem Erfolg aufgeführt, hatte bereits für Neugierde und Sensation gesorgt und eröffnete Corinth die Chance, seiner Salome-Interpretation ein eigenes Gesicht zu geben. Denn Corinth schuf ein Gegenbild zur orientalisch-jüdischen Salome des Symbolismus und der Belle Epoque: Salome wirkt weder mystisch noch gefährlich, sondern wie eine Prostituierte, die fast gelangweilt und ohne Ausdruck ein immer wiederkehrendes Spiel zum Besten gibt, als wäre das Sujet nichts anderes als ein Ausschnitt aus einer Theaterinszenierung, die hier das Drama von Oscar Wilde um eine neue visuelle Umsetzung ergänzt. Corinth wählte dennoch ein derart bekanntes Sujet und erzielte im Kreise der Secession einen vollen Erfolg.

104 Vgl. Lovis Corinth, *Meine frühen Jahre*, Hamburg 1954, S. 138–140.

105 Hans Rosenhagen, Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, in: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 20 (1899), S. 462.

106 Vgl. Christine Biró, *Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zur Bedeutung weiblicher Identität in den Bildern Lovis Corinths*, Herbolzheim 2000, S. 13.

107 »Bei Louis [sic!] Corinth besteht immer die Neigung, die Aufmerksamkeit des Publikums durch Sensation zu erregen. In der Regel aber wirkt er dort künstlerisch besser, wo er nichts gewollt hat, als eine malerische Erscheinung festhalten.« Hans Rosenhagen, Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession, in: *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 19 (1902), S. 439.

108 Ulrike Lorenz/Amélie zu Salm-Salm/Hans Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, Paris/Museum der Bildenden Künste, Leipzig/Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Bielefeld 2008, S. 100.

Meines Erachtens wird nicht, wie von Christine Biró vermutet, die angebliche »voyeuristische Schaulust der Salome [...] über ihren Kopf hinweg in einem kokettierenden Blickkontakt zwischen Henker und einer der Hofdamen fortgesetzt [...]«,¹⁰⁹ sondern vielmehr belächelt. Der Henker wirft der hinter Salome stehenden, mit einem auffallend roten Haartuch bekleideten Hofdienerin ein verschwörerisches Lächeln zu, das sich wiederum in ihrem Lächeln widerspiegelt. Verbirgt sich hinter der Darstellung des Henkers ein Selbstporträt von Lovis Corinth, bleibt offen, wen die Figur der Hofdienerin darstellt. Dass es sich um Corinths spätere Ehefrau Charlotte handelt, mit der er sich in den meisten seiner Selbstdarstellungen porträtierte, ist hier auszuschließen: Charlotte Berend und Lovis Corinth lernten sich erst in Berlin kennen, also nachdem das Werk entstanden war. Sujet und Physiognomie sprechen dafür, in der Figur die Schauspielerin Gertrud Eysoldt zu erkennen, die alternierend mit ihrer Kollegin Tilla Durieux im Max-Reinhardt-Ensemble in Berlin die Salome auf der Bühne verkörperte und 1903 von Corinth in dieser Rolle porträtiert wurde (Abb. 48). Möglich ist, dass Corinth die Bekanntschaft von Gertrud Eysoldt gemacht hatte, als er schon in München das Bild anfertigte und sie bereits dort am Hoftheater tätig war. Letztlich sind es Spekulationen, wen Corinth in der Rolle der Hofdienerin porträtiert. Allerdings ist es die Blickachse zwischen Henker und Hofdienerin, die das Bild in seiner Komposition trägt: Gleich einer verschwörerischen Geste tauschen beide Blicke aus, die stärker wiegen als die Darstellung der barbusigen Salome, die bereits so häufig Motiv zahlreicher Werke war. Meines Erachtens ist dieses Lächeln nicht eine Spiegelung der entlang des Dramas von Wilde zu interpretierenden Salome als boshafte, sexuell besessene Verführerin, wie es Christine Biró deutet, sondern eine der Salome gegenüber erhabene Geste der Überlegenheit, wenn nicht sogar Parodie, die in diesem Gemälde auszumachen ist.

Salome wirkt geistlos und in ihrer barbusigen und mit Pfauenfedern geschmückten Erscheinung fast wie die übermüdete Tänzerin eines Nachtclubs der Jahrhundertwende, die mit einem Ausdruck monotoner Langeweile im Gesicht die Augenlider des Johannes mit ihren Fingerspitzen auseinanderzieht. Das Grinsen und der Blickkontakt zwischen Henker und Hofdienerin stehen nicht nur kompositorisch über der Figur der Salome, sondern sind symbolisch Ausdruck für die Lächerlichkeit der Salome-Figur. Einem Schaustück gleich, scheinen die Personen Darsteller zu mimen, die sich im Spiel der jüdischen Femme fatale eine Rolle zuschreiben und zugleich das Geschehene als Außenstehende betrachten. Es wird gleichsam eine Distanz kreiert, die dieser Dramatik jeglichen Zauber nimmt. Das Lächeln der beiden Figuren enthält mehr als das visuelle Zitat des Wilde'schen Dramas, denn Salome wirkt blass, nicht nur in ihrer Erscheinung, sondern in ihrem vermeintlich dämonischen Wesen. Die leidenschaftliche, aus Liebe wahnsinnig gewordene Salome wird hier zu einer übermüdeten, übertrieben stark geschminkten, teilnahmslosen Protagonistin eines einst dramatischen Theaterstücks.

109 Vgl. Christine Biró, *Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zur Bedeutung weiblicher Identität in den Bildern Lovis Corinths*, Herbolzheim 2000, S. 35f.

Das Antlitz der Salome erinnert stark an ein Gemälde, das ebenso im Jahre 1899 entstanden ist und mit dem Titel *Dämon* eine andere Dimension im Ausdruck der Porträtierten präsentiert (Abb. 49). Lasziv wirft die Gezeigte ihren Kopf mit offenem, lockigen, hellen Haar seitlich in den Nacken und zeigt ihre entblößte Brust frontal dem Betrachter. Der Blick wirkt durch die Kopfhaltung mit halbgeöffneten Lidern erotisch, verführerisch, jedoch nicht bedrohlich. Erst der Titel versieht die Porträtierte mit der Konnotation von Gefahr. Corinth ist für seine zahlreichen, damals als anstößig empfundenen Aktdarstellungen berühmt geworden, und es ist stark zu vermuten, dass die meisten seiner Modelle nicht aus gutbürgerlichen Häusern stammten, sondern Frauen waren, die sich für laszive Szenen nicht schämen mussten und vermutlich aus dem Rotlicht-Milieu kamen. Somit könne man Nouwen zustimmen, dass die Figur der Salome auf das Porträt einer Prostituierten zurückzuführen sein könnte.

Wenn zunächst auch nur eine Hypothese, so scheint ein am Rande des Bildes *Salome II* gezeigter Hofbediensteter eine gewisse Ähnlichkeit mit Max Liebermann aufzuweisen, wie ihn Lovis Corinth 1899, also im selben Jahr, in dem die erste Salome-Fassung entstand, in einem Porträt festhielt (Abb. 50). Das Porträt zeigt Liebermann in einer für ihn typischen Kopfhaltung, den Blick von unten zum Betrachter gerichtet; die Augenpartie mit der rechten hochgezogenen Augenbraue besonders betont. Die am rechten Rand des Salome-Gemäldes positionierte Figur ähnelt stark diesem Porträt, vor allem wegen der gut zu erkennenden ausdrucksstarken rechten Augenbraue.

Demnach versammelt Corinth im Gemälde *Salome II* Personen, die sich in der Kunst mit dem Sujet der *Femme fatale* und deren Wirkung auseinandersetzten und zugleich Teil der Wahrnehmung wurden. Die Einbindung bedeutender Persönlichkeiten, jüdischer wie nicht-jüdischer Herkunft, markieren Präsenz, Popularität und Brisanz des Sujets, denn mit diesem Bild wird die Frage nach Repräsentation und Wahrnehmung der ›jüdischen Prinzessin‹ Salome als Sinnbild der *Femme fatale* in Kunst und Literatur visuell diskutiert: Lovis Corinth als Henker symbolisiert den Mörder eines gängigen Bildtopos, Gertrud Eysoldt als Hofbedienstete symbolisiert als Mimin der Salome die im Schatten der Rezeption stehende Repräsentantin und Max Liebermann als männlicher Hofdiener, der die Überreste des Täufers davonträgt, steht für den stark unter Kritik stehenden Maler biblischer Themen und den Förderer einer neuen Kunst und Salome-Interpretation. Gemeinsam werden sie zu Verbündeten einer neuen visuellen Interpretation, die die Wahrnehmung der jüdischen Frau in Kunst und Literatur maßgeblich beeinflusste. Das Zusammenspiel der drei Personen wirkt wie eine Bühnenszenierung, wobei die Nebendarsteller fast mehr an Charakteristik und Aufmerksamkeit gewinnen als die vermeintliche Hauptperson Salome.¹¹⁰

110 Eine Untersuchung, inwiefern in diesem Gemälde die PorträtDarstellungen von Gertrud Eysoldt und Max Liebermann sowie das Selbstbildnis Lovis Corinths womöglich schon zu Lebzeiten des Künstlers diskutiert wurden, führt im Rahmen dieser Analyse zu weit, gibt aber sicherlich

Abschließend sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass Lovis Corinth das Bildsujet 1906 erneut wählte: Auf einem Seidenfächer ist in einer für Corinth äußerst untypisch feinen Linienführung in grünen und mattblauen Farben, folgt man den Angaben im Werkverzeichnis, Salome während ihrer Tanzdarbietung zu sehen (Abb. 51). Corinth verortet die Szenerie in einen ägyptisch anmutenden Palast, die Figuren tragen antikiisierende ägyptische Kleidung und Kopfbedeckungen und auch Salomes Kleid weist einfache geometrische Muster auf. Anknüpfend an die für das Mittelalter charakteristische visuelle Präsentation sehen wir Salome tanzend und in Begleitung von musizierenden Hofbediensteten vor Herodes. Johannes ist im Bild nicht wiedergegeben. Auch hier zeigt Corinth eine für die damalige Zeit selten gewordene Darbietung der Salome, ganz davon abgesehen, dass dieser bemalte Fächer für das Repertoire des Künstlers absolut untypisch ist.

Ebenfalls eine Gegenposition zum stereotypisierten Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ als Femme fatale nehmen die visuellen Umsetzungen des biblischen Themas Simson und Delila von Max Liebermann ein. Max Liebermann (1847–1935), Gründungsmitglied der Berliner Secession und bis zur Machtergreifung Hitlers Präsident der Preußischen Akademie der Künste, beschäftigte sich bereits in den 1880er Jahren mit dem biblischen Sujet. Es existieren aus dem Jahre 1894 zwei Ölstudien, die als Vorlagen für das Werk im Jahre 1901/1902 dienten (Abb. 52), sowie mehrere Ölstudien von 1907, die wiederum Vorlage für die zweite Fassung von 1909/1910 waren (Abb. 53). Die alttestamentliche Geschichte, erzählt in Richter 13–16, handelt von Delila, die ihren Geliebten, den mit göttlicher Stärke ausgestatteten Simson, gegen Geld an die Philister ausliefert. Sie lässt ihm im Schlaf die Haare abschneiden und beraubt ihn damit seiner Kraft, die Gott ihm verlieh, um das Volk Israel von der Unterdrückung durch die Philister zu befreien. Er wird gefangen genommen und geblendet. Erst später, nachdem seine Haare wieder gewachsen waren und er wieder an Kraft und Stärke gewonnen hatte, konnte er erneut gegen die Philister kämpfen, findet aber letztlich doch einen heldenhaften Tod.

Delila, die in einem Moment der Zweisamkeit vorsätzlich handelt, händigt das Geheimnis um die Haare wie eine Beute an die Philister aus. Diese Handlung kann metaphorisch als Entmannung der Figur Simson verstanden werden, gleich wie in der Juditherzählung, in der Judith in einem intimen Moment ebenfalls die Gelegenheit nutzt und Holofernes den Kopf abtrennt. Auch wenn es sich um grundsätzlich unterschiedliche Frauen- wie Männerfiguren handelt – Holofernes als Tyrann

Aufschluss über das Verhältnis von Liebermann, Corinth und der Berliner Secession. Eine die These unterstützende Quelle ist der Autorin zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit nicht bekannt. Eine weiterführende Untersuchung zur Berliner Secession bietet die umfangreiche Analyse von Anne Matelowski, *Die Berliner Secession 1899–1937: Chronik, Kontext, Schicksal*, Wädenswill am Zürichsee 2017.

und Fremdherrscher, Simson als Held und als von Gott Auserwählter, Delila als Philisterin und Feindin, Judith als Heldin und Befreierin des jüdischen Volkes – ist die Handlungssymbolik der Frauen das bindende Element. Beide missbrauchen im Schlaf das Vertrauen des Mannes, indem sie ihn hintergehen, und beide Male ist mit dem Abtrennen von Körperteilen oder Haaren ein Akt der Quasi-Entmannung oder Kastration assoziiert.¹¹¹ Delila lässt sich in den Kanon der Femme-fatale-Figuren einreihen und weist dieselben stigmatisierenden Eigenschaften jener Repräsentationen in der bildenden Kunst auf, auch wenn sie in ihrer biblischen Bedeutung nicht zu den heldenhaften jüdischen Frauenfiguren wie Judith und Esther zu zählen ist und aufgrund ihrer Unterstützung der Philister dem Lager der Feinde angehört.

Das erste Gemälde aus dem Jahre 1902 stellte Liebermann im selben Jahr im Rahmen der fünften Ausstellung der Berliner Secession aus. In der damals auflagenstärksten und einflussreichsten Kunstzeitschrift Deutschlands, *Die Kunst für alle*, beschreibt Hans Rosenhagen ausführlich Liebermanns neuestes Werk und lobt es in den höchsten Tönen, wenngleich er kritisiert, dass es dem Werk an Sinnlichkeit fehle:

Die stärkste Leistung auf dem Gebiete der realistischen Malerei in dieser Ausstellung stammt von Max Liebermann. Seit der Zeit, da er in Berlin am heftigsten bekämpft wurde, hat kein Bild von ihm so viel Aufsehen erregt und Widerspruch gefunden, wie sein neuestes Werk »Simson und Delila« [...]. Als Malerei bedeutet es zunächst eine Rückkehr zu der früheren, auf wenige gebrochene, indessen keineswegs schwächliche Farben gestellten Anschauung. In der Gesamthaltung steht es den »Netzflickerinnen« und der »Frau mit Ziegen« viel näher als etwa den »Badenden Jungen« oder den »Reitern am Strande«; aber an Kühnheit und Einfachheit der Komposition, an Monumentalität des Ausdrucks ist es ihnen vielleicht sogar überlegen. Seit reichlich zehn Jahren stand die Skizze zu dem neuen Bilde in Liebermanns Atelier. Er hat also lange überlegt, ehe er sich an die Ausführung wagte. Entschlossen hat er alles Erzählende vermieden. [...] Liebermann zeigt sich auf der Höhe seiner künstlerischen Weisheit, jedoch auch auf der Grenze seiner sinnlichen Erregbarkeit. Von der heissen Glut der Stunde ist nichts im Bilde [...].¹¹²

Max Liebermann wählte somit zwar ein populäres Sujet, schuf aber einen Gegentypus zum gängigen Bild der zahlreichen Salomefiguren. In der ersten Fassung von 1902 sitzt Delila senkrecht nackt auf einem Bett, während Simson in tiefem Schlaf, ebenso

111 Vgl. Ulrike Vollmer, Auf Leinwand gebannt. Judith im (Miss-)Verständnis von Malerei und Film, in: *Biblical Interpretation*, 14, 1–2, Leiden 2006, S. 76–93, S. 89, Anm. 26 und 27. Ulrike Vollmer nimmt hier Bezug auf Freuds Theorie der männlichen Kastrationsangst. Freud interpretiert – fälschlicherweise – Judith als vergewaltigte Jungfrau und das Köpfen als Racheakt.

112 Hans Rosenhagen, Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession, in: *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 19 (1902), S. 439 f.

nackt, schlief auf ihren Beinen liegt. Triumphierend hält sie die soeben abgeschnittenen Haare in ihrer rechten Hand den Philistern entgegen, die hinter dem Vorhang zu erahnen sind. Hier folgt Liebermann nicht dem biblischen Bericht, sondern der Überlieferung nach Flavius Josephus, dass Delila selbst die Haarlocken abgeschnitten hätte.¹¹³ Delilas weiße Haut und ihr eher wenig weiblich wirkender, da kurvenloser Körper mit vorgewölbtem Bauch und wenig Busen fallen ins Auge, ihre Haare sind hochgesteckt und nur wenige Strähnen fallen auf ihre fliehenden Schultern. Auffallend sind ihr spitzes Kinn und ihre Nase, die durch ihre Körperdrehung zum Vorhang hin betont werden. Sinnlichkeit und Verführung sind in dieser Repräsentation sicherlich nicht auszumachen, was schon von damaligen Kritikern bemängelt und Liebermann als Unfähigkeit, weibliche Akte zu malen, vorgeworfen wurde.¹¹⁴

Auch in der zweiten Fassung von 1910 fehlt jegliche Erotik, die eine Interpretation Delilas als sinnliche Verführerin und Femme fatale im klassischen Sinne erlauben ließe. Hier kniet die rothaarige nackte Delila etwas unglücklich auf dem Bett neben dem völlig erschlafenen Simson, sie wendet dem Betrachter Rücken und Hintern zu, während sie in gedrehter Körperhaltung mit angestrengtem Gesichtsausdruck die Haarsträhnen mit einer Schere abschneidet. Ihr Mund ist geöffnet, ja fast zu einem genervten Gesichtsausdruck nach unten gezogen. Der prekäre Moment wird durch die geröteten Wangen der Delila und die schon durch den Vorhang schielenden Philister verstärkt. Im Vergleich zur ersten Version des Bildes wie auch und zu den übrigen Delila-Figuren anderer Künstler wirkt sie in dieser Fassung aufgrund ihrer Haare, des Körperbaus und der Gesichtszüge deutlich älter. Die Schauspielerin Tilla Durieux, die um 1909 die Titelrolle der Judith im Stück von Hebbel am Deutschen Theater in Berlin unter der Leitung von Max Reinhardt spielte, soll für den Kopf der zweiten Version der Delila Liebermann Modell gestanden haben. Über das Ergebnis sei sie allerdings nicht glücklich gewesen sein.¹¹⁵

Wie bereits aus der Beschreibung von Hans Rosenhagen aus dem Jahr 1902 herauszuhören ist, scheint sich in den Werken Liebermanns der Unwille zu manifestieren, eine klassische Femme fatale darzustellen. Einige Anzeichen sprechen dafür, dass der Künstler den biblischen Stoff verwendet hat, um einen persönlich empfundenen Verrat zum Ausdruck zu bringen. Diesem Verdacht geht Margreet Nouwen nach. Sie analysiert die beiden Gemälde vor dem Hintergrund der Biografie

113 Vgl. Emily D. Bilski, Der Koscherstempel. Jüdische Themen im Werk von Max Liebermann, in: Hans Günther Golinski/Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003, S. 136–147, S. 139, und Margreet Nouwen, Who's Afraid of Delilah?, in: Marion Deshmukh/Francoise Forster-Hahn/Barbara Gaethgens (Hg.), *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York/Oxford 2011, S. 156–169, S. 158.

114 Vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 2, 1900–1935, München 1996, Abb. S. 581.

115 Vgl. ebd., Abb. S. 783.

des Künstlers. Es sei erstaunlich, dass Liebermann nach dem Skandal um sein Werk *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* von 1879, das wegen einer angeblich verwerflichen Jesus-Darstellung sogar eine Diskussion im Bayerischen Landtag nach sich zog, erneut ein biblisches Thema gewählt habe und sich zudem einem erotisch aufgeladenen Bildsujet widmete, obwohl dieses nicht unbedingt zu seinem Repertoire zählte.¹¹⁶ Aufschluss gäbe, so Emily D. Bilski und Margreet Nouwen, die deutsche satirische Zeitung *Lustige Blätter*, die auf ihrem Titelblatt der Ausgabe 22 von 1902 eine Karikatur des Gemäldes von Liebermann zeigt. Liebermann als Simson liegt mit Farbpalette im Tiefschlaf auf den Beinen der Delila, die triumphierend 16 Haarlocken Liebermanns größtem Widersacher Anton von Werner als Philister entgegenstreckt. Die Haarlocken tragen die Namen von 16 Künstlern, die sich wegen der Teilnahme ausländischer Maler, vor allem Edvard Munchs, an der Berliner Secession für den Austritt daraus entschieden hatten und sich stattdessen an einer von Anton von Werner, den Liebermann einst als Philister bezeichnet habe, organisierten Ausstellung beteiligt hatten.¹¹⁷

Der Bezug zu diesem Ereignis im Jahre 1902 mag zwar berechtigt sein, doch bleibt festzuhalten, dass Max Liebermann mit der ersten Version seiner *Femme fatale* offensichtlich selbst nicht zufrieden war, wie Matthias Eberle treffend anhand eines Briefes von Max Liebermann an den befreundeten niederländischen Künstler Jan Veth nachweisen kann: »Im Übrigen habe ich schrecklichen, moralischen Katzenjammer über mein Bild, das zu malen mir irgend ein Dämon eingegeben haben muss. ›Schuster, bleib' bei deinen Leisten‹. Leider hab' ich's nicht befolgt und muß nun die Konsequenzen tragen.«¹¹⁸

Allerdings vermag weder der Vergleich mit der Karikatur noch der Kommentar von Max Liebermann zu erklären, warum der Künstler bereits Jahre zuvor Studien und zahlreiche Skizzen zum Bildthema angelegt und das Sujet acht Jahre nach

116 Vgl. Margreet Nouwen, *Who's Afraid of Delilah?*, in: Marion Deshmukh/Francoise Forster-Hahn/Barbara Gaethgens (Hg.), *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York/Oxford 2011, S. 156–169. Zur Rezeption des Werkes von Max Liebermann und zur Debatte zum Werk *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* siehe Chana C. Schütz, »Weil ich ein eingefleischter Jude bin ...«. Zur Rezeption des Jüdischen im Werk von Max Liebermann, in: Hermann Simon (Hg.), *Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, Stiftung Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Berlin 1997, S. 67–79, S. 69 ff.

117 Vgl. Emily D. Bilski, *Der Koscherstempel. Jüdische Themen im Werk von Max Liebermann*, in: Hans Günther Golinski/Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003, S. 136–147, S. 140, und Margreet Nouwen, *Who's Afraid of Delilah?*, in: Marion Deshmukh/Francoise Forster-Hahn/Barbara Gaethgens (Hg.), *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York/Oxford 2011, S. 156–169, S. 160.

118 Zitiert nach Matthias Eberle, *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 2, 1900–1935, München 1996, Abb. S. 581.

Veröffentlichung der ersten Version nochmals aufgenommen hatte. Viel überzeugender ist meines Erachtens die These, dass Liebermann sich dem damaligen Kunstgeschmack der klassischen Genremalerei erneut widersetzte und mit seiner visuellen Umsetzung des biblischen Motivs die akademischen, konservativen Repräsentanten der Kunstszene bewusst mit einem Gegenbild zu den gängigen Darstellungen der jüdischen *Femme fatale* konfrontieren wollte. Wir sehen in beiden Gemälden den entscheidenden Moment des Verrats: Das Abschneiden der Haare, den Verlust seiner heldenhaften Stärke und die unausweichliche Konsequenz. Simson ist den Philistern ausgeliefert und wird sein Volk nicht mehr beschützen können. In beiden Versionen assoziieren die grauen Farben des Gemäldes, die abstoßenden Frauendarstellungen, das kahle Bett und die unsinnlichen nackten Körper keine erotisch aufgeladenen Szenarien. Beide Frauen wirken in ihrer Darbietung weder verführerisch noch wirklich gefährlich.

Max Liebermanns *Femme fatale* in Form der Delila wirkt ebenso wie Lovis Corinths Salome wenig mystisch-gefährlich, bedrohlich oder orientalisch geheimnisvoll. Corinth wählte im Übrigen das Bildthema der Delila schon 1893 und zeigt in einem als verschollen geltenden Werk eine sehr junge Delila. Er zeigt sie weder in einem Moment des Triumphes noch in einer sexuell aufgeladenen Situation, sondern, wenn auch nackt, wie ein junges, pubertierendes Mädchen in unsicherer Handgeste am Bettrand stehend, während die Philister Simson ergreifen.¹¹⁹

Weder Salome noch Delila werden, wie es andere Künstler taten, als Inkarnationen des Bösen präsentiert. Somit sind diese Interpretationen im Zusammenhang mit Gegenbildern zur Stereotypisierung der jüdischen *Femme fatale* zu sehen. Max Liebermann und Lovis Corinth als Wegbereiter der Moderne bestimmen ein neues Frauenbild für den Bildtypus der biblischen Figuren. Sie distanzieren sich von der orientalisch aufgeladenen exotisch-erotischen Inszenierung, sind doch ihre biblischen Frauenfiguren mit rotem Haar und sehr heller Haut eher europäisch konnotiert, und wenden sich einer parodistischen Interpretation des sonst gängigen Frauenbildes der für das männliche Geschlecht gefährlichen Salome und Judith zu.

1.5 »Das Lob der tugendhaften Frau«: Die Schaffung eines neuen Frauentypus im Zionismus

Zu Beginn des politischen Zionismus, dem Theodor Herzl (1860–1904) durch die Organisation der zionistischen Kongresse ab 1897 zu einer breiteren Wahrnehmung in der Öffentlichkeit verhalf, wurde zunächst nicht so sehr über die mögliche Gründung eines modernen jüdischen Staates diskutiert wie über die Schaffung

119 Abgebildet in: Charlotte Berend-Corinth, *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*, neu bearbeitet von Béatrice Hernad, München 21992, S. 70 und S. 353.

einer jüdischen Einheit und die Definition der Geschlechter zur Erneuerung der jüdischen Gesellschaft. Das 20. Jahrhundert, geprägt vom erstarkenden Antisemitismus auf der einen, Assimilation und Anpassungsdruck der jüdischen Mitbürger auf der anderen Seite, brachte Diskussionen über den politischen und kulturellen Zionismus hervor, die ausschlaggebend für die Frage nach einer jüdischen Identitätsbildung waren.¹²⁰ Das Bild der jüdischen Familie im Zionismus stand im Kontext der Geschlechterdefinitionen.

Zu den bekanntesten Vertretern zählen Theodor Herzl, Max Nordau und Martin Buber, die in unterschiedlichen Medien wie in literarischen Abhandlungen, in Dramen und in Debatten auf zionistischen Kongressen Ideologien der Geschlechterkonstruktionen im politischen wie kulturellen Zionismus formulierten.¹²¹ Festzuhalten ist, dass sowohl die politischen wie die kulturellen Ausrichtungen des Zionismus sich grundlegend in der Frage unterschieden, inwiefern und durch welche Mittel eine jüdische Einheit entstehen und wie die Formierung eines eigenen Staates vorangetrieben werden könne. Dieses Ziel einte immer alle zionistischen Strömungen. Auch wenn Martin Buber in seiner führenden Rolle innerhalb der ›Demokratisch-Zionistischen Fraktion‹ Theodor Herzls politischen Auffassungen widersprach, waren sich beide im Kern über die Rolle der Frau im Judentum einig. Führte Herzl seine Vorstellungen von der neuen jüdischen Frau vor allem in seinem literarischen Werk *Altneuland* von 1902 aus, sind es bei Buber und Nordau vornehmlich die Reden, aus denen sich ihr Verständnis von der Rolle der jüdischen Frau ableiten lässt: Die jüdische Frau habe sich von dem Verlangen nach Luxusgütern und Prunksucht, das aus der Assimilation resultiere, zu befreien, sich auf die jüdischen Werte einer tugendhaften und familienorientierten Mutter zu besinnen oder sich für die Sache des Zionismus zu engagieren. In seiner Rede *Das Zion der jüdischen Frau* aus dem Jahre 1901 plädiert Buber enthusiastisch für ein neues Selbstverständnis der jüdischen Frau, die sich auf auf den Heroismus und die Tugendhaftigkeit ihrer biblischen Vorfahren zurückbesinnen solle.¹²² In diesem Zusammenhang erwähnt

120 Vgl. Gideon Shimoni/Robert S. Wistrich, *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999; Kirsten Heinsohn/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006; Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West Jewry before the First World War*, Cambridge 1993; David Biale, *Eros and the Jews. From Biblical Israel to Contemporary America*, New York 1992; Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006. Michael Brenner/Yfaat Weiss (Hg.), *Zionistische Utopie - Israelische Realität. Religion und Nation in Israel*, München 1999.

121 Einen einführenden Überblick zu den unterschiedlichen Debatten über die Rolle der Familie bietet Alison Rose, Die ›Neue Jüdische Familie‹. Frauen, Geschlecht und Nation im zionistischen Denken, in: Kirsten Heinsohn/Stefanie Schüler-Springorum, *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 177–194.

122 Vgl. Martin Buber, *Das Zion der jüdischen Frau*, in: Martin Buber, *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen*. Erste Folge. 1900–1914, Berlin 1920, S. 28–38.

der junge Philosoph bewusst das biblische Zitat aus den Sprüchen Salomons 31, 10–31, betitelt mit *Das Lob der tugendhaften Frau*, nach talmudischer Auslegung das Leitbild der Frau, der sogenannten *Eschet Chajil*, die in sich Kraft und Schönheit vereint, die Familie in allen Belangen unterstützt und an ihrem jüdischen Glauben festhält. Darin heißt es:

Wem eine tüchtige Frau beschert ist, die ist viel edler als die köstlichsten Perlen. Ihres Mannes Herz darf sich auf sie verlassen, und Nahrung wird ihm nicht mangeln. Sie tut ihm Liebes und kein Leid ihr Leben lang. Sie geht mit Wolle und Flachs um und arbeitet gerne mit ihren Händen. Sie ist wie ein Kaufmannsschiff; ihren Unterhalt bringt sie von ferne. Sie steht vor Tage auf und gibt Speise ihrem Hause, und dem Gesinde, was ihm zukommt. Sie trachtet nach einem Acker und kauft ihn und pflanzt einen Weinberg vom Ertrag ihrer Hände. Sie gürtet ihre Lenden mit Kraft und regt ihre Arme. Sie merkt, wie ihr Fleiß Gewinn bringt; ihr Licht verlischt des Nachts nicht. Sie streckt ihre Hand nach dem Rocken, und ihre Finger fassen die Spindel. Sie breitet ihre Hände aus zu dem Armen und reicht ihre Hand dem Bedürftigen. Sie fürchtet für die Ihren nicht den Schnee; denn ihr ganzes Haus hat wollene Kleider. Sie macht sich selbst Decken; feine Leinwand und Purpur ist ihr Kleid. Ihr Mann ist bekannt in den Toren, wenn er sitzt bei den Ältesten des Landes. Sie macht einen Rock und verkauft ihn, einen Gürtel gibt sie dem Händler. Kraft und Würde sind ihr Gewand, und sie lacht des kommenden Tages. Sie tut ihren Mund auf mit Weisheit, und auf ihrer Zunge ist gütige Weisung. Sie schaut, wie es in ihrem Hause zugeht, und isst ihr Brot nicht mit Faulheit. Ihre Söhne stehen auf und preisen sie, ihr Mann lobt sie: »Es sind wohl viele tüchtige Frauen, du aber übertriffst sie alle.« Lieblich und schön sein ist nichts; eine Frau, die den HERRN fürchtet, soll man loben. Gebt ihr von den Früchten ihrer Hände, und ihre Werke sollen sie loben in den Toren!¹²³

In diesem biblischen Leitbild, das zu Beginn des Schabbat am Freitagabend vom Mann gegenüber seiner Frau rezitiert wird, können die Rolle der Ehefrau und ihre Charakteristika auf die Adjektive schön, stark, fleißig, genügsam und devot reduziert werden, was die Erklärung zum Begriff *Eschet Chajil* in der Enzyklopädie zur Frau im Judentum klar kritisiert:

Der Text stellt die Frau als Fundstück hin. [...] Die Frau ist Stütze des Mannes, die Vorstellung von Gegenseitigkeit kommt nicht vor. [...] der Bezugspunkt aller ihrer Arbeit ist ihr Ehemann. [...] Der gute Rat zum Schluss zeigt, dass im

123 Sprüche 31, 10–31, übers. nach Luther, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1984.

wirklichen Leben Männer Frauen nach ihrer Schönheit und nicht nach ihren Taten beurteilen. Doch die ideale Frau soll sich ihr Leben lang für das Glück ihres Mannes aufopfern [...], denn sie ist vor allem Gattin und Mutter.¹²⁴

Für Buber ist diese Bibelpassage von zentraler Bedeutung. Sie entspricht genau seinem Verständnis, wie die ideale Jüdin zu sein habe, um zur Bildung einer jüdischen Einheit beizutragen. Deren Keimzelle, die jüdische Familie, drohe sich durch die Emanzipation der Frau und die Verfolgung der Juden aufzulösen. Die jüdische Frau der Jahrhundertwende sei durch einen sogenannten »Assimilationsfanatismus«¹²⁵ einer Eitelkeit verfallen, welche die »[...] Entartung des Volkstums, Entartung des Hauses, Entartung der Persönlichkeit [...]«¹²⁶ zur Folge habe. Dem entgegenzuwirken sei Aufgabe der neuen jüdischen Frau, die als Hüterin der Tradition und Religion im Sinne des Zionismus zur Bildung eines »neuen Juden« beizutragen habe. Zum Höhepunkt der Rede wird deutlich, inwiefern Buber bereits antisemitische Vorwürfe und rassistische Vorurteile gegen Juden verinnerlicht und lediglich ein Gegenbild entworfen hatte, um allen Vorurteilen zu trotzen:

Sie [die neue jüdische Frau] wird wieder Anregerin sein und ihren Mann den Weg der Selbsthilfe führen. Sie wird kämpfen und dulden wie die alten Heldinnen. Sie wird wieder Kultur fördern und Kultur vermitteln. Vor allem andern aber: sie wird wieder Mutter sein. Sie wird sich nicht schämen, wenn ihr Kind jüdisch aussieht, im Gegenteil: sie wird stolz darauf sein. Sie wird in ihren Kindern durch sorgfältige Körperpflege, durch harmonische Entfaltung ihrer Kraft auch den persönlichen Mut und die Spontaneität des Handelns erziehen, deren der Jude so sehr bedarf. Sie wird das Grundleiden des modernen Juden, das Überwuchern des Nervenlebens, im Keim ersticken. Eine gleichmäßige Entwicklung von Geist und Körper wird ihr Werk sein: lebensfroh und lebensmutig der Geist, der krafterfüllte Körper willig und bereit, die großen Befehle des Geistes auszuführen.¹²⁷

Es ist ersichtlich, dass Buber bereits 1901 in eine Auseinandersetzung mit den vorherrschenden judenfeindlichen und frauenfeindlichen Vorurteilen in der Gesellschaft eintrat, die vor allem in Otto Weiningers Verdikt vom angeblich verweiblichten und

124 Pauline Bebe, *Isha. Frau und Judentum. Enzyklopädie*, Egling an der Paar 2004, S. 84–86. Heutzutage wird der Begriff *Eschet Chajil* auch in jüdischen Gemeinden in Deutschland für Frauen verwendet, die junge oder werdende Mütter im Haushalt, bei der Kinderbetreuung oder bei Behördengängen unterstützen. Für diesen Hinweis danke ich Noga Shtainer, Berlin.

125 Martin Buber, *Das Zion der jüdischen Frau*, in: Martin Buber, *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen*. Erste Folge. 1900–1914, Berlin ²1920, S. 28–38, S. 32.

126 Ebd., S. 31.

127 Ebd., S. 36.

nervlich labilen Juden einen Höhepunkt fand.¹²⁸ Buber formuliert gleichsam das weibliche Pendant zu dem von Max Nordau definierten neuen Helden, dem sogenannten ›Muskeljuden‹. 1898 hatte Nordau dafür plädiert, dass sich Juden durch Sport und Turnen in jeglicher Form körperlich kräftigen, um jene innere Stärke zu erlangen, die für die Erreichung der zionistischen Ideale nötig sei.¹²⁹ In der jüdischen Turnerzeitung von 1900 formulierte er seine wohl bekannteste Parole: »Knüpfen wir wieder an unsere ältesten Überlieferungen an, werden wir wieder tiefbrüstige, strammgliedrige, kühnblickende Männer.«¹³⁰ Max Nordau trug zur Konstruktion des ›neuen Juden‹ maßgeblich bei, er kreierte in seinen leidenschaftlichen Plädoyers den jüdischen Helden, der in seiner Männlichkeit stolz, stark und autark ist. Das stereotypisierte Bild eines talmudlernenden Juden aus dem osteuropäischen Ghetto sollte dem Bild eines jüdischen Sportlers weichen, der ganz in der Mode der Zeit, jung und dynamisch, die Denkweisen des Zionismus in die Tat umsetzt und den perfekten Erbauer der neuen jüdischen Heimstätte mimt.

Die eher abwehrende Haltung gegenüber den traditionellen religiösen Formen des osteuropäischen orthodoxen Judentums erklärt sich aus unterschiedlichen Perspektiven. Zum einen war Herzl als österreichisch-ungarischer Publizist, wie auch viele seiner Mitstreiter, säkular geprägt und propagierte den Zionismus als moderne, aufgeschlossene und fortschrittliche Bewegung zur Gründung einer jüdischen Identität, die frei von althergebrachten oder gar streng religiösen Auffassungen sein sollte. Dies scheint im Widerspruch zu den Bemühungen um eine Bewahrung von Tradition und Werten in der Familie zu stehen, wie auch zum Anspruch, ins Land der Väter zurückkehren zu wollen. Dennoch ist die Anknüpfung an eine biblische Historizität keineswegs ein Paradox. Noch heute wird diese Argumentation als Legitimation angeführt. Zum anderen erklären die historischen Hintergründe wie offener Antisemitismus, Verfolgung und Pogrome in Russland die Überzeugung, dass sich die Erneuerung der jüdischen Identität nicht auf der Basis des osteuropäischen orthodoxen Judentums, das als schwach, verarmt und gesellschaftlich gebrochen galt, vollziehen könne. Der Idealtypus des ›neuen Juden‹ wurde sogar, wie es Yfaat Weiss formuliert, bewusst als Gegenbild zum osteuropäischen Judentum konstruiert. Wenn es als Motiv in Literatur und Kunst Verwendung fand, dann häufig in einer doch eher verkitschten und nostalgischen Form.¹³¹ Um allerdings eine gemeinsame jüdische Identität bilden

128 Vgl. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903, S. 417, S. 430 f.

129 In den Jahren 1900 und 1902 werden die Reden Max Nordaus zur Schaffung eines *Muskeljudentums* in der jüdischen Turnerzeitung veröffentlicht. Beide Reden sind abgedruckt in: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, hrsg. vom Zionistischen Aktionskomitee. Köln/Leipzig, S. 379–381 und S. 382–388.

130 Max Nordau, *Muskeljudentum*, in: Ebd., S. 379–381, S. 380.

131 Yfaat Weiss, *Ostjudentum als Konzept und Ostjuden als Präsenz im deutschen Zionismus*, in: Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 149–166.

zu können, war die Vereinigung aller Gruppierungen in Ost und West unerlässlich. Anknüpfungspunkte waren die bereits in Osteuropa gegründeten Vereinigungen und die in Palästina bestehenden Siedlungen, die mit der ersten und zweiten *Alijah*, das heißt der Einwanderung ins Heilige Land, überwiegend aus Russland, den Weg zur sogenannten Rückkehr ebneten. Gleichzeitig entfalteten sich in den zionistischen Kongressen verschiedene Fraktionen und Gruppierungen säkularer wie religiöser Ausrichtung, die öffentlich Gehör fanden und gleichberechtigt behandelt wurden.

Wie es Alison Rose treffend auf den Punkt bringt, wurden Geschlechterdifferenzen noch stärker polarisiert: »Indem das Bild der traditionellen Beziehungen zwischen den Geschlechtern in den osteuropäischen Ghettos umgekehrt wurde, glaubten Zionisten, dass jüdische Männer durch die Bearbeitung des Bodens männlicher, die jüdischen Frauen durch die Pflege der Familie femininer würden.«¹³² Die Realität sah in der Umsetzung schwieriger aus als in den Schriften von Nordau und Buber postuliert. Die unterschiedlichen zionistischen Frauenverbände in Deutschland wie auch in Palästina standen vor kaum zu bewältigenden Herausforderungen menschlicher wie politischer Natur. Einerseits herrschten Spannungen zwischen den zum Teil sehr unterschiedlichen Verbänden, die die *WIZO* (*Women's International Zionist Organisation*) – als Dachverband 1920 in England gegründet – nicht beiseite räumen konnte, zugleich standen die unterschiedlichen Ausbildungsstellen unter enormen Druck, sowohl die landwirtschaftlichen wie die hauswirtschaftlichen Aufgaben zu stemmen, während die innerpolitischen Spannungen zwischen den Neuankömmlingen aus West- und Osteuropa und den ansässigen einheimischen Arabern bereits auf den ersten großen Konflikt zusteueren.¹³³ Die Definitionen des ›neuen Juden‹ und der ›neuen Jüdin‹ sind Typenkonstrukte, die für die Begriffe ›neuer Hebräer‹ und ›neue Hebräerin‹ im Zionismus bedeutungsgleich Verwendung fanden. Zentral war die Funktion, die diesen Idealtypen zugeschrieben wurde: Die Erbauung des jüdischen Staates in Eretz Israel.

Noch vor den realen Konsequenzen der zionistischen Politik wurde im theoretischen Raum des zionistischen Diskurses über die Vermittlung dieser Idealtypen von Mann und Frau im frühen Zionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts debattiert. Kunst und Literatur sollten im Dienste einer authentischen und identitätsstiftenden Kultur stehen.¹³⁴ Auf dem fünften Zionistenkongress 1901 forderte der damals noch

132 Alison Rose, Die ›Neue Jüdische Familie‹. Frauen, Geschlecht und Nation im zionistischen Denken, in: Kirsten Heinsohn/Stefanie Schüler-Springorum, *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 177–195, S. 195.

133 Siehe hierzu ausführlich: Claudia Prestel, Feministische und zionistische Konstruktionen der Geschlechterdifferenz im deutschen Zionismus, in: Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 125–148.

134 Einen guten Überblick zum Thema Kunst als Form und Medium zur nationalen Selbstbestimmung im Zionismus siehe: Inka Bertz, Jüdische Kunst als Theorie und Praxis vom Beginn der Moderne bis 1933, in: Hans Günther Golinski/Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003, S. 148–173.

sehr junge Martin Buber eine Renaissance jüdischer Kultur und plädierte für die Erschaffung einer jüdisch-nationalen Kunst, die nicht auf Rückgriffen, sondern auf zukunftsorientierten Ideologien basierte:

Eine nationale Kunst braucht eine einheitliche Menschengemeinschaft, aus der sie stammt und für die sie da ist. Wir haben nur Stücke einer Gemeinsamkeit, und leise erst regt es sich in den Teilen, zu einem Leibe zu werden. Nur mit der fortschreitenden Wiedergeburt kann die jüdische Kunst werden und wachsen. Eine vollendete jüdische Kunst wird erst auf jüdischem Boden möglich sein, ebenso wie eine vollendete jüdische Kultur überhaupt. Aber das, was heute schon da ist, das sind Kulturkeime, Kunstkeime; und die müssen hier in der Fremde mit zarter liebender Hand gepflegt werden, bis wir sie in die heimatliche Erde verpflanzen können, auf der sie sich erst entfalten werden. Das, was wir jüdische Kunst nennen, ist kein Sein, sondern ein Werden, keine Erfüllung, sondern eine schöne Möglichkeit, ebenso wie der Zionismus heute ein Werden und eine schöne Möglichkeit ist. An beider Wachstum kann jeder von uns, gleichviel wie die Art seiner Tätigkeit beschaffen ist, mitarbeiten. Jeder von uns kann in seiner Weise wie dem Zionismus so auch der jüdischen Kunst die Wege bahnen.¹³⁵

Gemeinsam mit Max Nordau und Achad Ha'am, wobei sich die genannten keineswegs in allen Punkten über die zionistischen Ideale einig waren, wurde die Vermittlung zwischen den unterschiedlichen Religionsgruppen des Judentums als entscheidende Funktion von Kunst verstanden. Darüber hinaus sollten Kunst und Literatur als Träger der zionistischen Grundideen erzieherisch zur Einheitsbildung beitragen.

In dem oben zitierten Auszug wird auch ersichtlich, wie sehr bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts zwischen einer vermeintlichen Fremde in Deutschland und der Gründung einer neuen Heimat im Land biblischer Vorfäter polarisiert wurde und wie wenig Platz einer möglichen Zukunft in Deutschland eingeräumt wurde.

Schufen Martin Buber und Max Nordau die theoretischen Grundlagen zum Bild der ›neuen Hebräerin‹, propagierte der Künstler Ephraim Moses Lilien (1874–1925) die passende visuelle Umsetzung. Lilien war als Grafiker, Illustrator und Fotograf tätig gewesen, mit Maurycy Gottlieb hatte er das galizische Drohobycz als Geburtsstadt und die Ausbildung bei Jan Matejko gemein. Er schloss sich schon früh der zionistischen Bewegung an und gründete mit Martin Buber, Berthold Feiwel und Davis Trietsch die ›Demokratische Zionistische Fraktion‹. Deren Hauptanliegen war die Schaffung einer eigenen jüdischen Kultur, wie sie von Buber in einer Rede auf dem fünften

135 Martin Buber, Von jüdischer Kunst, in: Martin Buber, *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen*. Erste Folge. 1900–1914, Berlin ²1920, S. 57–66, S. 62 f.

Zionistenkongress im Rahmen einer organisierten Ausstellung mit Werken jüdischer Künstler umrissen worden war.

Auf dem Balkon des Hotels Drei Könige in Basel, wo Herzl 1897 den ersten Zionistenkongress zusammenrief, gelang Lilien 1901 mit seiner Fotokamera die wohl bekannteste Aufnahme des Visionärs (Abb. 54). Das Foto wurde, abgebildet in zahlreichen Varianten auf unterschiedlichsten Gegenständen, oft zu einer Devotionalie und zählt schlichtweg als *die* Bildikone des letzten Jahrhunderts im Kontext der Geschichte des jüdischen Staates. Das Antlitz Herzls lässt sich häufig in den Werken Liliens wiederfinden, vor allem in Darstellungen biblischer Szenen vom Leben und Wirken Moses', womit Liliens Hoffnung auf Herzl und den Zionismus als heilserwartende Bewegung in Anlehnung an die Figur Moses als Befreier aus der Sklaverei Ägyptens offenkundig wird.¹³⁶ Die zionistischen Bezüge sollten sein Werk prägend beeinflussen. 1906 schloss sich Ephraim Moses Lilien mit Boris Schatz zur Gründung der Kunst- und Gewerbeschule *Bezalel* in Jerusalem zusammen, deren Ziel es war, Werkstätten für Kunst und Kunsthandwerk zur Entwicklung einer jüdischen Formensprache zu errichten und so zur Identitätsbildung auf künstlerischer wie nationaler Ebene beizutragen.¹³⁷ Im Zuge seiner Lehrtätigkeit an der *Bezalel*-Schule und als freiwilliger Kriegsphotograf in der österreichischen Armee hielt sich Lilien in den Jahren von 1906 bis 1918 mehrmals über mehrere Monate hinweg in Palästina auf, entschied sich jedoch letztlich gegen eine endgültige Einwanderung, womöglich aufgrund der engen Beziehung seiner Ehefrau Helene zu ihrer Familie in Braunschweig, und blieb in Deutschland.¹³⁸

Noch vor seiner ersten Palästina-reise 1906 fertigte Lilien Radierungen und Illustrationen für die kulturzionistischen Gedicht- und Balladensammlungen *Juda* und *Lieder des Ghetto* und für sozialistische Zeitschriften wie *Vorwärts*, *Die Welt* und *Ost und West* an. Mark H. Gelber zufolge strahlen sie eine »altbiblische Atmosphäre modern verkleidet« aus,¹³⁹ da sie jüdische Symbole und altorientalische Ornamentformen

136 Vgl. Milly Heyd, Lilien Between Herzl and Ahaser, in: Gideon Shimoni/Robert S. Wistrich, *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999, S. 265–293, S. 274 ff.

137 Vgl. Ilona Oltuski, *Kunst und Ideologie des Bezalels in Jerusalem. Ein Versuch der jüdischen Identitätsfindung*, Frankfurt a. M. 1988. Siehe auch: Dalia Manor, *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London 2005.

138 Zur Biografie Liliens siehe: Oz Almog/Gerhard Milchram, *E. M. Lilien. Jugendstil, Erotik und Kulturzionismus*, Wien 1998. Haim Finkelstein, Lilien and Zionism, in: Asher Ovadia/Nurit Kenaan-Kedar (Hg.), *East meets West. Art in the Land of Israel*, Tel Aviv 1998, S. 195–216; Michael Stanislawski, Vom Jugendstil zum ›Judenstil‹. Universalismus und Nationalismus im Werk Ephraim Moses Liliens, in: Michael Brenner/Yfaat Weiss (Hg.), *Zionistische Utopie - Israelische Realität. Religion und Nation in Israel*, München 1999, S. 68–101; Dirk Heißerer, *Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925)*, München 2004. Avinoam Shalem, Ephraim Moses Lilien. The Working Process of an Artist, in: Michael Graetz (Hg.), *Ein Leben für die jüdische Kunst*, Heidelberg 2003, S. 141–150.

139 Mark H. Gelber, E. M. Lilien. Jugendstil-Erotik und Kulturzionismus, in: Oz Almog/Gerhard Milchram, *E. M. Lilien. Jugendstil, Erotik und Kulturzionismus*, Wien 1998, S. 6.

wie Davidstern, Palmblätter, Säulenformen und Szenerien biblischen Inhalts mit der Ästhetik des modernen Jugendstils vereinten. Zu Liliens wichtigsten Werken zählen mit Sicherheit die Illustrationen zu einer im großen Umfang geplanten mehrbändigen Bibelausgabe, wobei letztlich nur drei Bände, entstanden zwischen 1908 und 1912, realisiert werden konnten.¹⁴⁰ Diese Bände enthalten für diese Untersuchung das wichtigste Material. Liliens visuelle Umsetzungen zur idealisierten Jüdin finden in den Darstellungen der Figuren Mirjam, Rahab, Ruth, Esther und der Figur Schulamith aus dem Hohelied ihren stärksten Ausdruck (Abb. 55–61). Interessanterweise fertigte Lilien zu der Figur der Esther zwei weitere, fast identische Illustrationen an, die auch in kleineren Bibelausgaben und als Einzeldrucke erschienen sind, sich aber lediglich in der Gestaltung des Hintergrunds unterscheiden: das eine Mal sehen wir Esther mit weiteren Personen, betitelt mit *Esther und ihre Sklavinnen*, das andere Mal alleine zentral im Bild.¹⁴¹ Betrachtet man die Grafiken parallel, erübrigt sich aufgrund des jeweils gleichen Gesichtsausdrucks, der Gesichtsform mit dunklem Haar, großen dunklen Augen, vollen Lippen und langer, schmaler Nase, eine detaillierte Bildbeschreibung jeder einzelnen Anfertigung. Lilien kreiert einen durchgängigen Typus dieser Frauenfiguren, wobei Dirk Heißeerer das Bild der Esther auf das Antlitz der Ehefrau Helene zurückführen möchte (Abb. 62).¹⁴² Tatsächlich ist zwischen den Physiognomien der einzelnen Figuren kein großer Unterschied auszumachen, so dass zu fragen ist, warum Heißeerer nicht auch die anderen Abbildungen zu Helenes Porträt in Beziehung setzt.

Den jeweiligen Figuren werden nur wenige, aber ausreichend klar zu erkennende ikonografische Attribute gemäß ihrer Rezeption und der Klimax der biblischen Geschichte gegeben: Mirjam sehen wir mit einem Tamburin, das sie nach 2. Mose 15, 20 nach dem Durchzug durch das Rote Meer während des Triumphlieds schlägt, Ruth trägt einen Strohhalm auf ihrem Kopf, was ihre harte Arbeit auf dem Ährenfeld wie auch ihre Treue zu ihrer Schwiegermutter Naomi und zum israelitischen Volk symbolisiert. Esther wird mit außerordentlich schönem altorientalischem Kopfschmuck gezeigt, welcher vermutlich auf ihre persische Herkunft verweisen und ihre im Alten Testament beschriebene schöne Gestalt hervorheben soll.

140 Vgl. *Bücher der Bibel*, hg. v. F. Rahlwes nach der Übersetzung von D. E. Reuss, Georg Westermann Verlag, Bd. 1: *Überlieferung und Gesetz. Das Fünfbuch Mose und das Buch Josua*, Braunschweig 1908, Bd. 6: *Die Liederichtung. Die Psalmen, die Klagelieder, das Hohelied*, Braunschweig 1909, Bd. 7: *Die Lehrdichtung. Die Sprüche, Hiob, der Prediger, Ruth, Jona, Esther, Daniel*, Braunschweig 1912.

141 Vgl. *Die Bibel in Auswahl für Schule und Heim*, hg. v. E. Lehmann/P. Petersen, Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1912. Siehe dazu den 2016 veröffentlichten Aufsatz: Monika Czekanowska-Gutman, Challenging the Non-Jewish Images of a Jewish Queen. Portrayals of Esther by Early Twentieth-Century Jewish Artists, in: *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 12 (2016), S. 71–92. Für diesen Hinweis danke ich Prof. Annette Weber, Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg.

142 Dirk Heißeerer, *Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925)*, München 2004, S. 100.

Rahab, die je nach Auslegung als Gastwirtin bzw. als Prostituierte bezeichnet wird, wird im Buch Josua im Zusammenhang mit der Einnahme Jerichos erwähnt. Vor der Zerstörung der Stadt beherbergt sie zwei israelitische Kundschafter und rettet diese durch ein Täuschungsmanöver vor ihren Verfolgern. Im Gegenzug wird Rahab versprochen, sie und ihr Haus bei Eroberung der Stadt zu verschonen, wie es in Josua 6, 17 und nach Josua 6, 22 f. auch geschieht. Liliens Rahab steht mit auffallend reich verziertem, großem kreisförmigen Haarschmuck und fast entblößter Brust vor den in Flammen stehenden Häuserfassaden im Hintergrund. Hier ist auffällig, dass Lilien eine ungewöhnliche Ikonografie wählte, denn üblicherweise werden der Moment der Flucht beider Kundschafter oder die von den Häuserfassaden heruntergelassenen Seile dargestellt, welche die Verfolger auf eine falsche Fährte führten. Da Lilien den Fokus auf das Porträt der in orientalischem Schmuck ausgestaffierten Frau lenkt, die in erotischer Anlehnung ihren Umhang festhält, erinnert die Darbietung an die romantisch-orientalistischen Frauenfiguren von Charles Zacharie Landelle.

In ihrer Bedeutung sind alle Frauenfiguren Heldinnen und im Hinblick auf die Geschichte des Volkes Israel zu deuten. Esther rettet die jüdische Bevölkerung im Perserreich unter Ahasveros vor einem Völkermord, Rahab versteckt zwei Kundschafter der Israeliten in ihrem Haus, verschafft ihnen somit Zugang zur Stadt Jericho und ermöglicht die Einnahme der Stadt durch Israeliten. Ruth zieht mit ihrer Mutter Naomi in das Land der Israeliten und vermählt sich mit Boas, dem Sohn der Rahab. Sie zeugen Obed, den Großvater des späteren Königs David, aus dessen Geschlecht der Messias hervorgehen soll. Mirjam, die Schwester Moses', wird als Prophetin bezeichnet; sie besingt den Auszug aus Ägypten, also die Befreiung des Volkes Israel aus der Sklaverei. Schulamith schließlich, deren Schönheit das Hohelied höchst poetisch beschreibt, wird in der allegorischen Auslegung als das Volk Israel interpretiert und ihr Bräutigam als Gott, wobei die Liebe zwischen Volk und Gott im übertragenen Sinne zwischen Mann und Frau im Mittelpunkt des Buches steht.¹⁴³

Lilien wählte demnach Frauenfiguren, die in der jüdischen Tradition positiv konnotiert sind und als Heldinnen gelten. Wie die Kunsthistorikerin Czekanowska-Gutman für die Interpretation der Esther-Illustrationen festgestellt hat, orientierte er sich dabei entschieden an der jüdischen Auslegung der biblischen Frauenfigur.¹⁴⁴ Seine Werke stehen damit in deutlichem Kontrast zu den bekannten Werken der Malerei nicht-jüdischer Künstler. Allerdings visualisierte Lilien nicht jede einzelne biblische Heroine, sondern entindividualisierte diese: Jede dieser Frauen hat die gleichen Gesichtszüge. Mit seinen durch den Jugendstil geprägten Darstellungen schuf Lilien einen

143 Vgl. Cheryl Exum, *Song of Songs. A Commentary*, Louisville 2011.

144 Vgl. Monika Czekanowska-Gutman, Challenging the Non-Jewish Images of a Jewish Queen. Portrayals of Esther by Early Twentieth-Century Jewish Artists, in: *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, VI. 12, 2016, S. 71–92, S. 75ff und S. 91. Siehe dazu auch: Lynne M. Swarts, Gender, Orientalism, and the Jewish Nation. Women in the Work of Ephraim Moses Lilien at the German Fin de Siecle, 2020.

Idealtypus der biblischen Hebräerin, der, wie von Buber beschrieben, Vorbild für die »neue Jüdin« sein sollte. In ihrer Erscheinung wirken die Frauenfiguren tatkräftig, entschlossen, anmutig und heldenhaft. Liliens Frauenillustrationen orientierten sich an dem biblischen Leitsatz zur *Eschet Chajil*, schön, tugendhaft und stark, und bilden das perfekte weibliche Pendant zum Muskeljuden, wie ihn einst Max Nordau propagierte.

Interessant ist der gewählte Ausschnitt der Darstellungen, da dieser meist wie bei einer Fotografie eine bestimmte Untersicht oder Tiefenwirkung beinhaltet. Tatsächlich sind es seine Fotografien der damaligen Zeit, die das Fundament für seine später angefertigten Radierungen bildeten. Lilien, der übrigens ab 1913 Mitglied der *Neuen Photographischen Gesellschaft* war, hatte sein zwischen 1906 und 1918 in Palästina entstandenes fotografisches Werk in seine Illustrationen transferiert, weshalb die Ausschnitte und die Tiefenwirkung seiner Zeichnungen nicht überraschen.

Bereits 1991 wurde der fotografische Nachlass, der aus über 600 Glasplatten, Negativen und Dias besteht, katalogisiert und dankenswerterweise durch Micha Bar-Am, damals Kurator für Fotografie am Museum für Moderne Kunst in Tel Aviv und *Magnum*-Fotograf, unter Mitarbeit seiner Ehefrau Orna sorgfältig aufgearbeitet. Allerdings werden die Fotografien Liliens in ihrer Rezeption wenig beachtet und ein direkter Bildvergleich der Illustrationen mit den fotografischen Arbeiten findet nur selten statt.¹⁴⁵

Wie viele andere Fotografen und Maler Europas folgte Lilien einer üblichen Bild- und Motivtradition in der Auswahl und Perspektive seiner Fotografien: Er fotografierte unterschiedliche Ansichten des Felsendoms, der Stadt Jerusalem mit seinen Altstadtgassen, der Westmauer und der biblischen Stätten wie Hebron, Bethlehem und Tiberias. Obwohl 1906 in der *Berliner Illustrierten Zeitung* ein mit zwölf seiner Fotografien begleiteter Artikel über seine Reise nach Jerusalem erschienen war, wurde er als Fotograf nicht weiter beachtet und auch Lilien selbst scheint sich für die Anerkennung seines fotografischen Werkes nicht sonderlich eingesetzt zu haben.¹⁴⁶ Dies

145 Vgl. Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am (Hg.), *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, S. 48 ff. Siehe auch: Micha Bar-Am, Micha/Orna Bar-Am, The Illustrator E. M. Lilien as Photographer, in: *History of Photograph*, 19, 1995, S. 195–200. Elisabeth Keil, An Artist Looks at Zion. E. M. Lilien and His Changing Visions of Palestine, in: Leonrad J. Greenspoon/Ronald A. Simkins, »A Land Flowing With Milk and Honey«. *Visions of Israel from Biblical to Modern Times*, Omaha u. a. 2001, S. 237–260; Hildegard Frübis, The Figure of the »Beautiful Jewess«, the Orient, the Bible, and Zionism, in: Ulrike Brunotte/Anna-Dorothea Ludwig/Axel Stähler, *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, Berlin u. a. 2015, S. 82–97.

146 Vgl. Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am (Hg.), *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, S. 51 ff. Siehe auch: Micha Bar-Am/Orna Bar-Am, The Illustrator E. M. Lilien as Photographer, in: *History of Photograph*, 19, 1995, S. 195–200, S. 196 f. Elisabeth Keil, An Artist Looks at Zion. E. M. Lilien and His Changing Visions of Palestine, in: Leonrad J. Greenspoon/Ronald A. Simkins,

ist vermutlich auf die Tatsache zurückzuführen, dass Fotografie zum damaligen Zeitpunkt lediglich zur Dokumentation eingesetzt und nicht als Kunstform verstanden wurde. Die Verwendung von Fotografien als Vorlage für Radierungen oder Zeichnungen wird heutzutage längst akzeptiert, galt damals aber als Ausdruck mangelnder Kreativität und fehlender Zeichentechnik.

Eine Gegenüberstellung der Ruth-Abbildung (Abb. 57) und einer Fotografie aus der Zeit zwischen 1906 und 1910 (Abb. 63) lässt den Bildzusammenhang klar erkennbar werden: Beide Frauen tragen einen Strohhallen auf dem Kopf und sogar die Kleidung ist nahezu identisch. Das Foto diente unzweifelhaft als Inspiration für das Porträt der Figur. Der Bildvergleich zwischen der Rahab-Illustration (Abb. 56) vor den brennenden Stadtmauern von Jericho aus dem Jahr 1908 mit einer Studioaufnahme Liliens von 1906 (Abb. 64) veranschaulicht darüber hinaus, dass Lilien seine Fotografien nicht nur als Inspiration, sondern als direkte Vorlage gedient haben müssen, denn Haar- und Armschmuck sind hier identisch und detailgetreu wiedergegeben, wie auch das Antlitz der Frau in der später entstandenen Tuschezeichnung deutlich wiederzuerkennen ist. Haim Finkelstein vermutet, dass Lilien sogar bewusst seine Motive in den Gassen der Altstadt suchte oder entsprechend die Figuren in einem Atelier ausstaffierte, ja fast wie im Sinne einer Typenfotografie des Kolonialismus arbeitete und an eine verkitschte visuelle Tradition anknüpfte.¹⁴⁷ Die sogenannte Typenfotografie, geprägt durch westliche Fotografen, die in den von England und Frankreich kolonialisierten Ländern tätig waren, entsprang zunächst dem Interesse an Natur und Kultur der Menschen in diesen Kolonien und nicht zuletzt auch an deren Tracht und Schmuck. Mit zunehmender Popularität von Rassentheorien geriet diese Fotografie in den Kontext typisierender Darstellungen von Völkern, die als »primitiv und wild« klassifiziert und systematisch differenziert zur Schau gestellt wurden.¹⁴⁸ Diese »Rassen«-orientierte Typenfotografie ist eine Weiterführung des Orientalismus, denn die Personen mit orientalischem anmutender Ausstattung wurden in den Studios gegen Bezahlung lediglich deshalb fotografiert, um die Schaulust des westlichen Publikums zu befriedigen, und nicht selten führte die Begeisterung europäischer Betrachter solcher Aufnahmen sogar so weit, dass sie sich selbst in stammestypischer Kleidung in Studios vor bemaltem Pappmaché-Hintergrund aufnehmen ließen. Auf die Typenfotografie in Palästina und die Weiterführung des Orientalismus in der Fotografie wird im folgenden Kapitelabschnitt ausführlich eingegangen.

»A Land Flowing With Milk and Honey«. *Visions of Israel from Biblical to Modern Times*, Omaha u. a. 2001, S. 237–260, S. 251f.

147 Vgl. Haim Finkelstein, Lilien and Zionism, in: Asher Ovadia/Nurit Kenaan-Kedar (Hg.), *East meets West. Art in the Land of Israel*, Tel Aviv 1998, S. 195–216, S. 205 ff.

148 Vgl. Paul Hempel, Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Hans Peter Bayerdörfer/Bettina Dietz/Frank Heidemann/Paul Hempel (Hg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205. Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York/Jerusalem 1988.

Wie Haim Finkelstein aufmerksam beobachtet, zeugt kein Bild in Liliens Werk von jüdischen Siedlungen, die den Aufbau in Eretz Israel dokumentieren, von jungen Pionieren bei der Feldarbeit, noch nicht einmal von einem alltäglichen Leben außerhalb der Mauern von Jerusalem.¹⁴⁹ Das ist angesichts der Zeit, zu der Lilien Palästina bereiste, sehr erstaunlich und verwundert noch mehr, wenn man berücksichtigt, dass er ein überzeugter Zionist war. Lilien wird in der Rezeption als *der* jüdische und zionistische Künstler des 20. Jahrhunderts bezeichnet, und doch finden sich keine Werke, die eine Realität des Aufbaus und der Rückkehr ins Land der Väter auch nur ansatzweise darstellen. Grund dafür sei Liliens starke Bindung an den Westen, so Haim Finkelstein, und die mangelnde Fähigkeit, sich von einer orientalistischen und verkitschten Bildtradition des Orients zu lösen. Stattdessen wählte er durchgehend romantisch geprägte Motive, die sich hervorragend für die Illustration von biblischen Szenen und Typen eigneten, und schien demnach die Realität des harten Lebens und Aufbaus in Palästina auszublenden, zumindest als Bildgegenstand für sein künstlerisches Schaffen.

Auffallend ist, dass Lilien altorientalische Ornamentformen häufig für den Kopfschmuck seiner Frauenfiguren wählte sowie eine für den Orient typische Kleidung wie Kaftan und Kafiyeh. Die gestreifte Kleidung erinnert an den Tallith, den jüdischen Gebetsschal, was Micha Bar-Am jedoch verneint und ihn lediglich mit der zur Jahrhundertwende von arabischen wie jüdischen Männern in Jerusalem üblicherweise getragenen Abaya gleichsetzt.¹⁵⁰ Lilien bevorzugte offensichtlich für die einzelnen Frauendarstellungen das Einfache und Neutrale für Kleidung und Szenerie, denn wir finden keine für die orientalistische Malerei sonst typische Freizügigkeit und Opulenz in Kleidung und Frauenpose. Lediglich für Szenen, die sich wie im Hohelied mit Liebe, Beziehung und körperlicher Hingabe beschäftigen, verwendete Lilien bühnenähnliche Staffagen. Dann ist sein Stil auffallend orientalistisch und romantisch geprägt, wie in Abb. 60 und 61 zu sehen ist: Schulamith, die Protagonisten des Hohelieds, ist kaum bekleidet, ihre Brust ist zu sehen, das Haar ist gelockt, und sie trägt mit Perlen und Ketten verzierten schweren Schmuck, der tatsächlich an die Bühnenkostüme der Theatergrößen Maud Allan (Abb. 67) und Theda Bara in ihren Rollen als Salome und als Vamp erinnert. Dies lässt sich nicht nur aus den Fantasien der Kostümbildner erklären, sondern auch auf die in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchgeführten archäologischen Ausgrabungen zurückführen, die aufsehenerregende Funde in Assur und Babylon und vor allem die Nofretete in Armana zutage förderten. Die damaligen

149 Vgl. Haim Finkelstein, Lilien and Zionism, in: Asher Ovadia/Nurit Kenaan-Kedar (Hg.), *East meets West. Art in the Land of Israel*, Tel Aviv 1998, S. 195–216, S. 210 ff.

150 Vgl. Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am (Hg.), *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, S. 52 f.

Funde sorgten für einen Boom in der Faszination für Ägypten und den Alten Orient und beeinflussten die darstellenden wie der bildenden Künste maßgeblich.

Dass Lilien nicht daran interessiert war, das moderne Leben und den Aufbau zu dokumentieren oder gar zu illustrieren, ist vielleicht mit seinem Erfolg, vermutlich vor allem bei christlichen Kunden, zu erklären. Seine Illustrationen, Lithografien und vor allem das Bibel-Werk waren durch die »[...] Verschmelzung von moderner christlicher Bildkunst mit traditioneller jüdischer Emblemik, die durch den Rekurs auf Archäologie und Ethnografie auch noch authentisch und zeitgemäß daher kamen [...]«¹⁵¹ sehr populär. Wie Elisabeth Keil es treffend zusammengefasst hat, konzentrierte Lilien sich auf die Darstellung Palästinas als Ort der biblischen Vergangenheit. Die Landschaft wurde zum biblischen Idyll stilisiert, und seine Personenporträts mit ethnologischen Bezügen fungieren als Legitimation zur Gründung einer jüdischen Heimstätte in Palästina. Die zionistische Werbetrommel scheint er nicht mit den üblichen Aufnahmen von zionistischen Siedlungen rühren zu wollen. Vielmehr zeigt er sich bemüht, im Einklang mit der europäischen Faszination für den Orient das Exotische wie auch die ethnische Vielfalt Palästinas in seinen Fotografien und Radierungen festzuhalten.¹⁵² Dass der Künstler Fotografien von Bewohnerinnen und Bewohnern Palästinas seiner Zeit verwendete, um ein romantisierendes und idealisiertes Typenbild des biblischen Volkes zu zeichnen, verdeutlichen die Fusionen seiner Bilduntertitel wie *Junger Mann, eine weiße Kafiyeh tragend* für die Fotografie, die zur Vorlage der Joshua-Illustration im Bibel-Werk wurde.¹⁵³ Eine Unterscheidung zwischen arabischer und jüdischer Bevölkerung nahm Lilien für seine Typendarstellungen nicht vor, für ihn symbolisierten diese Menschen »[...] an ancient way of life in an ancient land belonging to the Jewish people.«¹⁵⁴

Mit der Einbindung von altorientalischen Elementen und der Verwendung seiner Fotografien in den Bibel-Illustrationen beabsichtigte Lilien laut Annette Weber zum einen,

151 Annette Weber, *Bibel, Babel und Bilder. Die Bedeutung der Archäologie für jüdische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Trumah. Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, 18, 2008, S. 108–131, S. 122.

152 Elisabeth Keil, *An Artist Looks at Zion. E. M. Lilien and His Changing Visions of Palestine*, in: Leonrad J. Greenspoon/Ronald A. Simkins, »*A Land Flowing With Milk and Honey*«. *Visions of Israel from Biblical to Modern Times*, Omaha u. a. 2001, S. 237–260, S. 250.

153 Vgl. Dirk Heißerer, *Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925)*, München 2004, S. 96 f. Vor allem zum fotografischen Nachlass von Ephraim Moses Lilien siehe Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am (Hg.), *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991. Abbildungen der Fotografie und der Radierung *Young Man Wearing a White Kufiyeh* und *Joshua*, S. 70 und S. 71, Inv.-Nr. TAMA No. 125.

154 Elisabeth Keil, *An Artist Looks at Zion. E. M. Lilien and His Changing Visions of Palestine*, in: Leonrad J. Greenspoon/Ronald A. Simkins, »*A Land Flowing With Milk and Honey*«. *Visions of Israel from Biblical to Modern Times*, Omaha u. a. 2001, S. 237–260, S. 255.

einen biblisch-orientalischen Bezug herzustellen, und zum anderen, einen Anspruch auf Authentizität zu erheben.¹⁵⁵ Vor allem an den Moses-Abbildungen sei deutlich zu erkennen, dass Lilien für die Darstellung des Propheten eine visuelle Fusion aus Theodor Herzl und assyrischer Königs- und Barttracht bevorzugte. Diese und auch weitere Abbildungen wie die des Pharaos stünden im Kontext des sogenannten Babel-Bibel-Streits, den der Assyriologe Friedrich Delitzsch mit seinen 1902 gehaltenen Vorlesungen entfacht hatte, und des sich daraus entwickelnden Panbabylonismus. Vor dem Hintergrund der bei Ausgrabungen im 19. Jahrhundert gemachten Funde stellte sich die Frage nach der Historizität und Bedeutung der Bibel im Zusammenhang mit der Entstehung der babylonisch-assyrischen Kultur. Während sich Delitzsch vehement gegen das Judentum als göttliche Offenbarungsreligion ausgesprochen habe, sei Lilien, wie viele andere Kulturzionisten, offen mit dieser Streitfrage umgegangen. Er habe bewusst die Figuren der Bibel in altorientalische, assyrische und gleichsam in damals gegenwärtige Kleidung gewandet, so Annette Weber, der es gelungen ist, Liliens Werke in den historischen Zusammenhang der archäologischen Funde, des theologischen Diskurses und des Kulturzionismus zu setzen.¹⁵⁶ Anhand von Bildvergleichen archäologischer Untersuchungen und deren Erklärungsmustern mit Liliens Illustrationen sei seine Ambition als Kulturzionist zu erkennen:

Liliens Übernahme der assyrischen Königstracht für die Mosesgestalt erscheint angesichts dieses ideologischen Kontexts bewusst erfolgt zu sein und offenbar auch deshalb an archäologischen Vorbildern orientiert, um den Anspruch zu dokumentieren, dass die biblische Offenbarung historisch der altbabylonischen Gesetzgebung mindestens ebenbürtig ist und darüber hinaus an die dem altorientalisch-semitischen Kulturkreis angehörenden Juden erfolgte, denen im Zeichen des Zionismus gerade daraus der kulturelle Vermittlungsauftrag zwischen Orient und Occident zuwächst.¹⁵⁷

Anhand eines Auszuges aus einem Brief von Lilien an seine Ehefrau Helene kann diese These belegt werden. Darin schreibt er: »Auch eine große kulturhistorische Mission hat der Zionismus: die Juden sind als Orientalen, die Jahrhunderte in Europa lebten, die geeignetsten Vermittler zwischen den Kulturen des Orients und des Occident.«¹⁵⁸

155 Vgl. Annette Weber, *Bibel, Babel und Bilder. Die Bedeutung der Archäologie für jüdische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Trumah. Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, 18, 2008, S. 108–131.

156 Vgl. ebd. Siehe dazu auch Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Jerusalem 2013, S. 20f.

157 Weber, Annette, *Bibel, Babel und Bilder. Die Bedeutung der Archäologie für jüdische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Trumah, Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, 18, 2008, S. 108–131, S. 118.

158 Zitiert nach: Ebd., S. 118. Siehe auch: Otto M. Lilien, und Eve Strauss, *E. M. Lilien. Briefe an seine Frau 1905–1925*, Königstein/Ts. 1985, Brief vom 8. Juli 1905, S. 40, und Dirk Heißerer,

Meines Erachtens sind die Frauendarstellungen von Ephraim Moses Lilien nicht lediglich mit dem Bildtypus der ›schönen Jüdin‹ als Anknüpfung an europäische Bildtraditionen zu interpretieren.¹⁵⁹ Er setzt das Bild der heldenhaften ›neuen Jüdin‹ in eine Genealogie zum Bild der biblischen ›Hebräerin‹, an die es nach Buber gilt, wieder anzuknüpfen, so dass in der Beurteilung Liliens unbedingt das biblische Leitmotiv der *Eschet Chajil* berücksichtigt werden muss. Damit zählen seine Esther-, Mirjam-, Ruth- und Schulamith-Illustrationen zu den Ikonen der jüdischen Geschichte und sind Repräsentationen eines Idealbildes für die ›tugendhafte Frau‹ im Judentum und im Zionismus. In den biblischen Heldinnenfiguren vereinen sich die zionistischen Ideale: Sie verhalten dem Volk Israel zum Erfolg, zum Sieg, zur Landeinnahme; durch ihre Schönheit blieb das Volk vom Unheil verschont und sie standen ihrem Volk in Notzeiten bei und dienten ihm. Dieser Bildtradition zum neuen Idealtypus der Jüdin ist auch das eingangs erwähnte Gemälde von Lesser Ury, *Rebekka*, von 1908 (Abb. 2) zuzuordnen. Wie in den Zeichnungen Liliens verkörpert *Rebekka* in Ausdruck und Körperhaltung das Ideal der kraftvollen, bedeutsamen, stolzen Jüdin, der im Zionismus als Ikone eine Vorbildfunktion zukam.

Wie später in Kapitel V dieser Untersuchung noch zu zeigen wird, sind Liliens Ikonen auch Vorbilder für das fotografische Werk der ersten zionistischen Fotografen im Land.

Eine weitere Komponente visueller Vorläufer zum Bild der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie, die zeitlich parallel zu den zionistischen Fotografien in Israel entstand, bilden die Werke des Künstlers Abel Pann. Sie stehen in direkter Verbindung zum ethnologischen Ansatz Liliens und verleihen dem Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ eine neue Wendung.

1.6 Die ›schöne Jüdin‹ als Femme fragile

Abel Pann (1883–1963), geboren als Abba Pfeffermann, wuchs als Sohn eines Rabbiners in Lettland auf und nahm zunächst bei Yehuda Pen in Witebsk, der auch Chagall unterrichtete, Malunterricht.¹⁶⁰ Nach unterschiedlichen Aufenthalten in Polen und Russland zog der junge Künstler 1903 nach Paris, wo er seinen Namen zu Abel Pann änderte und

Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925), München 2004, S. 98.

159 Vgl. Hildegard Frübis, The Figure of the »Beautiful Jewess«, the Orient, the Bible, and Zionism, in: Ulrike Brunotte/Anna-Dorothea Ludewig/Axel Stähler, *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, Berlin u. a. 2015, S. 82–97.

160 Vgl. Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Jerusalem 2013, S. 35–39; Yigal Zalmona, *The Art of Abel Pann. From Montparnasse to the Land of the Bible*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2003. Siehe auch Almog Oz/Gerhard Milchram (Hg.), »... und Rachel war schön.« *Abel Panns Bilder zur Bibel*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2000, S. 7.

an der privaten Kunstakademie Julian unter anderem bei William Adolphe Bouguereau und Édouard Toudouze studierte. Noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges reiste er über Nordafrika nach Jerusalem, denn Boris Schatz konnte ihn, der in Paris damals bereits ein bekannter Maler war, als Lehrer für die Bezalel-Schule in Jerusalem gewinnen. Die politische Situation des Ersten Weltkrieges hinderte ihn allerdings daran, endgültig nach Palästina auszuwandern, so dass er nach Paris zurückkehrte und erst nach Kriegsende im Jahre 1920 endgültig nach Jerusalem umziehen konnte, wo er bis zu seinem Lebensende 1963 geblieben ist. Zu seinen bekanntesten Werken zählen zwei Bilderzyklen: *Der Tränenkrug* mit ca. 50 Kreide-, Pastell- und Bleistiftzeichnungen ist in den Jahren 1914–1920 entstanden und hat die grausamen Pogrome an Juden in Russland zum Thema. Basierend auf Augenzeugenberichten, die Pann in Paris vernommen hatte, sowie Erfahrungen, die er selbst während des Pogroms in Kishinew 1903 gemacht und bereits in Zeichnungen festgehalten hatte, erzählen die Zeichnungen in erschreckender Deutlichkeit von den traumatischen Erlebnissen, von Verfolgung und Ermordung.

Der zweite Bilderzyklus steht in enger Verbindung mit Panns langjährigem Aufenthalt in Jerusalem, wo er bis 1924 an der Bezalel-Schule als Lehrer und anschließend als freischaffender Künstler tätig war. Es entstanden in den Jahren von ca. 1920 bis 1950 Werke, vor allem Pastell- und Ölgemälde, zum Projekt *Die Bibel in Bildern*, die vornehmlich Porträts biblischer Frauenfiguren beinhalten und die bereits in kürzester Zeit einen großen Erfolg verzeichneten. Für diese Untersuchung sind vor allem diese Werke von Bedeutung, da sie einen Wendepunkt in der Stereotypisierung der ›schönen Jüdin‹ kennzeichnen und eine neue Perspektive in der Repräsentation des Bildtypus eröffnen.

In den 1920er und 1930er Jahren wurden bereits mehrere Einzelausstellungen in Europa mit den Werken Abel Panns realisiert, darunter 1925 eine Ausstellung in der Wiener Secession, die Felix Salten in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 9.8.1925 euphorisch lobend rezensierte. Zu den Werken zu *Die Bibel in Bildern* schrieb er:

Die Farbenpracht der palästinensischen Landschaft brennt und lodert uns mit all ihrer Schönheit entgegen. Und die Gestalten der Patriarchen der Helden und Hirten tragen mit Entschlossenheit die Vielfalt des jüdischen Menschentypus. Auch dieses Werk wird bleiben und es wird hoffentlich länger dauern und höher wirken, als die düsteren Nachtstücke der Pogrombilder. Denn die Bilder wird man verstehen. Aber es kommt eine Zeit, in der niemand mehr Pogrome begreift. Man muss in die Ausstellung der Arbeiten von Abel Pann gehen. Es ist beinahe eine Pflicht. Keineswegs eine Pflicht der Juden. Man lernt einen ganzen Künstler kennen und einen ganzen Menschen. Außerdem: man überblickt das Schicksal und das Wesen eines Volkes, von dessen Wesen wie von dessen Schicksal man in Wien gar keinen oder nur einen ganz falschen Begriff hat.¹⁶¹

161 Die komplette Rezension in: Almog Oz/Gerhard Milchram (Hg.), »... und Rachel war schön.« *Abel Panns Bilder zur Bibel*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2000, S. 8–13. S. 13.

Die Darstellungen stehen visuell in eindeutiger Abhängigkeit zu den Werken von James Tissot, der selbst Palästina ab den 1890er Jahren für mehrere Jahre bereist hatte, seine Gemälde auf biblische Themen fokussierte und großen Einfluss auf die Kunst der Bezalel-Schule gehabt haben soll.¹⁶² Panns Bilder zeigen äußerst junge, erstaunlich zierliche, ja fast zerbrechlich wirkende Frauen, die in ihrer äußerlichen Erscheinung mit dunkel gelocktem Haar, dunklen Augen und langer schmaler Nase, großen braunen Augen und starken Augenbrauen einen orientalischen Typus repräsentieren. Exemplarisch sollen hier fünf der insgesamt zwölf Frauendarstellungen des Bilderzyklus vorgestellt werden, die kennzeichnend sind für Abel Panns Arbeiten zum Typus der ›schönen Jüdin‹ als Femme fragile, als zerbrechliche Frau, und damit eine neue Konnotation im Stereotyp markieren.

Die Pastelle tragen weder eindeutige Entstehungsdaten noch Titel. Die im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien verwendeten Bildunterschriften, die sich nach der Bibelstelle richten, sollen hier als Anhaltspunkt zur Unterscheidung angeführt werden: *Die vier Stammütter, Sara, Rebekka, Lea und Rachel (Gen)* (Abb. 66), *Das Mädchen war sehr schön, und sie war ledig; noch kein Mann hatte sie erkannt. Sie stieg zur Quelle hinab, füllte ihren Krug und kam wieder herauf. (Gen 24, 16)* (Abb. 67), *Und Jakob küsste Rachel (Gen 29, 11)* (Abb. 68), *Wende Dich, wende Dich, Schulamith! Wende Dich, wende Dich, damit wir Dich betrachten. (Hohelied 7, 1)* (Abb. 69), *Dina die Tochter, die Lea Jakob geboren hatte ... (Gen 34, 1)* (Abb. 70).

Die Frauen werden im Halbprofil porträtiert und nur mit geringfügiger Hintergrundgestaltung ausgestattet, wir sehen überwiegend einen einheitlichen Frauentypus vor grünem Blattwerk oder Wüstenlandschaften in rot-bräunlichen Farbtönen. Den einzelnen Frauenporträts wurden kaum ikonografische Attribute beigefügt, nur in zwei Pastellzeichnungen sehen wir Rebekka mit einem Wasserkrug auf ihren Schultern oder Rachel mit einem Hirtenstab in ihrem ausgestreckten linken Arm. Bis auf die Kopfstudie zu den Erzmüttern, die entsprechend ihrer Altersabfolge von links nach rechts nebeneinander positioniert wurden und die mit Sara, der ältesten der vier Frauen, beginnt, sehen wir junge Frauen, die mit ihrem schweren Metallschmuck mit reich verzierter Ornamentik und ihren kunstvoll geschwungenen Kopftüchern einen Kontrast zu den dargestellten Personen bilden. Die schmalen Schultern, die schlanken Gesichter, die feinen Gesichtszüge versinnbildlichen eher die Figur eines Kindes als die einer erwachsenen, wenn auch noch jungen Frau. Auch die Körperhaltungen der Porträtierten erinnern nur wenig an die sinnlichen Frauendarstellungen aus jener Zeit in Europa.

Shlomit Steinberg, die sich einer ausführlichen Untersuchung den Bildern Abel Panns widmet, verortet die vorhandene Polarität in der Mischung von Femme fatale und orientalischer Kindsbraut und beurteilt die Werke als Resultat eines Mannes, der sich

162 Vgl. Dalia Manor, *Art in Zion. The Genesis of National Art in Jewish Palestine*, London u. a. 2005, S. 60.

nicht von einem dämonisierten, verführerischen Frauenbild lösen konnte und sich gleichzeitig dem ethnografischen Blick in seiner neuen Heimat öffnete.¹⁶³ In ihrer Untersuchung hält sie an ihrem Urteil fest, dass Panns Werke auf einem dämonisierten Frauenbild beruhten, und beschreibt die Erscheinungen der jungen Mädchenfiguren in Anlehnung an den im Orient noch heute stattfindenden Brauch, Töchter in sehr jungem Alter, meist nach Beginn der Periode, zu verheiraten.¹⁶⁴ Dem entgegensetzen wären allerdings die früheren Skizzen, die Pann von usbekischen und jemenitischen Frauen auf der Reise nach Palästina bereits 1913 anfertigte und die er erst in seinen späteren Bilderzyklen aufnehmen sollte.¹⁶⁵ Sie stellen mehr einen ethnografischen denn einen orientalistischen Bezug her. Wenn Abel Pann 1924 schrieb, er wolle »[...] die Helden der Bibel als Menschen aus Fleisch und Blut darstellen«¹⁶⁶, ist seine Intention unverkennbar, sich nicht den gängigen Stereotypisierungen biblischer Frauengestalten anzuschließen, die auf ihre sexuellen Reize reduziert werden und für den Mann eine Bedrohung darstellen.

In der Abbildung *Und Jakob küsste Rachel ... (Gen 29, 11)* (Abb. 68) erkennen wir Rachel als junges Mädchen, die ein Mann – ganz offensichtlich gegen ihren Willen – umarmend an sich drückt und dabei ihre Wange küsst. Die eng hochgezogenen Augenbrauen und der nach unten gewandte Blick mit leicht geöffnetem Mund bringen unmissverständlich die ablehnende Reaktion Rachels zum Ausdruck. Auch wenn die Porträtierte mit rot lackierten oder mit Henna gefärbten Fingernägeln und reichlich Schmuck an Arm und Ohren dargestellt wurde, was auf eine vorhergehende Hochzeitszeremonie hindeutet, ist deutlich zu erkennen, dass es quasi noch ein Kind ist, das hier abgebildet ist. Eine von dem jungen Mädchen ausgehende Bedrohung oder gar laszive, sinnliche Konnotation Rachels ist meines Erachtens völlig auszuschließen.

Auch das weitere Bildbeispiel mit Darstellung der Schulamith des Hoheliedes (Abb. 69) steht im deutlichen Gegensatz zu den sonst üblichen Darbietungen. Obwohl aufgrund des Bibeltextes – *Wende Dich, wende Dich, Schulamith! Wende Dich, wende Dich, damit wir Dich betrachten (Hohelied 7, 1)* – eine Tanzszene zu vermuten wäre, zeigt Pann eine eher nachdenkliche Schulamith, die auch hier wieder äußerst jung und zierlich wirkt.

Das Thema Macht, Gewalt und Erotik wird in keinem anderen Bild derart eindrücklich vermittelt wie in der Darstellung der Dina (Abb. 70): Das Gesicht erfüllt von Angst und Schrecken, sehen wir Dina, halb nackt, die linke Brust entblößt, mit hochgezogenen Schultern, wie sie im Begriff ist, ihre Blöße zu bedecken, was symbolisch mit der vorher stattgefundenen Vergewaltigung in Verbindung steht. In seinen

163 Vgl. Shlomit Steinberg, Das Bild der Frau in der Malerei von Abel Pann 1900–1957, in: Almog Oz/Gerhard Milchram (Hg.), »... und Rachel war schön.« *Abel Panns Bilder zur Bibel*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2000, S. 21–29.

164 Vgl. ebd., S. 27.

165 Vgl. ebd., S. 23.

166 Ebd.

Porträts biblischer Frauen realisiert Pann den Typus einer eigentümlichen ›schönen Jüdin‹, die gleichzeitig einen zerbrechlichen, vom Mann dominierten Frauentypus versinnbildlicht: den Typus der *Femme fragile*.¹⁶⁷

Interessanterweise befinden sich keine Esther-, Judith- oder Salomedarstellungen in den Werken Abel Panns. Auch wird das Bild der ›neuen Jüdin‹ nicht mit dem biblischen Bild der Heroine, wie bei E. M. Lilien oder Lesser Ury, symbolisiert, sondern mit einer orientalischen Kindsbraut, die nicht mit dem Ideal einer modernen jungen Frau im jungen jüdischen und emanzipierten Staat gleichzusetzen ist. Sind auch Abel Panns Frauenbilder durch die Kunst der Orientalisten und durch Bibelillustrationen wie etwa von James Tissot und Gustave Doré beeinflusst, markiert sein Werk gleichwohl einen Wendepunkt für das Bild der ›schönen Jüdin‹: Seine Helden präsentiert er vergleichbar mit der Darbietung von Charakteren des Mittleren Ostens in orientalischer Kleidung und mit lokalem Bezug. Seine Ausführungen stellen sich gegen das sexualisierte Bildprogramm der *Femme fatale* und präsentieren einen zerbrechlichen Frauentypus, der klare Bezüge zu den gegebenen Riten und der Kleidung jener Zeit aufweist und einen ethnografischen Anhaltspunkt in der Repräsentation biblischer Vorfahren bietet.

Der zionistische Traum, dass das jüdische Volk in sein Heimatland zurückkehren und dort vereint die alten Zeiten erneuern würde, ist in Panns Kunst gegenwärtig. Er zeigt die anwesenden orientalischen Menschengruppen, Nomaden sowie Juden arabischer Länder, wobei er davon überzeugt war, dass eben diese Personen biblische Typendarstellungen authentisch repräsentieren können. Wie Lilien ist auch Abel Pann Bezalel-Lehrer gewesen und dementsprechend ist anzunehmen, dass auch er als Kulturzionist die Bibel als die wichtigste autorisierte und authentifizierte Quelle für eine nationale Wiedergeburt im Judentum angesehen hatte. Die Rückkehr ins Land der Väter und die Beschreibung der biblischen Figuren als Ahnen in der jüdischen Geschichte ist Dogma der Kulturzionisten und gilt meines Erachtens als ausschlaggebender Impuls. Er sollte entscheidendes Kriterium für die Beurteilung von Abel Panns Werken sein.

Abel Panns Frauendarstellungen sind in Aussage und Botschaft für das Verständnis der ›neuen Jüdin‹ weitaus realistischerer Natur. Meines Erachtens verschmelzen in seinen Werken sowohl europäische Kunstvorstellungen als auch Erfahrungen europäischer

167 Eine ausführliche Analyse zum Bildtypus der *Femme fragile* liegt bislang nicht vor, es gibt lediglich einige wenige kunst- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen, die sich auf die Beziehungsgeschichte zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile* als Phänomen konzentrieren, vgl. Stephanie Günther, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*, Bonn 2007; Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885–1925*, Würzburg 2005, und Jutta Hülseswig-Johnen (Hg.), *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne*. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld und Berlin 2013.

Künstler in Palästina zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Somit entspricht der von Pann geschaffene Typus der ›schönen Jüdin‹ einer kindlichen, orientalischen Femme fragile in Hochzeitstracht mit schwerem Schmuck, die eben diesen Schmelztiegel von Kulturen und Volksgruppen in Israel widerspiegelt. Der Künstler zeigt in seinen Werken das Aufeinandertreffen von traditionellen, orientalischen Lebensgewohnheiten und Idealen und einem europäischen, säkularisierten und modernen Judentum im Zeitalter des Zionismus und zu Beginn der Staatsgründung.

Im folgenden Kapitel V ist nun nach der fotografischen Weiterentwicklung des Bildes von der ›schönen Jüdin‹ zur *Chaluzah* und *Shomerah*, also zur Pionierin und Verteidigerin des jungen Staates Israel, zu fragen. Das Bildprinzip der *Eschet Chajil*, das für den Bildtypus im Zionismus prägend war, ist in der Konzeption zum Bild der israelischen Soldatin ebenso tragend und verweist auf das propagandistische Image in der Fotografiegeschichte Israels. Die Aufschlüsselung der neuen Bildikonen in der israelischen Fotografie wird den Kontext zu Fotografien in der Gegenwartskunst aufzeigen und die motivgeschichtliche Ableitung zum Bild der israelischen Soldatin vervollständigen.