

# JÜDISCHE MUSEEN IM KAISERREICH UND IN DER WEIMARER REPUBLIK

## Utopieersatz oder Selbstvergewisserung?<sup>1</sup>

KATHARINA RAUSCHENBERGER

### Einleitung – Judentum als Wissenschaft

„Der Kampf um die religiösen Interessen des Judentums ist überflüssig geworden“, befand 1851 Zacharias Frankl anlässlich der Gründung der Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums.

„Die Gemüter haben sich ganz und gar von diesem Gebiete abgewendet. Bei alledem hat das Ende des Kampfes wenig Befriedigendes. Nicht Siegesruf begleitet ihn, sondern dumpfes, ödes Stillschweigen. Das Streben einer den Interessen des Judentums gewidmeten Zeitschrift muß demnach heute darauf gerichtet sein, für den Inhalt des Judentums die erschlafte Glaubensgemeinschaft empfänglich zu machen. Und da sind nur *Geschichte* und *Wissenschaft* des Judentums die wirksamsten Hebel, um die abgespannten Geister wieder in Bewegung zu setzen und erneute Teilnahme für das Höhere zu erwecken. Die Zeitschrift wird daher in erster Linie die Vergangenheit unserer Gemeinschaft in helles Licht zu setzen und die Macht der Glaubenskraft zu vergegenwärtigen suchen. Sie wird zugleich dem Historiker Material und dem gebildeten Leser Anregung und Belehrung zu geben trachten. [...] Ohne *Wissenschaft* kein Judentum“ (Brann 1907, 2).

Der so Klagende stellte die religiöse Indifferenz an den Pranger, die er nach den Ereignissen von 1848 bei den Juden feststellte. Diese hatten große Hoffnungen auf die politische Partizipation des Paulskirchenparlaments und auf die Liberalisierung ihrer Lebensverhältnisse gehegt. Diese Hoffnungen hatten sich um 1850 zerschlagen, nun galt es die Orientierungslosigkeit der Juden aufzufangen. Zacharias Frankl war Experte für jüdisch-religiöse Literatur, er arbeitete auf dem Gebiet der mosaisch-

---

1 Dem Aufsatz liegen die längeren Ausführungen meiner Dissertation zugrunde, siehe Rauschenberger 2002.

talmudischen Rechtsentwicklung und beschäftigte sich mit der Geschichte des jüdischen Hellenismus und der Halacha, der jüdischen Aufklärung. Seine in Dresden gegründete Monatsschrift ging der Öffnung des „Jüdisch-theologischen Seminars (Fraenckelscher Stiftung)“ in Breslau um drei Jahre voraus. Sie war die erste Institution, die die Rabbinerausbildung mit der neubegründeten „Wissenschaft des Judentums“ verband und sich der historisch-kritischen Methode bediente. Frankl arbeitete in beiden Projekten eng zusammen mit dem Historiker und Religionswissenschaftler Heinrich Graetz.

Der Begriff von der „Wissenschaft des Judentums“ geht zurück auf die 1822 von dem Historiker Leopold Zunz herausgegebene „Zeitschrift für die Wissenschaft des Judentums“. Zunz wirkte wesentlich darauf hin, dass jüdische Religion im Kontext mit der zeitgenössischen Universal- und Kulturgeschichte gesehen wurde. Jüdische Literatur und Tradition sollten mit den Methoden der klassischen Philologie und der kritischen Geschichtsschreibung beurteilt werden, um ihre Zeitgemäßheit zu überprüfen (Wiese 1999, 59ff.). Dieser Zugang zur jüdischen Lehr- und Lerntradition war etwas grundsätzlich Neues. Es stellte althergebrachte Praktiken in Frage und unterstellte sie einem säkularen Prinzip. Obgleich die Wissenschaft des Judentums angetreten war, um dem Relevanzverlust des Judentums im 19. Jahrhundert durch die Formulierung moderner Ziele entgegenzutreten, trug sie doch zu seiner Relativierung bei und konnte selbst den Prozess der Konfessionalisierung nicht aufhalten.

Die voremanzipatorische Einheit von Volk, Kultur und Religion war zerstört. Der Kampf um die rechtliche Emanzipation brachte viele Juden dazu, traditionelle Lebensformen aufzugeben und als Minderheit in der Mehrheitsgesellschaft aufzugehen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts sahen die Juden ihr politisches Ziel darin, zur Überwindung der ständestaatlichen Gesellschaft zugunsten einer als freiheitlich und egalitär gedachten bürgerlichen Ordnung beizutragen, deren gleichberechtigte Mitglieder sie sein wollten. Die abgebrochene Freiheitsbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts und das Auftreten des Antisemitismus auch und vor allem in den Kreisen des deutschen Bildungsbürgertums seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ließen diese Stimmung bei den Juden kippen (Rürup 1975; Mosse 1985; Mosse 1990, 168-180). In einer umfassenden „Krise der Assimilation“ (Wiese 1999, 42) begann man daran zu zweifeln, ob es je gelingen werde, in der christlich geprägten Mehrheitsgesellschaft voll anerkannt zu werden. Eine Welle der Rückbesinnung auf jüdische Tradition und jüdische Werte begann und die Juden der folgen-

den Epoche seit der Jahrhundertwende fragten, was das Judentum im Wesentlichen definiere.

Die Wissenschaft des Judentums war dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein Instrument zur Selbstvergewisserung der Juden in Deutschland und zwar in einer Weise, die den Wert der jüdischen Geschichte und Kultur aufzeigte, um dem Judentum auch zukünftig eine Rolle in der Weltgeschichte zu sichern. Einer der Autoren der Franklschen Monatschrift, Wolf Landau, formulierte seine Erwartungen an diese Wissenschaft, die sehr von der Utopie einer jüdischen Partizipation getragen waren:

„Die Wissenschaft, die klare reine Erkenntniß der Religion, ist die einzige Berechtigung unseres Daseins als Volk, wenn man diesen Namen einer, nicht politisch gesonderten, aber ein wesentliches Moment zur Vervollkommenung und Veredelung der Menschheit vertretenden Gesamtheit geben darf.“ Mit ihr habe das jüdische Volk einen „Rang in der civilisirten Menschheit errungen, den es gegenwärtig mit Ruhm behauptet“ (Landau 1852, 485 und 492).

Zur Fortführung dieses Auftrags forderte Landau für Deutschland die Schaffung eines Rabbinerseminars, das den theologischen und wissenschaftlichen Nachwuchs garantiere. Der Text lässt erkennen, dass Religion kein lebenspraktisches Phänomen, sondern ein wissenschaftliches Forschungsfeld werden sollte, das auf dem Umweg rationaler Erkenntnis wieder eine Verbindung von Volk und Religion schaffen sollte – ein Verfahren, mit dem sich das Judentum kulturell auf den Stand der modernen christlichen Gesellschaft stellte.

Vor diesem Hintergrund müssen Museumsgründungen von Juden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Museen überhaupt waren in diesem Zeitraum ein außerordentlich populäres Mittel, erzieherische und volksbildnerische Aufgaben wahrzunehmen. Dahinter steckte der Gedanke, durch Bildung an einer egalitären Bürgergesellschaft teilhaben zu können. Im jüdischen Bereich entwickelte sich gar ein ganzes Spektrum wissenschaftlicher Ansätze, die man für den Bildungsauftrag nutzbar machen wollte. Neben dem Interesse, ästhetisch und künstlerisch Wertvolles auszustellen, ging es auch um Gegenstände des Alltags, denen eine kulturhistorische Bedeutung beigemessen wurde oder an denen sich Merkmale einer Volksseele widerspiegelten, wie die Veranstalter glaubten. Jüdische Museen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik entstanden im Bereich der Volkskunde, des Kunstgewerbes, der Kunstgeschichte und der Landesgeschichte. An ihnen lassen sich unter-

schiedliche Deutungsmuster für die Auffassung vom Judentum in der modernen Gesellschaft ablesen, die hier im Folgenden geschildert werden sollen.

### **Jüdische Volkskunde – Rückzug in die Nostalgie**

In Deutschland entwickelte sich jüdische Museologie mit der Absicht, den Eigenwert jüdischer Tradition und Kultur herauszustellen. Hierzu fanden sich unterschiedliche Ansätze. Ihnen gemeinsam war das Lamento vom Erosionsprozess des Judentums, das auch schon die Begründer der „Wissenschaft des Judentums“ zur Mitte des Jahrhunderts im Munde führten:

„Nichts steigert den Wert eines Gutes höher, als die Gefahr es zu verlieren. Diese Gefahr droht einem jeden Volksstamm, je mehr seine Eigenart der alles ausgleichenden modernen Bildung zum Opfer fällt. [...] Und wenn anderswo moderne Bildung und Grosstadtluft das Volkstum gefährden, wo wüten sie verheerender als in der Judenheit?“ (Maretzki 1907, 160).

Diese Warnung bildete den Auftakt zur Gründung der „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ in Hamburg. Sie nahm sich vor, jüdisches Volksbewusstsein dadurch, wie sie meinte, wieder herzustellen, indem sie alten Sitten und Gebräuchen, alten Redewendungen und Witzen nachspürte und diese zu reanimieren suchte. Allein in dem Ursprünglichen, Triebhaften, Kunstlosen zeigte sich in den Augen der jüdischen Volkskundler um den Hamburger Rabbiner Max Grunwald die Seele eines Volkes, seine Natur. Sie zu entdecken und zu erhalten, machte sich die jüdische Volkskunde 1897 zur Aufgabe. Ihre gegenständlichen Überreste zu sammeln und in einem Museum zu vereinen, war einer ihrer Programmpunkte.

Die Juden waren in der Angst um den Verlust ihrer Identität nicht allein. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts formierte sich die Volkskunde zu einer Wissenschaft, die die Spezifik einzelner Volksgruppen ergründen und durch deren Vergegenwärtigung in die Zukunft fortschreiben wollte. In ihrer Rhetorik stellte die Volkskunde Bildung in einen Zusammenhang mit Degeneration. Frisch und lebensfähig sei allein „das natürliche Denken und Empfinden“, zu dem man die Menschen wieder hinführen müsse (Dieterich 1902, 171). Es ging der Volkskunde darum, die Seele der Völker zu erkunden, sie in dem historischen Prozess aufzuspüren als ein unveränderliches Merkmal jenseits des Historischen. Die Volkskunde stärkte die spezifischen Eigenheiten der Volksgruppen, die im wil-

helminischen Deutschland nicht identisch mit der deutschen Nation waren. Die Autonomie der Württemberger, Bayern und Hessen etwa gegenüber dem Nationalstaat zu festigen, war den Volkskundlern ein Anliegen. Für die deutschen Juden war dieses Forschungsprogramm ein bestechendes Unternehmen. Nach dieser Ansicht konnten auch die Juden sich als Volk mit bestimmten Eigenschaften verstehen und fühlen, ohne dadurch in Konflikt mit ihrer staatsbürgerlichen Loyalität zu kommen. Die Volkskunde bot ein akzeptables Interpretationsmuster, sich gleichzeitig als Jude und als Deutscher fühlen zu können.

Daher teilte die „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ die Notwendigkeit des „Wieder-Kundig-Werdens“ ursprünglicher Lebensverhältnisse und Empfindungen. Sie übernahm den Gegensatz zwischen „falscher Kultur“ und „echtem Denken und Vorstellen“ und huldigte wie die allgemeine Volkskunde einer Zivilisationsskepsis, die sie wissenschaftlich zu begründen suchte. Typisch für die Arbeitsweise der Volkskundler war ihre Fixierung auf mündliche Quellen, auf Nichtformiertes und -kodiertes. Sie waren nicht an den durch Bildung „verzerrten“ Ausformungen der Hochkultur eines Volkes interessiert, sondern an dem Alltäglichen, dem Unbewussten, das sie für „echt“ hielten.

Die jüdische Volkskunde begegnete durch ihre Besinnung auf das Vorzivilisatorische, Mystische bewusst oder unbewusst einer Kritik, die schon ganz zu Beginn der Sammlungsaktionen jüdischen Kulturguts mit Sorge vorgetragen wurde. Jüdische Architekten, Archäologen und Kunstverständige machten früh schon ihren Bedenken Luft, ob die so genannte „jüdische Kunst“ sich neben der „christlichen“ überhaupt sehen lassen könne, ob man nicht für die Sache des Judentums mehr tue, wenn man jüdisches Zeremonialgerät der öffentlichen Aufmerksamkeit entziehe. Beispielsweise gaben Mitglieder des Elsässischen Museumsvereins zu bedenken, dass ihre Sammlung möglicherweise besser in eine andere jüdische Sammlung zu integrieren sei, statt sie dem Elsässischen Museum in Straßburg anzugliedern, wo sie mit anderen Objekten Elsässischer Volkskunst für ein Elsässisches Bewusstsein Partei nehmen sollte. Das ausschlaggebende Argument dabei war nicht die falsche Platzierung in einem nichtjüdischen Kontext, sondern die Furcht, die Sammlung könne nicht „bedeutend genug“ sein, um auf Dauer neben den „christlichen“ Zeugnissen zu bestehen (Anonym 1908). Auch der Kasseler Architekt Fritz Epstein argumentierte für einen unabhängigen Weg jüdischer Museologie und warnte davor, ein „jüdisch-germanisches Nationalmuseum“ in das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg integrieren zu wollen:

„Wer sich mit der Sache beschäftigt hat, weiß, daß das, was wir außer dem bereits Bekannten finden werden, allzu hochgespannten Erwartungen kaum genügen wird. In der Hauptsache werden einfache, sogar primitive Gegenstände und Bauten aufgedeckt werden können [...]. Eine derartige Sammlung dürfte sich kaum neben den schönsten Stücken kirchlicher und profaner Kunst eines Museums, etwa des Germanischen in Nürnberg, behaupten können. Sie würde ein Aschenbrödel sein, da der Laie unbewußt falsche Vergleiche ziehen würde mit einer Kunst, die aus anderen Verhältnissen heraus entstanden ist, die ihm schöner und interessanter dünkt und der er bei einem Besuche des Museums den Vorzug geben würde“ (Anonym 1912, 336f.).

Die jüdische Volkskunde hielt also genau in dieser Hinsicht ein Hintertürchen offen, indem sie es gerade als Qualitätsmerkmal ansah, „kunstlos“ Gegenstände für die eigene Kultur sprechen zu lassen. Ihre Integrationskraft lag darin, Lebenswirklichkeiten der Vormoderne als idealtypische jüdische Milieus zu zeichnen und damit ein Gefühl der Nostalgie heraufzubeschwören, das authentisch Jüdisches nicht im Kampf gegen den Antisemitismus und für bürgerliche Rechtssicherheit sah, sondern in der geschlossenen Lebenswelt der osteuropäischen Shtetl und der mittelalterlichen Judengassen in Deutschland (Cohen 1998, 187ff.; Cohen 1995). Die jüdische Volkskunde entschärfte aktuelle politische und soziale Probleme, indem sie den Blick auf die vermeintlich intakte Vergangenheit lenkte und für Beschaulichkeit und Stillstand plädierte.

### **Kunst und Kunstgeschichte – zwei Museumskonzepte von unterschiedlicher politischer Tragweite**

Erfüllten Kunstmuseen in der Frühphase ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert die Funktion, das Ästhetische in die Sphäre des Sakralen zu erheben, so hatten sie diese im bürgerlichen Zeitalter weitgehend eingebüßt. Im Vordergrund standen nun memorative und edukative Aufgaben, die die bürgerliche Gesellschaft auf einen gemeinsamen Kodex verpflichten sollten, an dem zu partizipieren theoretisch allen über die Aneignung von Bildung möglich sein sollte. „Geschmack“ wurde zu einem Kriterium, gesellschaftliche Konformität herzustellen, schon bald aber auch zu einem Distinktionsmittel zwischen gesellschaftlichen Gruppen (Hochreiter 1994; Vahrson 1995). So egalitär wie gedacht funktionierte die bürgerliche Gesellschaft keineswegs und auch in dem Bereich der Bildung, der allen zugänglich sein sollte, war das Bildungsbürgertum bemüht, sich gegen Parvenüs abzugrenzen, die die Werte und Inhalte ja

bloß erworben, aber nicht verinnerlicht hätten, so der dünnliche Vorwurf (Luhmann 1995, 269; Lässig 1998, 211-236).

Frankreich war das erste Land, in dem das Judentum mit künstlerischen Kriterien in Verbindung gebracht wurde. Auf der „Exposition Universelle“ in Paris im Jahr 1878 wurde erstmals für ein breites nichtjüdisches Publikum ein Raum mit jüdischem Zeremonialgerät ausgestellt. Der Sammler dieser Objekte, Isaac Strauss, setzte diese hier zum ersten Mal einer allein ästhetischen Betrachtungsweise aus und schuf damit überhaupt erst die Grundlage für eine kunsthandwerkliche Vergleichbarkeit. Sie sollten Zeugnis geben für die „jüdischen Leistungen auf dem Gebiet der Ästhetik“ (Feldman 1995, 44). Die Transformation des Judentums innerhalb der modernen bürgerlichen Gesellschaft, in deren Verlauf Gegenstände von rituellem Wert zu Gegenständen von ästhetischem wurden, war erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand zu der Generation möglich, die sich der Emanzipation mit ganzem Herzen verschrieben hatte. Erst in der dritten und vierten Generation wurden die Objekte des jüdischen Zeremoniells als überlieferenswert entdeckt und einem neuen Zweck zugeführt. Die Neukontextuierung jüdischer Zeremonialgeräte in einem neuen sozialen Raum, dem Museum, ist ein Phänomen, das besonders die Anthropologie beschäftigt hat. George Stocking sah in der Musealisierung von Gegenständen mit ehemals spiritueller Bedeutung eine Resakralisierung unter neuen Spielregeln, die u.a. den Gesetzen des Marktes zu gehorchen hätten (Stocking 1985, 6).

Das Anliegen des Sammlers, Gegenstände des jüdischen Kultus als Kunstgegenstände zu etablieren und damit zum Ansehen der Juden international beizutragen, ging in sofern auf, als die Objekte große Aufmerksamkeit von nichtjüdischen Besuchern erhielten. Die Sammlung wurde später in das Musée Cluny aufgenommen, das christliche Gegenstände von hohem künstlerischen Wert sammelte. Allerdings kam der jüdische Charakter der Objekte, ihre Funktion im religiösen Leben, kaum zum Ausdruck. Viel mehr trug zum Prestige der Strauss'schen Sammlung bei, dass sie nach der Logik ihrer Aufstellung für die Entwicklung der französischen Kunst sprach. Nicht jüdischer Nationalismus, sondern nationalstaatlich-französischer war hier gefragt und wurde wohlwollend anerkannt (Rauschenberger 2002, 28-34).

In Deutschland hatten die Anregungen aus Frankreich, aber auch die Ideen der „Anglo-Jewish Historical Exhibition“ 1887 in London sowie das Programm des 1897 in Wien eröffneten Jüdischen Museums Vorbildcharakter in den Vereinen zur Gründung jüdischer Museen.

Hier jedoch wurden die Sammlungen von Liebhabern begonnen, die zunächst alles andere als Fachleute auf diesem Gebiet waren. Legendär ist die Gründung der „Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler“ in Frankfurt/Main durch Heinrich Frauberger, einen Christen. Frauberger war Direktor des Kunstgewerbemuseums in Düsseldorf und stürzte sich auf das, wie er meinte, durch ihn definierte neue Forschungsgebiet, ohne die religiösen oder sprachlichen Kenntnisse mitzubringen, die Voraussetzung zur Gruppierung und Interpretation von Gegenständen des Ritus waren und sind. Er nahm sich vor, ein Formenspektrum jüdischer Zeremonialgeräte zu entwerfen, das für die spätere Wissenschaft einmal die Grundlage für eine vergleichende Betrachtung sein sollte. Darüber hinaus wollte er eine lückenlose Vorbildersammlung anbieten, an der sich Künstler und Handwerker in ihrem Schaffen orientieren könnten. Als einer der ersten begann Frauberger selbst mit einer Sammlung jüdischen Ritualgeräts, allmählich folgten andere nach. Frauberger's Bemühungen fanden in einer sich entwickelnden Fachwelt viel Anerkennung. Sie sah sich von ihm darin bestärkt, Argumente gegen die Unterstellung vom „Schönheitshass der Hebräer“ zu sammeln, wie es der Orientalist und Bibliograph Moritz Steinschneider mit Bezug auf das Wiener Jüdische Museum formulierte. Auch der Religionsphilosoph, Historiker und Kunstgelehrte David Kaufmann sah im Sammeln jüdischer Kunstgegenstände ein wirksames Mittel zur Bekämpfung der „Fabel vom Hasse der Synagoge gegen alle Kunst“ (Steinschneider 1898; Kaufmann o.J., 8).

Der hohe Stellenwert der Kunst für die Anerkennung des Judentums als eigenem Gefüge hängt eng mit dem emotionalen Zugang zusammen, den die Kunst erfordert und ermöglicht. Der Soziologe Niklas Luhmann gibt hierzu eine Erklärung: Durch Imagination biete die Kunst die Chance, Distanz zur Realität zu schaffen und neue Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken. Keine andere Deutung der Wirklichkeit etwa durch die Sprache oder die Religion ermögliche denselben Grad von Freiheit und Autonomie wie die Kunst, so Luhmann (Luhmann 1995, 226ff.). Der Kunst wird demnach zugetraut, auf die Lebensgestaltung der Menschen subtil Einfluss zu nehmen. Die Sprache, die nicht den Umweg über die Imagination geht und auf die Herstellung eines Konsenses zwischen den Gesprächspartnern angewiesen ist, ist hier sehr viel eingeschränkter. Und auch die Religion bietet nach Luhmann nicht das Maß an Freiheit, da sie zwar imaginierte Bilder evoziert, diese beruhen jedoch nicht auf der Wahrnehmung und haben mit der Realität wenig zu tun. Die Kunst ist daher potentiell imstande, Utopien zu entwerfen und in das reale Leben



einzugreifen. Entsprechend nahm sie in der nationalen Selbstdarstellung der Völker einen hohen Rang ein.

Wie schon auf der „Exposition Universelle“ in Paris stand die Suche nach dem „Nationalstil“ der einzelnen Völker im Vordergrund. Die jüdische Beteiligung wurde dabei der national-französischen untergeordnet. Allein in jüdischen Kreisen wurde sie als Zeichen eigenen Ausdruckswillens gewertet. Eine radikale Position in Bezug auf die Kunst bezogen in Deutschland national-jüdische Kreise. Zur Beschreibung des eigenen Gruppenstatus<sup>7</sup> und zur Rechtfertigung der Vokabel „Volk“ entwickelten die Kulturzionisten um Martin Buber ein pathetisches Bild von der Rolle der Kunst in einem jüdischen Palästina (Bertz 1991; Buber 1920, 57-66; Buber 1901, Sp. 7-10).

„Denn in dem künstlerischen Schaffen“, schrieb Buber 1901, „sprechen sich die spezifischen Eigenschaften der Nation am reinsten aus; alles, was diesem Volke, und nur ihm, eigen ist, das Einzigartige und Unvergleichbare an ihm, findet greifbare lebendige Gestalt in seiner Kunst. So ist unsere Kunst der schönste Weg unseres Volkes zu sich selbst“ (Buber 1901, 64).

Auch wenn diese Zirkel keinen direkten Einfluss auf die in Deutschland entstehende jüdische Museumslandschaft nahmen, prägten sie doch die Debatten in diesem Umfeld mit. Die wichtigste und unvermeidliche Frage war die von der Definition einer „jüdischen Kunst“.

Obwohl Heinrich Frauberger bereits 1897 mit der Gründung seiner Gesellschaft initiativ wurde, konnte ein jüdisches Museum in Frankfurt erst 1922, nach seinem Tod, eröffnet werden. Der erste Angestellte dieses „Museums jüdischer Altertümer“ war Erich Toeplitz. Als junger jüdischer Kunsthistoriker suchte er seine Forschungen stärker in einen innerjüdischen Kontext zu setzen. Dies verband ihn mit Rudolf Hallo, der 1927 eine jüdische Abteilung im Hessischen Landesmuseum in Kassel aufbaute, und mit Rahel Wischnitzer-Bernstein, die zwischen 1936 und 1938 Mitarbeiterin am Jüdischen Museum in Berlin war. Sie widmeten sich Gegenständen für den rituellen Gebrauch in Synagoge und Haus und grenzten so den Begriff der „jüdischen Kunst“ von nationalen Deutungsmustern ab. Diese hatten als „jüdisch“ definiert, was von Juden geschaffen worden war, unabhängig davon, ob das Objekt selbst mit der Religionsausübung in Zusammenhang stand. Toeplitz, Hallo und Wischnitzer-Bernstein verglichen Formen, Symbolik, Material und Funktion der Gegenstände und interpretierten sie aus dem Zusammenhang ihrer unmittelbaren Entstehungsgeschichte heraus. Sie betrieben jüdische Kunstgeschichte nicht mit dem Ziel, einen „jüdischen Stil“ zu

entdecken. Ihre Forschung scheute sich nicht, die Einflüsse der christlichen Umwelt auf die jüdischen Kunstgegenstände zu benennen und sie dennoch in wichtigen Aspekten wie der Symbolik oder der Funktion nach Merkmalen der jüdischen Überlieferung zu untersuchen. Da sie ihre Aufgabe durch die Existenz jüdischen Zeremonialgeräts als legitimiert ansahen, beteiligten sie sich nicht an einem Kulturvergleich zwischen christlicher und jüdischer Kunst und stießen sich daher auch nicht daran, vor allem mit Gegenständen der so genannten Volkskunst zu tun zu haben. Rahel Wischnitzer-Bernstein sah darin gerade einen besonderen Zauber, da Produkte der ungeschulten Hand so viel mehr Detailverliebtheit und kindliche Kreativität zeigten als die aus den großen Kunstschulen der Städte. Und Rudolf Hallo entwickelte aus der Volkstümlichkeit vieler Produkte seine Theorie von der spezifischen Nähe der jüdischen Bevölkerung einer Region zur christlichen, die in ihren Arbeiten so viel Verwandtes aufwiesen (Wischnitzer-Bernstein 1927, 60-62; Hallo, Jüdische Volkskunst, 1928; Hallo, Jüdische Kult- und Kunstdenkmäler, 1928).

„Jüdische Kunst“ im kulturzionistischen Verständnis, d.h. in erster Linie die bildende Kunst und hier besonders die moderne Malerei, fand im deutschen Museumswesen kaum einen Niederschlag. Der Gründer des Jüdischen Museums Berlin, Karl Schwarz, bediente mit der von ihm eingerichteten „Ruhmeshalle“ (Berliner Tageblatt 1933) im Eingang des Museums auch die national orientierte Klientel der Berliner Gemeinde. Die übrigen Räume des Museums jedoch entsprachen ziemlich genau dem kulturhistorischen Mischtyp, den alle jüdischen Museen in Deutschland bildeten. Erst nachdem Karl Schwarz an das Kunstmuseum nach Tel Aviv gegangen war, baute er dort eine Sammlung bedeutender jüdischer Künstler aus Europa auf.

Dagegen war jüdische Kunstgeschichte quasi ein Produkt des jüdischen Museumswesens. Sie trat von dem politischen Willen mancher Kunstsammler zurück, die Gleichwertigkeit der „jüdischen Kunst“ mit der anderer Nationen belegen zu müssen. Sie verfolgte auch nicht die Absicht, die aktuelle Kunstproduktion im jüdischen Sinne zu beeinflussen und mit einem nationalen Auftrag im Hinterkopf die jüdische Gemeinschaft auf einen bestimmten stilistischen Ausdruck einzuschwören. Die jüdische Kunstgeschichte wandte ihren Blick in die Vergangenheit, zeichnete Einflüsse nach und benannte Typisches. Damit griff sie sicher weniger in die Politik ein als die zeitgenössische Kunst selbst. Dennoch bedeutete die Neugründung dieser Disziplin eine Vergewisserung eige-

ner Wurzeln, die möglicherweise nicht spektakulär, dennoch aber spezifisch waren.

### **Jüdische Historiographie im Museum – Kompensation für einen Utopieverlust**

Länger schon als Volkskunde und Kunstgeschichte wurde die jüdische Geschichtswissenschaft als Methode angesehen, jüdische Identität zu beschreiben. Als Disziplin innerhalb der „Wissenschaft des Judentums“ war es von vornherein ihre Aufgabe, die spezifischen Erfahrungen von Juden in der Geschichte nachzuzeichnen. Heinrich Graetz, einer der ersten Dozenten am Breslauer „Jüdisch-Theologischen Seminar (Fraenckelscher Stiftung)“, begründete mit seinem 11-bändigen Werk „Geschichte der Juden von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart“ eine selbstständige jüdisch-nationale Geschichtsschreibung. Darin beschränkte er das Aktionsfeld der Juden auf den intellektuellen und religionsphilosophischen Bereich. Von der darin angelegten Passivität der Juden in der Geschichte suchten sich spätere Historikergenerationen zu lösen. Durch die stärkere Betonung der Interaktivitäten zwischen Juden und Nichtjuden, die sich vor allem aus dem Studium externer, d.h. nichtjüdischer, Quellen ergab, wurden andere Bereiche der Historiographie wie die Rechts- und Wirtschaftsgeschichte auch für die jüdische Geschichte erschlossen (Elbogen 1930, 7f.; Herlitz 1964, 78ff.). In Breslau wesentlich wirksam war hier Markus Brann, der 1891 Graetzens Nachfolger am Jüdisch-Theologischen Seminar wurde. Diese Entwicklung ist deshalb hier bedeutsam, weil einige Dozenten des Breslauer Seminars Ende der 1920er Jahre in dem „Verein Jüdisches Museum e.V. zu Breslau“ aktiv wurden.<sup>2</sup> Die von diesem Verein 1929 durchgeführte Ausstellung „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens“ griff als ein Beitrag zur schlesischen Landesgeschichte die moderne Entwicklung innerhalb der allgemeinen Historiographie auf. Landesgeschichte bot nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg nicht nur die Möglichkeit, den großen Fragen der Nationalgeschichte auszuweichen und sich auf Detailstudien zu verlegen. Sie arbeitete auch methodisch mit neuen Vorgaben. Unter dem Begriff der Kulturgeschichte brachte sie die verschiedenen Zweige der Historiographie mit anderen Fachrichtungen wie der Geographie, Geologie und der

---

2 Diese waren Dr. Israel Rabin, Dr. Isaak Heinemann, Dr. Michael Guttmann, Dr. Albert Lewkowitz, Dr. Louis Lewin und Dr. Aaron Heppner vom Breslauer Synagogenarchiv.

Volkskunde in Verbindung. Damit sollten Kausalitäten und Kontexte, Vielschichtigkeiten und Bedingtheiten erfasst werden. Die Kulturgeschichte, wie sie von Karl Lamprecht entwickelt worden war, wandte sich damit gegen die Universal- und Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts und führte dazu, sich der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte stärker zu öffnen. Nicht nur aus arbeitspraktischen, vor allem aus systematischen Gründen beschränkte sie sich darauf, die „Kulturmorphologie“ einer Provinz oder Region zu erfassen (Lamprecht 1900; Aubin/Frings/Müller 1926).

Für die jüdische Historiographie war es in besonderem Maße naheliegend, sich den Methoden der Kulturgeschichte anzuschließen und Landesgeschichte zu betreiben. Nur so konnte sie Religions- und Rechtsgeschichte, Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, politische und Wirtschaftsgeschichte sowie die Sprachforschung miteinander in Beziehung setzen. Zudem lenkte die Kulturgeschichte den Blick weg von der noch bei Graetz zu findenden Auffassung, Geschichte werde durch Helden gemacht. Sie konzentrierte sich auf das Sozialpsychische und die Beschreibung der Zustände, von denen die Juden wie alle anderen Völker betroffen waren und zu denen sie in gleichem Maße beitrugen.

Mit der Anlehnung an die Landesgeschichte schlossen sich die Veranstalter der Breslauer Ausstellung daher diesem methodisch neuen Zugang an. Die Exponate sollten die demographischen, wirtschaftlichen, rechtlichen, kulturellen und sozialen Bedingungen der Juden in Schlesien veranschaulichen. Ihre Interpretation wurde direkt auf die schlesische Geschichte allgemein bezogen, als deren integrativer Bestandteil die Juden aufgefasst wurden. Insbesondere die kunstgeschichtliche Beratung durch Alfred Grotte trug zu dieser Lesart bei. Grotte, ein Architekt und Kunsthistoriker aus Posen, hatte sich schon früh mit der Architekturgeschichte der Synagogen beschäftigt. Seine Arbeitsweise ging in dieselbe Richtung wie die landesgeschichtliche Forschung. Er befürwortete die kunstgeschichtliche Verortung jüdischer Kunstprodukte in der Stilgeschichte der Region. Auch ihre Entstehungsbedingungen suchte er in der regionalen Historie. Verallgemeinernde Aussagen zu Kultgerät und Architektur, die von den Spezifika einer Provinz absahen, konnten sich nach Grotte eigentlich nur auf die Funktionen im Ritus beschränken, dem alle Geräte gerecht werden mussten. Grotte hob in seiner Rezension der Ausstellung „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens“ daher besonders die Abteilung mit den Textilien hervor, die allesamt aus Schle-

sien stammten und zu einem besonderen Vergleich anregten (Grotte 1929, 273-277; Grotte 1926, 273-278).

Jüdische Geschichte im Museum folgte in Übereinstimmung mit der modernen Geschichtsschreibung einem integrativen Ansatz. Es ging nicht darum, Nationalgeschichte nach zionistischem Verständnis zu akzentuieren, sondern wie auf der „Jahrtausendfeier der Rheinlande“ in Köln 1925 „den Kulturzusammenhang zwischen Judentum und rheinischem Land und Volk“ darzustellen und damit „das Recht der deutschen Juden auf den rheinischen Heimatboden unwiderleglich“ nachzuweisen (Kober 1925, 448).

### **Religion im Museum?**

Die ausgewählten Beispiele sollten verdeutlichen, in welchen Wissenschaftsgebieten sich die jüdischen Museen in Deutschland verorteten. In die Diskurse um den geeigneten wissenschaftlichen Zugang wurden die Merkmale jüdischer Identität (Religion, Kultur, Nation) aufgenommen. Während die Begriffe Kultur und Nation explizit in den Museumsprogrammen auftauchten, war kaum die Rede davon, religiöse Praktiken wieder aktivieren zu wollen. Ganz allgemein verband sich mit der Darstellung von Kultur die Hoffnung, dass von der Kunst die Belebung der Religion ausgehen möge, dass man durch alte Vorbilder moderne Kunstproduktion im Bereich der Ritualgeräte anregen könne, die auf das religiöse Verhalten selbst rückwirke (Anonym 1908, 404). Biblische oder literarische Geschichten des Judentums wurden im Museum nicht thematisiert. Ein Blick auf die Objekte und, soweit bekannt, die Betextungen soll darstellen, inwiefern überhaupt Religion zum Inhalt der Ausstellungen und Museen gemacht wurde.

Obgleich an der Realisierung der Museen viele Rabbiner mitwirkten, verband doch keiner mit einem Museum die Vorstellung, alte oder auch moderne religiöse Inhalte des Judentums vermitteln zu wollen. Da man hoffte, auch nichtjüdische Besucher für die Museen interessieren zu können, mussten die Grundlagen des Judentums und die primären Funktionen der Exponate erklärt werden. Auch für das jüdische Publikum bestand nicht die Gewähr, dass es noch über ein Basiswissen der eigenen Religion verfügte. Trotz der verschiedenen inhaltlichen Orientierungen wirkte die Anordnung in den jüdischen Museen recht ähnlich. Sie alle hatten einen historischen und einen kunsthistorischen Teil. In ersterem waren Dokumente und bildliche Darstellungen zu sehen, die als Belegstücke für historische Ereignisse fungierten, ohne künstlerischen Wert

für sich beanspruchen zu können. Der letztere enthielt Zeremonialgerät, das in aller Regel nach Funktionen und innerhalb einer Objektgattung nach Materialart geordnet war. Hierbei ist zu beobachten, dass die Museen, auch wenn sie nach eigenen Verlautbarungen nicht mit der christlichen Kunst in Wettstreit treten wollten, sehr darauf bedacht waren, möglichst wertvolle Gegenstände auszustellen. Das spricht dafür, dass sie weniger an der Darstellung ritueller Abläufe und historischer Entwicklungen interessiert waren als an der kulturellen Wirkung der Objekte. Selbst ein erklärter Zionist wie der Kunsthistoriker Theodor Harburger aus München suchte nach „kunstgeschichtlich und ästhetisch bedeutungsvollen Werke[n]“, die er für die Öffentlichkeit bereit hielt (Harburger 1931). Dennoch machte er sich keine Illusionen über die Qualität der Stücke, die er im Auftrag des „Verbandes Bayerisch Israelitischer Gemeinden“ zusammensuchte und inventarisierte:

„Infolge der verhältnismäßig häufigen Gleichartigkeit vieler Sammlungsgegenstände wird es vermutlich möglich werden, nicht nur *eine* Sammlung dieser Art zu einem abgerundeten Ganzen zu gestalten, sondern darüber hinaus am Sitz mancher größeren Gemeinde des Landes in geeigneter Weise einen Überblick über das uns überkommene Kulturgut zu geben“ (Harburger, Kulturelle Arbeit 1930, 363f.).

Daher sprach er davon, „jüdische[s] Brauchtum lebendig werden zu lassen“ und „den Sinn für das Schöne in der Ausübung der religiösen Gebräuche wieder“ wecken zu wollen (Harburger, Ausstellung 1930, 208). Doch die Reihe seiner Veröffentlichungen spricht dafür, dass er daran arbeitete, jüdisches Zeremonialgerät als Produkte einer Hochkultur zu präsentieren, die sich mit vergleichbaren christlichen Kunstgegenständen messen konnte.

Gelegentlich wurden diesen Typensammlungen anschauliche Interieurs zur Seite gestellt, die in kulturgeschichtlichen Museen dieser Zeit dazu dienten, eine bestimmte Atmosphäre wieder lebendig werden zu lassen. Diese in Form von Sabbatstuben oder Synagogeninnenräumen arrangierten Ensembles waren beim Publikum sehr beliebt, ließen sie es doch zu, nostalgischen Gefühlen an eine vermeintlich bessere Vergangenheit nachzuhängen, statt den Gegenständen eine neue Funktion als Kunstobjekte zuzugestehen.

Die Betextung in den meisten Museen war sehr spärlich. Man beschränkte sich darauf, die Objektart, seine Herkunft und Datierung anzugeben, wenn solche Angaben bekannt waren. Nur Rudolf Hallo unternahm es, ausführliche Bildunterschriften mit einer Interpretation von

Symbolik und Handwerkstradition anzubieten. Für eine in Marburg 1928 ausgerichtete Ausstellung beschrieb Hallo ein Paar silberner Rimonom (= Thoraufsätze in Form von Granatäpfeln):

„Sie [die beiden Rimonom] sind inschriftlich auf 1799 datiert und rühren [...] von der Krankenpflegebrüderschaft Kassels her. Damit gewinnt ihr ägyptisierender Stil aber eine ganz besondere Bedeutung. Er ist zusammengenommen mit der Wahl jenes ostasiatischen Stoffes unzweifelhaft als Ausdruck eines bewussten orientalisierenden Willens zu verstehen, mit dem [...] die fromme und beherrliche Brüderschaft der zweiten Kategorie von Stiftern gottesdienstlicher Gerätschaften, den zum Hof und Grossbürgertum hin tendierenden und im Künstlerischen modern und abendländisch gesonnenen Einzelpersonen, Hofjuden und Kammeragenten, historisierend entgegenzuwirken gedachte. Beabsichtigt mochte sein, mit diesen Säulenaufsätzen [...] die Säulen vor dem salomonischen Tempel [...] anzudeuten.“

Und etwas weiter erklärte Hallo grundsätzlich zu den Rimonom:

„Aus dem Mangel einer Verwurzelung im Überlieferten erklärt sich aber auch andererseits, dass die Einzelaufsätze, die sog. Granatäpfel oder Rimonom bis heute von einer ungezügelten Vielförmigkeit oder besser Formlosigkeit sind. Von Blütengebilden, aufgestockten Kronen, Türmen, bis zu Schellenbäumen und Jachin und Boaz kommt alles vor, richtiger noch, kommt nichts vor, was sich mit der Wucht einer seine gesuchte Fassung wahrhaft ausfüllenden Lösung gültig durchgesetzt hätte“ (Hallo, Jüdische Kulturaltertümer, 1928, 295 und 302).

Die Arbeiten Hallos zeigen eine Konzentration auf Details. Ihm wogen die exakte Beobachtung und Darstellung von Einzelfällen schwerer als das Aufstellen großer Theorien.

Mit der Musealisierung des Zeremonialgeräts wurde es demnach seiner religiösen Funktion enthoben und einer ästhetischen zugeführt, die der Beurteilung des Judentums als nationaler Größe diene. Von einem wirklichen Erfolg dieser Bewegung kann jedoch, trotz zahlreicher Vereinsgründungen insbesondere in der Weimarer Republik, nicht die Rede sein. Der Interpretation, die jüdischen Museen seien Ausdruck einer „Renaissance jüdischer Kultur“ (Brenner 1996, 5) gewesen, muss man einen nüchternen Blick auf ihren Stellenwert in der jüdischen Öffentlichkeit entgegenhalten. Gegen Ende der Weimarer Republik gab es im Deutschen Reich gerade einmal vier eigenständige Museen und fünf jüdische Abteilungen innerhalb anderer Museen. Die zahlreichen von Nichtjuden angeregten Sammlungen und kleinere Ausstellungseinheiten verfolgten andere Absichten und können nicht für die Selbstdarstellung

der Juden in Deutschland Zeugnis ablegen. Die Begeisterung für die Idee reichte keinesfalls, um ein großes zentrales jüdisches Museum in Deutschland zu errichten. Ja, die Existenz der bestehenden Sammlungen stand auf so wackligen Füßen, dass ihre Zukunft auch ohne den Zerstörungswillen der Nationalsozialisten in vielen Fällen bedroht war. Für das jüdische Museumswesen fanden sich keine Mäzene, obgleich jüdisches Mäzenatentum in anderen Museen geradezu überwältigend war. Viele der Sammlungen konnten keine feste Bleibe finden. Die „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ suchte Jahre lang nach Ausstellungsräumen und konnte selbst den an sich wohlwollenden Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, Justus Brinckmann, nicht bewegen, Teile davon in den Rundgang zu integrieren. Brinckmann baute zwar eine eigene kleine Abteilung mit Judaica auf, er empfand aber einen deutlichen qualitativen Unterschied zwischen seiner kunstgeschichtlich wertvollen Sammlung, die auf „technisch vollkommene und geschmackvolle Ausführung“ achten müsse, und der kulturgeschichtlichen der „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ (Brinckmann 1898, 88).

Was also hinderte daran, die der Theorie nach so überzeugenden Ansätze wie die von der jüdischen Volkskunde, der jüdischen Kunstgeschichte und Historiographie auch im Museum prominent zu platzieren? Als „Erinnerungsräume“ sind Museen Institutionen, die einem Individuum oder einer Gruppe bei der Formulierung ihrer Identität helfen. Sie tragen dazu bei, der Gegenwart einen Sinn zu unterlegen, ohne den eine Gesellschaft keinen inneren Zusammenhalt hat (Assmann 1999, 408).

„Sie [die Museen] thematisieren Verborgenes in entstellter Form. Sie bezeugen nicht nur explizit die Wunsch-, sondern auch implizit die Schreckensbilder der Zivilisation. Denn Museen, alle Museen, repräsentieren nicht nur, was zu sehen ist, sondern auch, was dem öffentlichen Diskurs und der Wahrnehmung entzogen werden soll oder verborgen bleibt, eine Geschichte gesellschaftlicher Gewalt“ (Offe 2000, 292).

Demnach müsste man fragen, ob der Subtext unter den jüdischen Museumsgründungen des beginnenden 20. Jahrhunderts einer war, der allgemeine Akzeptanz fand.

Es entsteht der Verdacht, dass die Museen mit ihrer defensiven Haltung gegenüber der als Hochkultur verstandenen nichtjüdischen Kunst und mit ihrer kleinlichen Beweisführung für ein Heimatrecht in Deutschland den Blick auf eine große einigende Utopie verstellten. War ein halbes Jahrhundert zuvor, zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Utopie der gesellschaftlichen und politischen Gleichstellung zum Greifen nahe, so war



der Verlust dieser Utopie möglicherweise nicht einfach dadurch zu kompensieren, dass man sich mit der zurückweisenden Mehrheitsgesellschaft auf einer Skala maß, auf der man nicht bestehen konnte. Die im Museum ausgestellten Exponate machten das Ungleichgewicht zwischen Juden und der Restgesellschaft offenbar. Die Zuwendung zu historischen Themen war möglicherweise weniger die Versicherung eigener Leistungen und Spezifika als ein Rückzug von der eigentlichen Wunschphantasie der Emanzipation und Akkulturation.

## Literatur

- Anonym (1908) In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 72. Jg., 31. Juli 1908, 368 und 21. August 1908, 404
- Anonym (1908): Unser jüdisches Museum, in: Straßburger Israelitische Wochenschrift, 5. Jg., 6. Februar 1908
- Anonym (1912): Ein jüdisches Museum. In: Im Deutschen Reich, 18. Jg., 1912, Nr. 7/8, 336-338
- Anonym (1933): In: Berliner Tagesblatt vom 25. Januar 1933, Abendausgabe
- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München
- Aubin, Hermann/Frings, Theodor/Müller, Josef (1926): Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden, Bonn
- Bertz, Inka (1991): „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ – Die jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924, hrsg. vom Jüdischen Museum (Abteilung des Berlin Museums) und dem Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin
- Brann, Markus (1907): Zur Geschichte der „Monatsschrift“. In: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, hrsg. von David Kaufmann und Markus Brann, 51. Jg., Breslau, 1-16
- Brenner, Michael (1996): The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany, New Haven/London
- Brinckmann, Justus (1898): Die Sammlung jüdischer Kultgeräte im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. In: Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, 1. Jg., Heft 2, 86-89
- Buber, Martin (1901): Jüdische Renaissance. In: Ost und West, 1. Jg., Januar 1901, Sp. 7-10

- Buber, Martin (1920): Von jüdischer Kunst, in: Martin Buber, Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen, 1. Folge, 1900-1914, Berlin, 57-66
- Cohen, Richard (1995): Nostalgia, in: Isidor Kaufmann 1853-1921. Rabbiner, Bocher, Talmudschüler, hrsg. von G. Tobias Natter. Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum der Stadt Wien, 43-92
- Cohen, Richard (1998): Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe, Berkeley/Los Angeles
- Dieterich, Albrecht (1902): Über Wesen und Ziele der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. 1, Heft 3, 169-194
- Elbogen, Ismar (1930): Von Graetz bis Dubnow. In: Festschrift zu Simon Dubnows siebzigstem Geburtstag, 7-23
- Feldman, Jeffrey David (1995): Die Welt in der Vitrine und die Welt außerhalb: die soziale Konstruktion jüdischer Museumsexponate. In: Wiener Jahrbuch für Jüdische Geschichte, Kultur & Museumswesen, Bd. 1, hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien, 39-54
- Grotte, Alfred (1926): Jüdische Sakralkunst in Schlesien. In: Menorah, 4. Jg., Mai 1926, 273-278
- Grotte, Alfred (1929): Das Judentum in der Geschichte Schlesiens. In: Menorah, 7. Jg., Mai/Juni 1929, 273-277
- Hallo, Rudolf (1983a): Jüdische Kultaltertümer aus Edelmetall in der Ausstellung Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Marburg 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 289-306
- Hallo, Rudolf (1983b): Jüdische Kult- und Kunstdenkmäler im Hessischen Landesmuseum Kassel, Sonderdruck aus: „Der Morgen“, 4. Jg., 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 261-287
- Hallo, Rudolf (1983c): Jüdische Volkskunst in Hessen, 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 319-393
- Harburger, Theodor, (1930a): Ausstellung jüdischer Kultgeräte und –einrichtungen für Synagoge und Haus. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 207-208
- Harburger, Theodor (1930b): Kulturelle Arbeit und Not der Zeit. In: Bayerisch Israelitische Gemeindezeitung, 363-364
- Harburger, Theodor (1931): Werke jüdischer Volkskunst in Bayern. In: Bayerisch Israelitische Gemeindezeitung, 195-199

- Herlitz, Georg (1964): Three Jewish Historians. In: Leo Baeck Institute Yearbook, 69-90
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914, Darmstadt
- Kaufmann, David (o.J): Zur Geschichte der Kunst in den Synagogen, o.O., 8
- Kober, Adolf (1925): Von der Jahrtausendausstellung. In: Central-Vereins-Zeitung, 4. Jg., 26. Juni 1925, 448.
- Lamprecht, Karl (1900): Die kulturhistorische Methode, Berlin
- Lässig, Simone (1998): Juden und Mäzenatentum. In: ZfG, 46. Jg., Heft 3, 211-236
- Landau, Wolf (1852): Die Wissenschaft, das einzige Regenerationsmittel des Judenthums. In: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, hrsg. von Zacharias Frankl, Dresden, 484-499
- Luhmann, Niklas (1995): Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. In: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt
- Maretzki, Louis (1907): Geschichte des Ordens Bnei Briss in Deutschland 1882-1907, Berlin
- Mosse, George L. (1990): Das deutsch-jüdische Bildungsbürgertum, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, hrsg. von Reinhart Koseleck, Stuttgart, 168-180
- Mosse, George L. (1985): German Jews beyond Judaism, The Modern Jewish Experience. Cincinnati
- Offe, Sabine (2000): Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin
- Rauschenberger, Katharina (2002): Jüdische Tradition im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland, Hannover
- Rürup, Reinhard (1975): Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft, Göttingen
- Steinschneider, Moritz (1898): Bericht über die Thätigkeit der Gesellschaft für Sammlung und Conservirung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums im Jahre 1898, CAHJP, Bestand A/W 1764,3 – Wien
- Stocking, Georges W. (1985): Essays on Museums and Material Culture. In: Objects and Others, hrsg. von Georges W. Stocking, Madison, 3-14
- Vahrson, Viola (1995): Die Krise der historischen Kunstbetrachtung, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, hrsg. von

Alexis Hoachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau, Dresden/Basel

Wiese, Christian (1999): Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelminischen Deutschland, Schriftenreihe des Leo Baeck Instituts Bd. 61, Tübingen

Wischnitzer-Bernstein, Rahel (1927): Der Zauber der Volkskunst. In: Menorah, 5. Jg., Januar 1927, 60-62