



Jacques Picard

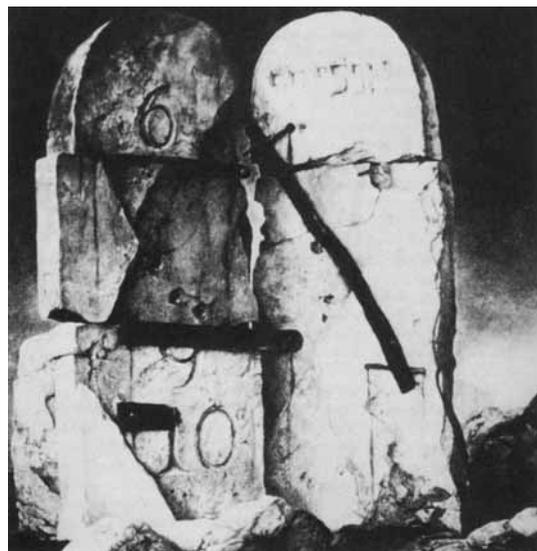
Getilgte Zeichen, gebrochene Mauern, fliehende Buchstaben.

Zur ästhetischen Repräsentation der Erinnerungen an die Zeit der Vernichtung

Auf einem Ölbild von Samuel Bak (*1933) von 1977, *Vorschlag für ein Monument*, sehen wir die Tafeln, die Mose am Sinai übergeben wurden, in zerstörter, gebrochener Form, zwei Steinstelen ähnlich, deren Teile verschoben wurden, zusammen gehalten von Klemmeisen, in einer ruinierten Landschaft, die als Wüste aus Steinen angedeutet ist (Abb. 1). Was Samuel Bak, dessen Weg als Kind in das Ghetto von Wilna, als Überlebender in *Displaced Camps* und dann, unterbrochen von Aufenthalten in Paris und Rom, nach Israel führte, uns vorschlägt, ist ein Monument für die Ermordeten, das die gebrochenen Fragmente der Tafeln zu einer neuen Aussage bringt:

Die Entheiligung der Gesetze hat Massengräber hervorgebracht, die Schriftzeichen getilgt und die Tafeln zu Grabsteinen gemacht. Während einer langen Geschichte des Leidens und des Missbrauchs halten die Tafeln die Kraft aufrecht, um denen, die ihrem Weg weiter folgen wollen, als Weisung zu dienen. Ihre Kraft kann nie ganz ausgelöscht werden, aus den Fragmenten entstehen neue Schöpfungen.¹

Was wir auf den Tafeln selbst zu sehen bekommen sind das Schriftfragment «Ich bin der Herr», die Zahl Sechs (für die Ermordeten sechs Millionen Juden), die Zahlen Neun (für das getilgte «Du sollst kein falsches Zeugnis ablegen»²) und Zehn (für das fehlende «Du sollst nicht nach deines Nachbarn Haus begehren»³). Dem Betrachter des halbwegs neoklassisch, halbwegs surrealistisch anmutenden Ge-



1 Samuel Bak, *Vorschlag für ein Monument*, 1977, Öl auf Leinwand, 80×80 cm, Privatbesitz



2 Oskar Weiss, *Mahnmal für die Opfer der Shoah*, 1988, Jüdischer Friedhof Bern

mäldes ist anheimgestellt, wie er diese gebrochenen Tafeln, getilgten Zeichen und nicht lesbaren, aber erinnerten Zitate weiter deuten will.

Fünzig Jahre nach der Reichspogromnacht: Im Beisein der Schweizer Regierung und offiziellen Gästen wird am 9. November 1988 auf dem jüdischen Friedhof Bern ein Mahnmahl eingeweiht und eine Nacht des Gedenkens abgehalten. Das von Oskar Weiss (*1944) gestaltete Mahnmahl zeigt den *Magen David*, den Sechsstern aus zwei Dreiecken, auf einer im Halbrund angelegten Mauer (Abb. 2). Durch Mauer und Stern führt ein Riss, ein Bruch von oben her bis tief in die Mitte des Erinnerungsmales. Diese symbolische Lücke des bernischen Mahnmahls erinnert an Auschwitz als eine Wunde in der menschlichen Geschichte, die auf diesem Friedhof mit Opfern und Überlebenden verknüpft ist. Eine Laune der Natur oder die eifrige Hand eines Gärtners hat später hinter dieser Mauer eine Rose wachsen lassen, die heute durch den Riss nach vorne dringt und dem Mahnmahl eine neue Bedeutung zuzufügen scheint.⁴

Gebrochene Mauern, gebrochene Tafeln, getilgte Schriftzeichen, begrabene Worte, fliehende Chiffren, Risse in den Bildern, Fragmente und Lücken als Mahnmale – diese Metaphern und Symbole verlangen nach Ergründung im kulturellen Raum der jüdischen Erinnerung. Dies ist auch der Auffassung geschuldet, dass wir dem Argument, der Holocaust sei «unbegreiflich» und die Erinnerung daran in Wort oder Bild oder Architektur «unaussprechlich» und nicht «darstellbar», entgegneten, weil es vernünftig ist, den Holocaust von unterschiedlichen Zugängen her so weit als möglich zu verstehen, ohne ihn deswegen je ausmalen zu können. Dies schließt auch die genannten Argumente ein, die es ernst zu nehmen und zu beden-

ken gilt. Amos Funkenstein hat uns gelehrt, dass nur eine Kultur, die sich selbst nicht als selbstverständlich betrachtet, per definitionem eine sich selbst reflektierende Kultur sein kann.⁵ Denn die Juden in der Diaspora lebten ‹außerhalb› der Geschichte, ihr Schauplatz war nicht mehr die Außen- und Innenpolitik wie zur Zeit der Antike. Yosef Yerushalmi hat gegenüber anderen mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, dass das jüdische Mittelalter keine nennenswerte historiographische Leistung hervorgebracht hat.⁶ Die Erlösung konnte zwar in einem universalen Sinne gedacht, aber nur in den Grenzen eines partikularistischen Sonderdaseins beschleunigt werden. Man erfüllte die Gebote und schwieg zur Geschichte.

Was heißt, zunächst, schon jüdische Erinnerung, jüdisches Gedächtnis, jüdische Zukunft? Die rabbinische Tradition, lange maßgebend für die Deutung der Geschichte, kontrollierte die Visionen der messianisch vorgestellten Zukunft strikt, um im Exil die Einheit der multilokalen jüdischen Lebensweisen und die sie begründende religionsgesetzliche Autorität der *Halacha* sichern zu können. Gnostische und messianische Potentiale lebten im Rahmen dieser religiösen Leitkultur zwar unterschwellig weiter, aber die ahistorische Tendenz des rabbinischen Denkens, das gegenüber allen politischen Ambitionen skeptisch blieb, dominierte mit ihrer zensurierenden Lesart der geschichtlichen Ereignisse. David Roskies spricht hier sogar von einer deutlich antiapokalyptischen Antwort auf die katastrophalen Erfahrungen einer Zerstörung.⁷ Dieses Paradigma fand sinnfälligen Ausdruck im Imperativ der Erinnerung. Die rabbinische Exegese lotete den Zusammenhang zwischen ‹erinnern› und die Gebote ‹halten› dann tiefgründig aus. Um in der Verbannung, im *Galut*, überleben zu können, musste die Institution der *Halacha*, als ein Netz oder Weg von Gebet, Studium und Lebensführung, die vergangene ‹geschichtliche› Zeit so strukturieren, dass jedem Juden die Kontinuität einsichtig blieb. Insbesondere erscheint gerade auch die Katastrophe selbst als besonders dramatischer Teil des mythischen Geschehens. In den drei Wochen zwischen dem 17. *Tammus* und dem 9. *Aw* wird der Zerstörung der beiden Tempel, samt des darin unterlegten Themas der Exilierung, in den Synagogen von Jahr zu Jahr gedacht. Der 9. *Aw* war in der biblischen Diktion der Tag, an dem sich Israel in der Wüste nach Ägypten zurückgesehnt hatte; und am 17. *Tammus* hatte der Überlieferung zufolge Moses am Sinai die Gesetzestafeln zerbrochen. An diesem Tag gelang Nebukadnezar vor dem belagerten Jerusalem das Aufbrechen der Befestigungsmauern (586 vor Christus) und danach die Zerstörung des ersten Tempels, und auf eben dieses Datum wurde – später – auch die Zerstörung des zweiten Tempels (70 nach Christus) gesetzt.⁸ Die Einrichtung des Kalenders, als ein zeitlich strukturierter Kreislauf, und das darin eingeführte liturgische Drama der gebrochenen Tafeln und Mauern, gehorchte den Erfordernissen der Zerstreuung, die als Folge dieser Ereignisse erschienen. Gleichzeitig wurde der schwere Bruch, wie er nun kollektiv symbolisiert erschien, in den kanonisierten Schriften rückverankert und erhielt damit eine metahistorische Qualität.

Das Ritual im Ablauf des Kalenders evozierte im einzelnen Menschen emotional das Gefühl seiner Sündhaftigkeit. Ein Gefühl, das als Teil einer gemeinsamen Erinnerung an Dinge erlebt wurde, die historisch weit zurücklagen, jedoch liturgisch reaktualisiert wurden. Schuldbekennnis und Erinnerung sind allein schon kalendarisch eng aufeinander bezogen. Das Fasten des 9. *Aw* gleicht in Form und Vorschrift dem nachfolgenden *Jom Kippur*, dem Tag der Versöhnung. Dort schreibt Gott sich am Ende der zehn Bußtage in das Buch des Lebens ein. Der

Mensch kann im rabbinischen Selbstverständnis das Erinnern nicht aufgeben, weil sich auch Gott erinnert.⁹ Franz Baermann Steiner, der aus Prag stammende, in England lebende Ethnologe, notierte 1944 in seinen Aufzeichnungen zu eben dieser Frage, ob Gott die Sünden verzeihe:

Kann das Menschenwerk, die Sünden unschädlich zu machen, gelingen? Wir wissen bloß, dass an die Notwendigkeit des Misslingens zu glauben ein Aberglauben ist. Worin [aber] besteht nun die Möglichkeit des Gelingens?¹⁰

In der rabbinischen Ordnung der Erinnerung, die eine Liturgie der gebrochenen Tafeln ist, wird das Gedenken mit der Zukunft verbunden. Auch der Messias wird am 9. Aw geboren werden. Die Voraussetzung für dessen Erscheinen zu schaffen hatte im Exil durch die Einhaltung der Gebote und die Gebete zu geschehen, nicht aber durch die Beschäftigung mit den Profanitäten der zeitgenössischen Geschichte, was nur die falschen messianischen und gar apokalyptischen Erwartungen steigern würde. In den *Tischa be-Aw* ließen sich daher von vornherein alle latenten Katastrophen der Zukunft einbauen und als weitere Stationen der jüdischen Exilgeschichte deuten. Die Vertreibung aus England 1290 oder jene aus Spanien 1492 stellten nur Geburtswehen zur messianischen Zeit dar und wurden ebenso mit dem 9. Aw identifiziert wie der Beginn des Ersten Weltkrieges, der tatsächlich auf dieses Datum fiel.¹¹ Der *Jom Hazikaron*, der Tag der Erinnerung, und das hörbare Zeichen, wenn an diesem Hohen Feiertag das *Schofar* geblasen wird, welches den Menschen an die Opferung Isaacs erinnert, trägt eine in Zeit und Raum multiple Semantik vor. Wenn während der Agonie des «Dritten Reiches», nach dem Bekanntwerden des Holocausts, in unzähligen Reden und Artikeln auf den 9. Aw oder die Bedeutung der hohen Feiertage hingewiesen wurde, entsprachen diese Mahnungen traditionsgemäß der Liturgie der gebrochenen Tafeln, die an die Menschen adressiert ist:

Die Risse der Schöpfung gehen durch sein Herz, sein Herz ist die grösste Wunde der Welt [...]. Nicht sein sind die Risse, es sind die Risse der Schöpfung. [...] Gepriesen sei der Schöpfer.¹²

Das Bild von Samuel Bak oder das Berner Mahnmal schließen an diese Semantik und Evokation, hier nochmals in den Worten Baermann Steiners, implizit an.

Letztlich muss die Kraft, sich in einem Niemandsland der Gegenwart an ferne Ursprünge zu erinnern, aus einer das Exil tragenden Quelle genährt bleiben, die alles Leiden sinnhaft, ja körperlich zu erklären vermag. Eine talmudische Erzählung schildert das Martyrium des Rabbi Akiba unter der römischen Unterdrückung im zweiten Jahrhundert. Im Text wird eine Beziehung zwischen der Offenbarung als Quelle und der Exegese im Exil hergestellt. Das geschichtliche Futurum wird dabei durch die Zeichen des Alphabetes symbolisiert. Die Intention dieser Zeichen rückt nicht nur die Torah in eine andere, der Geschichte enthobenen Zeit, sondern misst der Schrift eine numinose Vorstellung von Geschichte und Leiden zu:

Raw Jehuda sagte, Raw habe gesagt: In der Stunde, da Mose zur Höhe [des Sinai] aufstieg, fand er den Heiligen, gelobt sei Er, wie er da saß und den Buchstaben *taggin*, Kronen [das sind schnörkelhafte Zeichen] anknüpfte. Er sagte vor Ihm: Herr der Welt, wer hindert Deine Hand [das meint etwa: wer zwingt Dich zu so mühsamer Arbeit an den Buchstaben der Offenbarung]? Er sprach: es ist ein Mensch, der zukünftig, am Ende vieler Generationen, sein wird, Akiba, Josefs Sohn, ist sein Name, der zukünftig über jedes einzelne Strichlein ganze Berge von Lebensregeln auslegen wird. Er sagte vor ihm: Gott der Welt, laß mich ihn sehen! Er sprach zu ihm: Wende dich nach hinten! Da ging Mose [wurde über Zeit und

Raum hinweg in Rabbi Akibas Akademie versetzt] und setzte sich am Schluss in der achten Reihe hin. Er verstand aber nicht, was sie sagten. Als Akiba zu einer bestimmten Sache kam, sagten seine Schüler zu ihm: Meister, woher hast du das? Er antwortete ihnen: es ist eine Lebensregel an Mose vom Sinai. Da beruhigte sich sein [Moses] Sinn. Da wandte sich Mose, kam vor den Heiligen, gelobt sei Er, und sagte vor Ihm: Herr der Welt, Du hast einen Menschen wie diesen, und Du gibst die Tora [Offenbarung] durch mich. Er sprach: Schweige, so erstand es im Plan vor mir [das heißt, es war mein Beschluss]!¹³

Die Legende von Mose und Akiba ist ein oft zitierter Schlüsseltext für jüdisches Erinnern im Sinne der Exegese, deren autoritative Macht nicht ohne Ironie beachtet wird; allerdings wird das Ende der Geschichte, die den Lohn und das Leiden betrifft, zuweilen weggelassen.¹⁴

Da sagte Mose: Herr der Welt, Du hast mich seine Weisung [Exegese] sehen lassen – lasse mich seinen Lohn sehen! Gott sprach zu ihm: Wende dich nach hinten! Er wandte sich nach hinten und sah, wie sie sein [Akibas] Fleisch auf der Fleischbank auswogen [das meint die römische Folterung und Hinrichtung Akibas]. Mose sagte vor ihm: Herr der Welt, solche Weisung und solcher Lohn? Gott sprach zu ihm: Schweige, so erstand es im Plan vor mir!¹⁵

Die Warnung, sich von Geschichte fernzuhalten und sich in der Gegenwart der Flüchtigkeit von Erwartungen bewusst zu bleiben, mag eine Deutung dieser Erzählung sein. Wie auch immer, die Konzipierung von «Geschichte» in dieser Zeit und Raum tilgenden Weise ist an eine bestimmte Literalität gebunden. Die Schriftzeichen sind gewissermaßen der Code, der eine Art «historiosophischen» Schlüssel enthält. In den Legenden, den *Midraschim*, und später auch in der Welt der gnostischen Kabbalisten, sind die Schriftzeichen Werte von erheblicher Numinosität, gleich einem Felsen, über den die zeitgenössische Gegenwart wie dünner Sand rieselt. Gott schaute in die Torah und schuf darnach die Welt, erklärt ein bekannter *Midrasch*, und die Mystiker spekulieren über die Rätsel der Schöpfung, indem sie in der Torah nicht die Buchstaben lesen, sondern das leere Weiß im Hintergrund meditieren.¹⁶ Die Geheimnisse der Schrift und die Lücken hinter den Zeichen sind in der Diaspora semantisch konstitutiv für die Erinnerung: Die schriftliche Torah, als mediales Zeichensystem der Offenbarung, mitsamt der geheimnisvollen Schriftkronen, legitiimierte zu einem einzigartigen Prinzip selektiver Lesart von Geschichte, die alle Ursachen – auch jene des Leidens – ganz in das unerforschliche Ermessen Gottes legte.

Anlass und Voraussetzung dieser Sicht war die signifizierende Bilderlosigkeit des Alphabets überhaupt. Das Verbot, sich ein Bildnis zu machen, ist bekanntlich Absage an die der Materie unterworfenen Götzen. Doch zum andern steht das Idolatrieverbot, in seiner Dialektik von Sache und Bewusstsein, eben als Ausdruck seiner eigenen Form: die Schrift selbst, das alphabetische Zeichen, kann kein Bildnis sein.¹⁷ Bis der Messias erschienen sein würde, war es nicht statthaft, über seine Ankunft zu spekulieren, so wie es problematisch war, sich ein Bildnis über den sich erinnernden Gott zu machen. Theodor W. Adorno hat auf diesen Zusammenhang zwischen Leid, Geschichte und Bilderlosigkeit, den die rabbinische Erinnerungsstruktur paradigmatisch erhält, auf seine Weise, das heißt aus der Position des weltlichen Juden, hingewiesen. Das Abbildverbot erklärte Adorno zum Anker seiner «Negativen Dialektik». Deren eigentliche Diktion sei es, die Zukunft der Welt zu erkämpfen, indem man durch die Zerstörung der Mythen genügt. Das physische Leid meldet dem Erkennen an, und das heißt der Erinnerung, dass Leiden nicht sein darf, weil es in der menschlichen Geschichte ganz anders werden soll. Abbildendes Denken wäre reflexionslos, das bloß ontologi-

sche Flucht betreibt, statt sich dem Politischen menschlicher Werke zu stellen. Adorno schreibt an zentraler Stelle seiner Betrachtung: «Die aufklärende Intention des Gedankens, Entmythologisierung, tilgt den Bildcharakter des Bewusstseins. Was ans Bild sich klammert, bleibt mythisch gefangen. Götzendienst.»¹⁸ Das Bewusstsein, das zwischen sich und dem, was es denkt, als drittes Bilder schiebt, reproduziert unvermerkt die Parusien in Gestalt totalitärer Ideologien.

Um die Sache, um das Leiden und die Geschichte zu begreifen, ist nicht auf Transzendenz ausgerichtete Theologie, sondern unerschrockene Sozial- und Kulturforschung erforderlich, um kritischem Denken zum Durchbruch zu verhelfen. Weltliches Judentum, auf dem Adorno und viele andere fußen, hebt sich vom rabbinischen Modell ab durch eine behauptete jüdische Rückkehr in die Geschichte. «Unser Interesse als Juden, das uns zum Engagement bei dieser Arbeit veranlasst, ist gleichbedeutend als Kämpfer für die Zukunft der Menschheit», schreibt Max Horkheimer in seiner *Dialektik der Aufklärung*.¹⁹ Er sieht darin die notwendige Selbsterhaltung der Juden wie ebenso den besten Zugang zur Erklärung der antidemokratischen Gefühle der Masse im 20. Jahrhundert. Der historische Bezugspunkt ist bei Horkheimer die europäische Politik. Bei Gershom Scholem kommt der Staat Israel einem Abschied von Europa gleich:

[W]ir haben auf Heilung gehofft, doch stattdessen – Grauen. Durch die völlige Vernichtung unseres Volks ist auch die Mehrheit der frischen Kräfte, auf die wir unsere Hoffnung zur Weiterführung des Werkes setzten, vernichtet.²⁰

Beide sehen in der Erinnerung an den Mord an den europäischen Juden, dem jenes Mahnmal auf dem jüdischen Friedhof Bern gilt, auf dem Horkheimer begraben sein wollte, den Imperativ zu ihrer Position. Dem emanzipierten und säkularisierten Judentum hat Auschwitz unvermittelt ein historisches Bewusstsein von Einzigartigkeit und Abwesenheit abverlangt.

Eine Konsequenz des Holocausts war die unwiderrufliche Konfrontation des religiösen wie des säkularen Judentums mit der Frage, ob die menschliche Sprache und ihre Formen die Vorstellung von Auschwitz wiedergeben können. Allein die Tatsache, dass ein theologisches Bedenken der Shoah überhaupt existiert, wirkt für das jüdische Bewusstsein in einem gewissen Sinn ungewöhnlich, wenn nicht alarmierend. Doch selbst der kühle Agnostiker oder der glühendste jüdische Atheist findet sich in seinem historischen Selbstverständnis des menschlichen Überlebens herausgefordert, wenigstens eine Grammatik des Verstehens von Auschwitz zu formulieren. Wer und warum das Schweigen bricht, ob mit oder gegen, über oder ohne Gott geredet wird, markiert zunächst nur ein persönliches Zeugnis, die kollektive Identität zu definieren. Welche Sprachen und Formeln aber benutzt, welche Versionen des rationalen Diskurses gewählt werden, sagt etwas über die Unausweichlichkeit, mit der das Problem sich im öffentlichen Diskurs stellt. Die kronenähnlichen Zeichen aus dem *Midrasch* können gewissermaßen als Metaphern dieses Zustandes dienen: Erhellend und endgültig von Auschwitz zu reden ist nicht möglich, aber der Erinnerung wegen zu fragen unerlässlich. Die Subjekte, die sich auf dieses Dilemma des Erinnerns einlassen, indem sie eine adäquate Grammatik suchen, in theologischen Aussagen, in den Formen des poetischen Prozesses, in künstlerischen Aussagen, in Entwürfen und Formen der Architektur oder durch rationale und historische Analysen, werden damit selbst Produkt der jüdischen und der deutschen beziehungsweise europäischen Geschichte. Auch auf den

Kalendern des 21. Jahrhunderts sind Gedenktage präsent, die an die Abwesenheit der Juden seit 1945 erinnern. Kalendarien verweisen den Kulturanthropologen indes stets auf eine Zeichenfolge, die man als «Liturgie» verstehen kann.²¹

Wie es gelingen mag, den gleichsam liturgisch erinnerten Holocaust nicht als eine Art «negatives Wunder» anzusiedeln und ohne Ontologie- und Parusieversuchung eine Reflexion auf das Gedenken wach zu halten, wird stets zu prüfen sein. Israelische Kritiker und amerikanische Autoren, wie Avishai Margalit, Irving Louis Horowitz oder Phillip Lopate, um nur einige zu nennen, haben bereits in den 1980er Jahren eine auserwählte Exklusivität, die ihnen in den Schreinen des Holocaust zum Vorschein kommt, entschieden abgelehnt.²² So stellt das Bemühen, das «erinnerte» Leiden durch wissenschaftliches Verstehen zu positionieren und ihm mittels Architektur einen adressierbaren Ort zu verschaffen, ein neues Dilemma dar: Kann man den Holocaust darstellen oder gar ausstellen? Kann man das Leiden dauernd erinnern, ohne es zu trivialisieren? Dienen Wissenschaft, Museen und Historiographie, Gedenkrituale, Kunst und Architektur nicht gar einer Mystifizierung von Auschwitz? Wird die Erinnerung daran missbraucht? Grenzt der psychische Schauer angesichts abgebildeter Leiden nicht an Idolatrie? Diese Fragen fassen andeutend zusammen, was die Diskussionen um die Singularität und Semantik des Holocausts als Anlass der Erinnerung implizieren, nämlich den Zweifel an der ästhetischen und mythologischen Versuchung, wenn man der Beschäftigung mit der Katastrophe einen alles überragenden Wert einräumen will. Die Gedenkstätten des Leidens, die Museen des Schreckens – als eine Art jüdisches «Disneyland» und «Altäre des Kitsches» sind sie bezeichnet worden: In das Vakuum, in dem einst das liturgische Ritual stand, um an Gott zu erinnern, trete jetzt der Holocaust, um als Fokus verlorener Identität zu dienen – und so gefährde die Fixierung auf Schuld und Gedenken damit die Zukunftsvitalität und das Überleben von morgen.²³

Man mag deswegen das Dilemma wie folgt akzentuieren: Es geht nicht darum, dass Auschwitz im jüdischen Gedächtnis verlorenginge, sondern um die Vergesslichkeit der Welt, die dadurch das Jüdische zu ihrem Problem gemacht hat. Solange die jüdische Zivilisation der Welt als Inbegriff des Negativen gegenübersteht, ob als christlicher Verratsmythos oder in säkularer Instrumentierung zu Schulddegnationen, wird sich das Vergessen in den Formen der Leugnung, der Vereinnahmung, des Besserwissens oder des Revisionismus melden. Saul Friedländer hat in einem Essay, der der Darstellung des Nationalsozialismus in deutschen und westlichen Filmen, in Illustrierten und Geschichtsbüchern galt, früh den Schluss gezogen, dass in diesem Diskurs der «Widerschein des Nazismus» fortlebe, wenn Gedächtnisprozesse in einer Art Koexistenz mit ästhetischem Kitsch und mythisch-apokalyptischen Bildern vor sich gehen und eine Verdrängung manifestieren, die als eigentlicher Exorzismus zu begreifen sei.²⁴ So ist die Einmaligkeit von Auschwitz, universal verstanden, nach vorne zu begründen: als Frage nach der Wiederholbarkeit, sei es nun als antisemitische, antiemanzipatorische oder israelfeindliche Destruktion, als rassistische Ideologie, xenophobe Reaktion oder als durch Fanatismus betriebener Untergang der Welt. Im langen Ablauf der jüdischen Erfahrung, dem sich das Gedenken seit Jesaja und Hiob zuwendet, sind die Anstrengungen des Denkens auf die Erhaltung von Welt gerichtet. Für eine jüdische Perspektive bedeutet dies, Subjekt in der Politik zu sein und nicht von neuem zu deren Objekt zu werden. Darin liegt der Sinn der Erinnerung. Isaiah Berlin hat angemerkt, die Notwendigkeit der Menschenrechte liege nicht im Glauben an den Menschen, sondern in der Erinnerung an

den menschlichen Horror.²⁵ In dieser ernstgebietenden Betrachtung ist die Frage nach ästhetischer Repräsentation für den Künstler, die Künstlerin deshalb nicht eine Sensibilität, die sich als ›postmodern‹ charakterisieren ließe. Im Gegenteil, die ästhetische Repräsentation des Verlorenen und Zerstörten kann als Versuch gelesen werden, jede postmoderne Ironie und Manipulation zu vermeiden. Wie Matthew Baigell vermerkt, liegt der Versuch vor, das Wissen um das Zerstörte als Erbschaft einer nächsten Generation ästhetisch angemessen zu vermitteln.²⁶

Nochmals – erinnern wir uns, gewiss: Jede Schrift, und erst recht das Bild, das sich ihr entgegenstellt, ist aphoristisch, fragmentarisch. Es ist nicht möglich über den Riss, über die Diskontinuität der geschichtlichen Wirklichkeit zu schreiben, indem man so täte, als existiere keine Täuschung des Wortes. Das haben bekanntlich die Faschisten in rhetorischer Instrumentierung zu nutzen gewusst. Der Ort der Täuschung und die Skepsis gegenüber solcher Täuschung sind vermutlich zuerst in der Poesie kenntlich geworden. Jedenfalls hat die Dichtung den Ernst einer Geschichte nach Auschwitz sehr früh bezeugt. Die Radikalität der poetischen Verpflichtung dem Abwesenden gegenüber, dem ›Nicht-Ort‹, hat uns, sofern wir Lyrik lesen, vielleicht einen Schlüssel gegeben, der zur Artikulierung gegenüber der Sprache und Schrift als einem Anderen zwingt. Was die hermeneutische Theologie in spekulativer und kritischer Reflexion leistet, aber in den Grenzen ihrer eigenen Gewissheiten formuliert, wird in der Arbeit der Dichter entbunden und ist zunächst einmal ein Wort oder ein Satz. Danach, im Lesen, mit der Irritation, schließlich im Zugriff des Kommentars, wird der poetische Prozess zu einem Akt der Erinnerung, das heißt selbst zu einem hermeneutischen Problem, bei dem sich die Inkommensurabilität der Dichtung und die Sache der Deutung gegenüberstehen. Die Gedichte von Nelly Sachs, Paul Celan, Edmond Jabès, David Rokeah, Leizer Ajchenrand und Abraham Sutzkever sind deutungsbedürftig, um als Erinnerung gelten zu können. Doch die Deutungsnot dieser Lyrik, die poetologischer Entzifferung bedarf, birgt das Risiko, die radikale Unlesbarkeit mit Anhäufungen von neuen Wörtern kommensurabel machen zu wollen. «Ich bin geboren am Tag der Zerstörung des Tempels», heisst es bei dem aus Polen nach Israel emigrierten David Rokeah, der in seinen Gedichten die Mauern Jerusalems «mit meinen Worten» umzingelt. Und Edmond Jabes setzt dagegen: «Alle Buchstaben bilden die Abwesenheit» – so ist Gott «das Kind seines Namens» – und mahnt die jüdische Erfahrung von Leiden und Geschichte an: «Vergiss nicht, dass Du der Kern eines Bruches bist».²⁷ In diesen Chiffren erscheint beides von den Dichtern beansprucht: Geschichtlichkeit und Distanz, auch wenn hierfür das Schweigen, das Nicht-Benennen, die ›Abbildlosigkeit‹ des Wortes, als seine letzte Wahrheit angegeben wird. Es ist eine schwierige Form, Gedächtnis zu üben, und oft angemerkt worden: der poetische Prozess der Erinnerung ist lesbar allein im Zitat, das selbst in einem fremden Kontext oder an anderer Stelle erscheint – im Riss, in der Lücke, in weissem ›Nichts‹, das nichtsdestoweniger auf Form, auf Buchstabe, auf Grammatik und Architektur angewiesen sind. «Gelobt seist du, Niemand», lautet eine Zeile aus jenem berühmten und oft paraphrasierten Psalm von Celan, der hier eine der eingängigsten Formeln aus der jüdischen Liturgie zitiert.²⁸ Das Zitat weist die Spur in die Erinnerung, ohne den liturgischen Konventionen oder eingängigen Redeformen anheimzufallen.²⁹ Oder wie es Emmanuel Lévinas sagt: «L'acte, la parole, la pensée du juif, ont le redoutable privilège de détruire ou de restaurer des mondes.»³⁰

Nun drängt sich eine letzte Versuchung auf – die Erklärung, diese «grosse» Skepsis gegenüber der bildbehafteten Ausfüllung des Leidens und der Zerstörung wäre getragen durch ein «jüdisches» Bildverbot, das in der Tradition der Juden die Bildfeindschaft zur sublimen Bildlosigkeit gesteigert und deswegen keine kulturellen Formen – Kunst, Architektur – für die Erinnerung geschaffen hätte. Dieser Schluss würde eine Ästhetik der Abwesenheit und der gebrochenen Tafeln als Weigerung, sich der kunstschaftenden Deutung von Auschwitz anzunehmen, interpretieren und diese Weigerung in die Tradition des Jüdischen einschreiben. Aber gegen diese folgenschwere Ineinssetzung muss mit Entschiedenheit argumentiert werden. Denn eine Ästhetik der Abwesenheit ist stets Anwesenheit von Semantik und kann nur unzureichend auf eine immer wieder behauptete Bildlosigkeit des Judentums zurückgeführt werden. Vor allem aber kommt hinzu, dass die Ablehnung der Idolatrie und die Skepsis, dass Kunstwerke der Vergottung des Menschen oder der Ideologien dienen können, unter Juden keineswegs die Bildfreudigkeit im Sinne ästhetischer Produktion gedämmt haben.³¹

Das seit dem 19. Jahrhundert oft vorgebrachte Argument einer angeblich fundamentalen «Bilderlosigkeit», ja «Bilderfeindlichkeit des Judentums» erweist sich als ein aus theologisch-politischen Gründen unterlegtes und wohl deswegen wirkmächtiges Diktum.³² Lange ist verkannt worden, dass das Verbot der Götzenherstellung nicht identisch ist mit dem Genuss ästhetischer Produktion, die in der bildenden und plastischen Kunst manifest wird. Allein schon die frühen Quellen zeigen in Texten und Responses zur visuellen Kunst einen gegenteiligen Sachverhalt.³³ Rabbinische Meinungen belegen, dass das, was als «Bildverbot» in der zitierten Kulturwissenschaft existiert, sich ausschließlich auf die Idolatrie, auf die Anbetung lebender oder toter Körperlichkeit bezieht.³⁴ Selbst ein Scholastiker wie Maimonides bezog das Diktum des Idolatrieverbotes nicht auf die Kunst an sich, sondern auf das Problem der Repräsentation Gottes durch menschliche Medien schlechthin, wie Moshe Halbertal und Avishai Margalit betont haben.³⁵ Und um einen Beleg aus der Moderne zu zitieren: Leo Baeck, in Deutschland eine führende rabbinische Autorität, der über Hegel promoviert hatte, stellte um 1900 gegen alle ontologische Versuchung klar, dass das Bildverbot sich auf Jenseitiges, auf den «Materialismus des Jenseits und des Kommenden» beziehe.³⁶ Die rabbinische Tradition wendet sich also gegen Totalisierungen, gegen die Abhängigkeit von einem Konstrukt – sei es ästhetischer, politischer oder religiöser Art. Schönheit als Topos des rabbinischen Denkens ist in diesem Kontext zu verstehen, und dabei wird auch die Schönheit der Natur beziehungsweise der Wahrnehmung der Körperlichkeit durch den suchenden Geist zu einer Frage der vertieften Reflexion gemacht.³⁷ Anders gesagt, das Gottesbild ist allen diesen Autoren und Autorinnen ein Mittel, jenseits von Willkür, Vorurteil und Intoleranz an Gott festhalten zu können und gleichzeitig den Dignitätsansprüchen der schönen Künste gerecht zu werden.

Wir verfügen heute über das Wissen über eine reichhaltige künstlerische Produktion der Juden, sowohl für die Antike und das Mittelalter als auch für die Neuzeit und Moderne. Archäologische Funde aus der Zeit vor der Zerstörung des Zweiten Tempels und ebenso Bildmotive auf Sarkophagen und in Katakomben, auf Synagogenböden oder Glasschalen der späteren Zeit zeigen nicht nur ornamentale oder tiersymbolische Motive, sondern auch biblische Szenen.³⁸ Die Hand Gottes, sichtbar auf dem Mosaik in der Synagoge *Beth Alpha*, weist in der Szene der *Akedath Yitzhak* Abraham den Weg in ein neues Opferverständnis, das den freien

Willen und die Menschenwürde postuliert.³⁹ Die exilische Zeit kennt ebenfalls die Visualisierung anthropomorpher Aspekte, die mit Gottes Erscheinen zusammenhängen. Seit dem 13. Jahrhundert gibt es ausgereifte Illustrationen zum *Pentateuch* und für *Haggadot*, für die Erzählbücher über den Auszug aus Ägypten, deren Bildteile zum Beispiel zeigen, wie Gott während des Wüstenzuges das *Mana* vom Himmel fallen lässt.⁴⁰ Die von den russisch-jüdischen Künstlern El Lissitzky und Issachar Ryback um 1900 aufgenommenen Decken- und Wandmalereien in frühneuzeitlichen Holzsynagogen öffnen den Vorhang zu einer bunten Welt aus biblischen Gestalten und paradiesischen Fabelwesen, die im 19. Jahrhundert ethnologisch als Votive der ‚Volkskunst‘ gedeutet worden sind.⁴¹ Jüdische Schrift, Synagoge und Tradition haben nicht nur keine Bildproduktion verbieten können, viel eher sind sie zu bestimmten Zeiten und Bedingungen von deren Erzeugnissen reichlich illustriert worden. Seit den 1920er Jahren hat die Forschung dies belegt, allerdings unterbrochen durch die Jahre des Krieges und der Verfolgung.⁴²

Ungleich zu diesen Befunden glaubten und glauben bis heute nicht wenige Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler, dass Bildvorstellungen jüdischer Künstler und Künstlerinnen in dialektischer Entgegensetzung einer Tradition entspringen würden, die von prinzipieller Bildabstizienz und fundamentalem Bildverbot bestimmt gewesen wären.⁴³ Auch eine Abhandlung von 1997 über Hegels Ästhetiktheorie bietet diese Begründung: Die Juden hätten ihrer Kunst ein Bildverbot verordnet, das sich sogar aufs Wort erstrecken würde.⁴⁴ Der Begriff der ‚Entartung‘ und die Propagierung des Muskelmenschen in der Kulturtheorie des deutsch-jüdischen Arztes Nordau werden, gemäß dem Autor dieser Studie, in der Stunde faschistischer Rassentheorien «zum Fluch, der über sein eigenes Volk kommen sollte, wie das Blut, das der leichtfertige Hohn der Juden vor Pilatus beschworen hatte».⁴⁵ Diese Aussage, eine postmoderne Evokation des Blutrufes, der geradezu Zeugnissen der Volksfrömmigkeit entnommen sein könnte, kolportiert nicht nur Hegels Ästhetik. Die Zitierung des Blutrufes errichtet auch eine Barriere gegen eine Kritik an Hegels Diktum, das Judentum sei zur Kunst unfähig, weil die Juden es nicht geschafft hätten, Gott visuell anschaulich zu machen. Die implizite Apologie Hegels schiebt die Schuld an diesem angeblichen Unvermögen den Juden in Gestalt des Arztes Nordau zu.⁴⁶ Die von Hegel mitgegebene Mär vom absoluten Bilderverbot und kulturellem Unvermögen kann als erledigt gelten, wie Kalman Bland gezeigt hat⁴⁷ – und auch die unhaltbare Annahme, der Text selbst sei frei von anthropomorphen Sprachbildern, wie etwa die Rede von der Hand oder noch öfters den Füßen Gottes zeigt, die sich als körperhafte Symbolisierungen des Heiligen durch biblische und nachbiblische Textstellen ziehen.⁴⁸ Der von Gott handelnde Text bedarf der kreatürlichen Bilder, die der menschlichen Rede eigen sind.⁴⁹ Das Götzenbild als Larve, als kultisches Zeichen ist entlang des Verhältnisses von Enthüllung und Verhüllung, von Körperlichkeit und den verschiedenen Möglichkeiten, die Zeichen zur Medialisierung des Körperlichen zu wählen, erst auszuloten, sei es für die Lyrik, sei es für die Bildkunst.⁵⁰ Für die Literatur kann die Figur des Rebbe in Chaim Potoks Roman *Mein Name ist Ascher Lev* stehen: der Rebbe erteilt dem Maler seinen Segen, ein Bildverbot ist im Roman überhaupt nie Thema geschweige ein Hindernis für die künstlerische Produktion; die Grenze liegt einzig in der Frage, ob mit irgendeiner künstlerischen Tätigkeit menschliches Leid in Kauf genommen wird.⁵¹

Mit Blick auf die Moderne haben nun etwa Werner Haftmann und Jean-François Lyotard geistige Spuren zu den Bildern der jüdischen Künstler Barnett Newman

und Mark Rothko gesucht. Haftmann verortet Rothko in einem Bereich jüdischer Mystik, die hinter den wehenden Farbschleiern und geheimnisvoll schimmernden Leinwänden die unabbildbare Anwesenheit Gottes zur bildkünstlerischen Darstellung bringt.⁵² Lyotard postuliert, dass das Idolatrieverbot seinen höchsten Ausdruck in einer bildenden Kunst finde, die nur leere weisse Leinwände zeigen würde.⁵³ Verankert erscheint dieses Postulat in der Tradition einer Ästhetik des Erhabenen, die sich, von Longinus ausgehend, im 18. Jahrhundert bei Burke, Mendelssohn und Kant auffinden lässt. In der Geschichte der westlichen Malerei provozieren solche «Nicht-Bilder», die nur mit den Mitteln der Malerei anschaulich zu machen sind, die Frage nach dem ontologischen Status der Kunst, nach der inhaltlichen Auseinandersetzung von Absenz und Anwesenheit, von der «représentation d'une absence de représentation» (Denys Riouts) mittels der Monochromie seit Kazimir Malewitsch.⁵⁴ Bei Lyotard klingt diese paradoxe Materialität des Leeren in einer theosophischen Auffassung des Zeit-Raum-Verhältnisses an, wie sie sonst einem Strang der jüdischen Mystik eignet, wenn letztere das sich entfaltende Werk der Schöpfung als Selbstverschränkung Gottes auf einen letzten, inkommensurablen Zeit- und Raumpunkt hin definiert. Bezeugt wird, dass das avantgardistische Kunstwerk stets auf das nicht darstellbare Ereignis verweist – auf die Abwesenheit des Sichtbaren, auf eine Ästhetik des Undarstellbaren. Das leere Bild, die unbemalte Leinwand, oder dann das weiß gemalte Bild als Manifestation der Auseinandersetzung mit der Absenz, mit der Abwesenheit der Juden, welche – kritisch betrachtet – doch wieder in der Verknüpfung von Bildverbot mit der Ästhetik des Erhabenen bei Hegel zu Ende kommt, will das Ereignis und den Augenblick der Kunst zu einer radikalen Epiphanie erklären. Nach Lyotard und Newman führt abstrakte visuelle Kunst, die gegen das Vergessen von Auschwitz gerichtet sein will, im unendlichen Punkt des Unsichtbaren letztlich jedoch in die Mystik als einer genuinen Tradition des Judentums. Diese erneute, aber alternative Verknüpfung von jüdischer Kunst und Idolatrieverbot, wie sie in der Mystik des Judentums aufgehoben erscheint, geht aber zumindest an den historischen Quellenfunden der Kulturanthropologie und Kulturgeschichte vorbei und kann deshalb nur hälftig überzeugen. So schwingt sich die moderne Kunstkritik – durchaus sehr kreativ, weil widerständig gedacht – in dialektischem Gegenzug zu einem spekulativen Höhenflug in ein Judentum auf, das dennoch imaginär bleiben muss. Jedoch dürfte diese Kritik gerade um die Wirkmächtigkeit des Imaginierten wissen. Jede Zeichensprache – und gerade wenn sie Imaginierungen berührt – ist in sich problematisch, indem das Zeichen, das *Aleph Beth* der Schrift, der Bilder und der Worte, immer menschliche Konvention darstellt und notwendig einem Bedeutungswandel unterliegt.⁵⁵

Anmerkungen

1 Samuel Bak, *Landscapes of Jewish History*, New York 1978, o.S. Vgl. David G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to the Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge 1984, S. 304.

2 2. Buch Mose, 20, 2–17.

3 Ebd., 20, 2–17.

4 Vgl. Jacques Picard, «Riss in der Geschichte. Im Widerstreit um das rechte Erinnern», in: Me-

nora, *Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte*, 1993, Bd. 4, München, S. 17–50.

5 Amos Funkenstein, *Jüdische Geschichte und ihre Deutungen*, Frankfurt am Main 1995, S. 9.

6 Yosef Hayim Yerushalmi, *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Berlin 1988, S. 43–64. Ein Teil der hier erör-

terten Überlegungen entsprechen diesem früher erschienenen Aufsatz.

7 Roskies 1984 (wie Anm. 1), S. 304.

8 Nach Josephus erfolgte die Zerstörung des zweiten Tempels durch die Römer am 9. Tamus, doch ist dieser Gedenktag durch die Rabbinen auf den 17. Tamus gesetzt worden. Vgl.: Königsbücher 2, 25; Jeremia 52.

9 Es wäre notwendig, an dieser Stelle das Problem des «Bösen» in der Geschichte zu erörtern, wie es sich die Rabbinen erklärten. Es ist mir aber nicht möglich.

10 Franz Baermann Steiner, *Feststellungen und Versuche. Aufzeichnungen 1943–1952*, Göttingen 2009, S. 14.

11 Roskies 1984 (wie Anm. 1), S. 37.

12 Baermann Steiner 2009 (wie Anm. 8), S. 13.

13 *Talmud Babli*, Menachot 29b.

14 Zum Beispiel in: Yerushalmi 1988 (wie Anm. 6), S. 32.

15 *Talmud Babli*, Menachot 29b.

16 Zu den Kabbalisten vgl. Moshe Idel, «Infinities of Thora in Kabbalah», in: Geoffrey Hartman u. Sanford Budick, *Midrash and Literature*, New Haven/London 1986, S. 141–157.

17 Die schriftgeschichtliche Entwicklung, von den ideographischen Systemen des Voralphabets zur Buchstabenschrift, gehört ins Umfeld der gesamten altorientalischen Geschichte.

18 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Schriften Bd. 6, Frankfurt am Main 1966, S. 205.

19 Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Gesammelte Schriften, Bd. 12, Frankfurt am Main 1985, S. 167.

20 Gerschom Scholem, *Judaica 6, Die Wissenschaft vom Judentum*, Frankfurt am Main 1997, S. 51–52.

21 In Israel in besonderer Weise: Die kalendrische Einheit des *Jom Hashaa* mit zwei weiteren Erinnerungstagen, die institutionalisiert wurden, hat eine merkwürdige Struktur geschaffen. Der *Jom Hazikaron* für die im Krieg Gefallenen geht dem *Jom Hanzma'ut* zur Feier der staatlichen Unabhängigkeit unmittelbar voran. Aus diesem zeitlichen Rhythmus würde sich ein mythisches Muster von Katastrophe, Heldentum und Wiedergeburt herauslesen lassen, dem deutlich liturgischer oder liturgieähnlicher Charakter zukommt. Bereits die Abfolge von zwei Tagen, *Jom Hazikaron* und *Jom Haazmaut*, entspricht dem bekannten Muster von Fasten- und Freudentag in *Sacharja* 8,19.

22 Yehuda Bauer, *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle 1978. Saul Friedländer, «The Historical Significance of the Holocaust», in: *Jerusalem Quarterly*, Heft 1, 1976, S. 36–59. Vgl. die Kontroversen in den Zeitschriften *Midstream* und insbesondere *Tikkun*, dort den Aufsatz von Phillip Lopate in der Ausgabe vom Mai/Juni 1989 mit dem Feature «A Distance from the Holocaust», S. 45–70. Ebenso einzelne Beiträge in: *Testimony. Writers Make the Holocaust Personal*, hg. v. David Rosenberg, New York 1989.

23 Phillip Lopate, «Resistance to the Holocaust», in: *Tikkun*, Heft 4/3, Mai/Juni 1989, S. 55–64. Yehuda Bauer: «Don't resist. A Critique of Phillip Lopate», in: *Tikkun* Heft 4/3, Mai/Juni 1989, S. 65–70. Vgl. dazu auch James E. Young, «The U.S. Holocaust Memorial Museum. Memory and the Politics of Identity» in: *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, hg. v. Linda Nochlin u. Tamar Garb, London 1995, S. 292–304. Fixierung auf Erinnerung als eine Ursache von «downbeat prognostication» wird früh gesehen von Arthur Hertzberg, ders.: *Four Centuries of an Uneasy Encounter*, New York 1989.

24 Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1986, S. 106–124.

25 Isaiah Berlin, «European Unity and its Vicissitudes», in: ders., *The Crooked Timber of Humanity*, London 1991, S. 204.

26 Matthew Baigell, *Jewish-American Artists and the Holocaust*, New Brunswick 1997, S. 112–117.

27 David Rokeah, *Jerusalem. Gedichte*, München 1981, S. 60. Edmond Jabès, *Das Buch der Fragen*, Frankfurt am Main 1989, S. 41 u. S. 126.

28 Paul Celan, «Gelobt seist du, Niemand!», in: ders.: *Die Niemandsrose*, Frankfurt 1963.

29 Selten haben sich Dichter über Geschichte und Dichtung anders als im Gedicht äußern wollen, wie es dies zum Beispiel Paul Celan in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises («Meine Damen und Herren, Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, [...]») im Oktober 1960 getan hat.

30 Emmanuel Lévinas, «Pièces d'identité», in: ders., *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris 1976, S. 74.

31 Eine umfassendere Erörterung findet sich bei Jacques Picard, «Raban Gamaliel zu Besuch bei Aphrodite. Über Bildverbot, Kunstproduktion und Körperlichkeit», in: *Wie schön sind deine Zelte. Beiträge zur jüdisch-europäischen Kultur*, hg. v. Rainer Kampling, Frankfurt am Main 2009, S. 79–98.

32 Norbert Schnitzler, «Der Vorwurf des «Judaisierungens» in den Bilderkontroversen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit», in: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hg. von Peter Blickle u. a., München 2002, S. 333–358.

33 *Jewish Texts on the Visual Arts*, hg. v. Vivian B. Mann, New York 2000.

34 *Mekhilta de-Rabbi Ishmael*, hg. v. Jacob Z. Lauterbach, Philadelphia 1949, S. 241–244.

35 Moshe Halbertal u. Avishai Margalit, *Idolatry*, Cambridge/London 1992, S. 38–66.

36 Leo Baeck, *Das Wesen des Judentums (1921)*, Köln 1960, S. 203.

37 Susanne Plietzsch, «Schönheit und Text», in: *Tachles*, Sonderbeilage 41, Zürich 2002, S. 4–6.

38 Zeev Weiss, *The Sephoris Synagogue. Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio-Historical Contexts*, Jerusalem 2005,

S. 55–197. Auch Carl H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos. Final Report*, New Haven 1979, und weitere Forschungen.

39 Abbildung des Details in *Beth Alpha* (6. Jahrhundert) siehe bei Gabrielle Sed-Rajna, *Jewish Art*, New York 1997, S. 156.

40 Beispiele in: Sed-Rajna 1997 (wie Anm. 36), S. 223–321 (*Pentateuch*, illustriert von Chajim aus Süddeutschland, 13. Jahrhundert, der sogenannte *Duke of Sussex Pentateuch* aus der British Library, mit eingeschobenen *Targum*, *Megillot*, *Haftarot* und *Massora*, zeigt in gotischen Architekturelementen die vier Stämme Juda, Ruben, Efraim und Dan als Rittergestalten und dazu Drolerien, Drachen und andere Fabelgestalten. Deutsche *Haggada*, 15. Jahrhundert, Gott lässt das *Mana* vom Himmel fallen). Die hebräischen Handschriften sakrosankter Texte des Mittelalters scheinen in ihrem Stil den *Codices picturati* vergleichbarer Gattungen der lateinisch-christlichen Kultur zu entsprechen. Hingegen ist jüdische Lehrliteratur nach dem verbreiteten Typus der Bilderhandschriften des späteren Mittelalters illustriert worden.

41 Avram Kampf, *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Weinheim 1987, S. 22–28.

42 Theodor Ehrenstein, *Über die Fresken der Synagoge zu Duras Epos. Eine Studie*, Wien 1937. Erst nach ihrer Emigration konnte Rachel Wischnitzer sich dieser Quelle zuwenden; vgl. Rachel Wischnitzer, *The Messianic Theme of the Paintings of the Dura Synagoge*, Chicago 1948. Weitere Forschungen, siehe in: Kraeling 1979 (wie Anm. 35). Ernst Cohn-Wiener, *Die jüdische Kunst*, Berlin 1929, S. 10. Karl Schwarz, *Die Kunst der Juden*, Berlin 1928, S. 26. Rudolf Hallo, *Jüdische Kult- und Kunstwerke im Hessischen Landesmuseum zu Kassel*, Berlin 1928 (Sonderdruck aus: *Der Morgen* 4/1, 1928). Ders., *Jüdische Kunst aus Hessen und Nassau*, Berlin 1937. Richard Krautheimer, *Mittelalterliche Synagogen*, Berlin 1927. Rachel Wischnitzer, *Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst*, Berlin 1935; Vgl. dies.: *From Dura to Rembrandt. Studies in the History of Art, Milwaukee*, Wien/Jerusalem 1990; Franz Landsberger, *History of Jewish Art*, Cincinnati 1946; Cecil Roth, *Jewish Art. An Illustrated History* [1951], Greenwich (Conn.) 1971.

43 Hans Heinz Holz, «Alis Guggenheim», in: *Alis Guggenheim 1896-1958, Jüdin, Kommunistin, Künstlerin*, hg. v. Susanne Gisel-Pfankuch, Baden 1996, S. 6–11. Vgl. auch Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1965, S. 511–512. In ähnlicher kritischer Argumentation Arthur A. Cohen, «From Eastern Europe to Paris and Beyond», in: Kenneth B. Silver u. Romy Golan: *The Circle of Montparnasse, Jewish Artists in Paris 1905–1945*, New York, 1985, S. 60–67.

44 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997, S. 64.

45 In ders. 1997 (wie Anm. 44), S. 319. Zum Blutruf vgl. Zsolt Keller: *Der Blutruf (Mt 27,25). Eine schweizerische Wirkungsgeschichte 1900–1950*, Göttingen 2006.

46 Im Weiteren vgl. in: Picard 2009 (wie Anm. 31), S. 79–98.

47 Kalman P. Bland, «Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art», in: *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. by Catherine M. Sossloff, Berkeley/Los Angeles 1999, S. 41–66. Ebenfalls Kalman P. Bland, *The Artless Jews*, Princeton 2000. Vgl. auch *The New Encyclopedia of Judaism*, hg. v. Geoffrey Wigoder, Jerusalem/New York 2002, S. 79 (Artikel «Art»).

48 Eine Diskussion zum «Fuss Gottes» vermittelt Elliot R. Wolfson, «Images of God's Feet. Some Observations on the Divine Body in Judaism», in: *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, ed. by Howard Eilberg-Schwartz, New York 1992, S. 143–181.

49 Carmel Konikoff, *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancient Israel*, Genf 1973. Gershom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Frankfurt am Main 1977, S. 7–47. Lionel Kodan, *Beyond the Graven Image*, New York 1997.

50 Als Beispiel für Lyrik vgl. Kathy Zarnegin, *Tierische Träume. Lektüren zu Gertrude Kolmars Gedichtband «Die Frau und die Tiere»*, Tübingen 1998.

51 Chaim Potok, *My Name is Asher Lev*, New York 1972; Deutsch: *Mein Name ist Asher Lev*, Reinbek-Hamburg 1976, S. 143–46 u. S. 272.

52 In: Haftmann 1965 (wie Anm. 43), S. 511.

53 Jean-François Lyotard, «Der Augenblick», Newman [1989], in: *Aisthesis. Wahrnehmungen heute und Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 358–339. Ders.: «Das Erhabene und die Avantgarde», in: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 159–187. Ders.: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 91–102. Dazu siehe u.a. Saskia Wendel, «Zeugnis für das Undarstellbare. Die Rezeption jüdischer Traditionen in der postmodernen Philosophie Jean-François Lyotards», in: *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Joachim Valentin u. Saskia Wendel, Darmstadt 2000, S. 264–278. Zur Person Lyotards siehe Georg Christoph Tholen, «Jean-François Lyotard (1924-1998)», in: *Klassiker der Kunstphilosophie, Von Platon bis Lyotard*, hg. v. Stefan Majetschak, München 2005, S. 307–325.

54 Vgl. Ulrike Gehring: «Das weiße Rauschen. Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung», in: *Nichts/Nothing*, hg. v. Martina Weinhart u. Max Hollein, Frankfurt am Main 2006, S. 53–79, bes. S. 54, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main; dort zitiert: Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Marseille 1996.

55 Vgl. Funkenstein, (wie Anm. 5) S. 160–165.