

Janet Wolff

Ein jeder trage des anderen Kreuz – und beide den Stern^{1a)}

Es war nicht wirklich überraschend, dass eine Ausstellung im jüdischen Kunstmuseum *London Jewish Museum of Art* im Frühjahr 2010 bei Mitgliedern der jüdischen Gemeinde für Verärgerung sorgte. Ein Schirmherr des Museums wurde in *The Jewish Chronicle* mit den Worten zitiert: „Wieso wird so etwas in unserem jüdischen Museum ausgestellt? In New York oder Jerusalem wäre das nie passiert!“^{2b)} Der Titel der Ausstellung mit Werken von 21 Künstlern aus den Jahren von 1925 bis 2002 lautete: *Cross Purposes: Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*. Der Kulturjournalist Norman Lebrecht berichtet von „Stürmen der Entrüstung unter jüdischen Förderern des Museums, die (zu Recht) darauf verweisen, dass die Kreuzigungsdarstellung über 2000 Jahre lang Christen zur Judenverfolgung aufhetzte.“¹ Drei dieser Werke stammten übrigens von jüdischen Künstlern – Marc Chagall, Emmanuel Levy und Samuel Bak – was die Kritik jedoch nicht entschärfte. Diese Widrigkeiten erinnern an die Krise und Tragödie von Chaim Potoks fiktionalem Protagonisten Asher Lev, ein chassidischer Jude und Künstler in New York, dessen stetig wachsender Erfolg in der Ausstellung zweier Großportraits seiner eigenen Mutter am Kreuz dargestellt gipfelt. Die Entfremdung von seiner Familie und der Ausschluss aus seiner Gemeinde folgen auf den Fuß.² Offenbar sind Assoziationen zwischen der Kreuzigungsdarstellung und der Judenverfolgung durch die Christen nicht einfach zu lösen.

Ken Aptekars neue Ausstellung *Nachbarn* lädt uns zur Hinterfragung unserer eigenen Vorurteile in dieser und anderen schwierigen Angelegenheiten ein. In erster Linie erlaubt sie uns – möglicherweise verpflichtet sie uns sogar dazu – Abstand von den üblichen Kategorien zu nehmen, von denen wir uns leiten lassen, und dies insbesondere in Bezug auf Opfer-Täter-Narrative über das Dritte Reich. Ein umfangreicher Bestand an Literaturquellen und historischen

1 ^{a)} *The cross purposes of neighbours* lautet der Titel dieses Essays im englischen Original: „to be at cross purpose“ heißt so viel wie „über Kreuz liegen, uneins sein“, spielt aber in diesem Kontext auch mit dem direkten Wortsinn „der Zweck des Kreuzes“ bzw. mit dem übertragenen Sinn, Grenzen zu kreuzen, zu überqueren, oder auf jemanden zuzugehen, Anm. d. Übersetzerin.

2 ^{b)} Übersetzungen von Zitaten in diesem Text stammen von der Übersetzerin.

Janet Wolff

The cross purposes of neighbours

In the spring of 2010 an exhibition at the London Jewish Museum of Art provoked, not entirely unexpectedly, an angry response from some members of the Jewish community. Quoted in *The Jewish Chronicle*, a patron of the museum said: ‘What type of material is this for our Jewish museum? This would never happen in New York or Jerusalem’. The exhibition, of works created by twenty-one artists from 1925 to 2002, was titled ‘Cross Purposes: Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion’. Arts journalist Norman Lebrecht refers to ‘torrents of abuse from Jewish supporters of the museum, who argue (rightly) that the crucifixion image has been the incitement for 2,000 years of Christian persecution of the Jews’.¹ This, by the way, despite the fact that the crucifixion images included three by Jewish artists – Marc Chagall, Emmanuel Levy and Samuel Bak. The contretemps brings to mind the crisis and tragedy of Chaim Potok’s fictional protagonist Asher Lev – Hassidic Jew and New York artist – whose growing success culminates in the creation and exhibition of two large works portraying his own mother as crucified. The immediate consequence is alienation from his family and exile from his community.² It seems that the association of the image of the crucifixion with the history of persecution of Jews by Christians may not be easy to dislodge.

Ken Aptekar’s new exhibition, *Nachbarn*, invites us to challenge our own prejudices in this and other difficult matters. Primarily it allows us – perhaps even obliges us – to forgo the usual categories with which we operate, and especially in relation to the narratives of victims and perpetrators in the period of the Third Reich. The literature by now is enormous, and we are not short of historical evidence to complicate the easy binaries. On the topic of neighbours, for instance, one can contrast Jan Gross’s account of the atrocities in Jedwabne with Caroline Moorehead’s retrieval of the heroics of inhabitants in the Plateau Vivarais-Lignon.³ But the stories told in *Nachbarn* are different: no longer a question of ‘good’ and ‘bad’ neighbours, even of Jews and non-Jews, but of uncertain identities, provisional decisions, occasional risky acts of empathy. Rodolfo Hofmann, exiled from Lübeck to Santiago, Chile, describes a childhood in which Jewish identity was not especially clear-cut, or separate from Christian lives and practices. In Lübeck in the early 1940s, the neighbours of the Carlebach family contrive to provide food for them in secret. For many

Belegen steht schon bereit, um einfache dichotome Sichtweisen in Frage zu stellen. Zum Thema Nachbarn könnte man beispielsweise die Schilderungen der Abscheulichkeiten in Jedwabne von Jan Gross dem von Caroline Moorehead nachgegangenen Heldenmut der Bewohner des Plateau Vivarais-Lignon gegenüberstellen.³ Doch die Geschichten, die *Nachbarn* erzählt, sind anders: es geht hier nicht mehr um „gute“ und „schlechte“ Nachbarn, nicht einmal um Juden und Nicht-Juden, sondern um unbestimmte Identitäten, vorläufige Entscheidungen und gelegentliche, riskante Akte der Empathie. Rodolfo Hofmann, der von Lübeck nach Santiago de Chile ins Exil ging, beschreibt eine Kindheit, in der jüdische Identität weder besonders ausgeprägt, noch sehr trennscharf von christlichen Lebensweisen und Praktiken war. Im Lübeck der späten 1940er gelingt es den Nachbarn der Familie Carlebach, sie heimlich mit Lebensmitteln zu versorgen. Das Geschirrtuch, das die Carlebachs unmittelbar vor ihrer Festnahme und Deportation zum Abschied an das Gartentor knoteten, bewahrt die Familie für viele Jahre auf, und gibt es an Felix Carlebach zurück, als er Lübeck in den 1980er Jahren besucht. Die Ausstellung erzählt Geschichten, die die wertvolle ethische Leistung erbringen, Sicherheiten durch einen unvoreingenommenen, forschenden Blick zu ersetzen. Ins heutige Lübeck des 21. Jahrhunderts mit seinen unterschiedlichen ethnischen und religiösen Kulturen hält dieses Projekt mit einer neuen Dringlichkeit Einkehr.

Wenn doch dieses politische und ethische Programm grundsätzlich konsensfähig ist, wie lassen sich dann die verbleibenden Widerstände gegen die Verwendung christlicher Bildsprache zum Erzählen jüdischer Geschichten erklären? *Nachbarn* enthält keine Kreuzigungsdarstellungen, aber Aptekars Tafeln – Bildwerke aus Malerei, Glas und Text – bestehen aus Details von Gemälden aus der Sammlung des St. Annen-Museums aus dem Mittelalter und der Renaissance, die meisten von ihnen mit einer christlichen Thematik. Damit unterläuft der Künstler das Bestreben, jüdische Geschichte (und insbesondere die des Holocaust) gewissermaßen „rein“ zu halten. Uns als Betrachter fordert dies dazu auf, unseren Beschützerinstinkt zu überdenken, mit dem wir das visuelle Register der jüdischen Geschichte vor einer Bildsprache bewahren wollen, die immer noch mit Jahrhunderten der Judenverfolgung im Namen des Christentums in Verbindung gebracht wird. Die feindseligen Reaktionen auf die Ausstellung *Cross Purposes* liegen in diesen Widerständen begründet. Doch sogar in Bezug auf dieses „christlichste“ aller Bilder haben sich jüdische Künstler die Geschichte des Martyriums für ihre eigene Geschichte angeeignet. *Crucifixion*, 1942 von Emmanuel Levy aus Manchester geschaffen, war auch Teil jener Ausstellung.

years after the family's departure, they retain the cylinder towel tied to the gate just before their arrest and deportation, and present it back to Felix Carlebach on his return visit in the 1980s. The stories told here perform the valuable ethical task of replacing certainties with open-minded exploration, a project that returns with a new urgency in the context of the contemporary city with its twenty-first-century ethnic and religious cultures.

If this political and ethical programme is not difficult to sign up for, what explains the residual resistance to deploying Christian imagery in telling Jewish stories? *Nachbarn* does not use images of the crucifixion, but its panels – composite images of paintings, glass and text – consist of details from paintings in the St. Annen Museum's collection, works from the medieval and Renaissance period, and most of them with Christian themes. In this, the artist subverts the desire to keep Jewish history (and the Holocaust in particular) 'pure' in some way. It means that we must re-think the compulsion to protect the visual register from an imagery somehow still associated with centuries of persecution of Jews in the name of Christianity. This resistance was behind the hostile response to the *Cross Purposes* exhibition. And yet even in relation to this most 'Christian' of images Jewish artists have adopted the story of martyrdom for their own history. The Manchester artist Emmanuel Levy's 1942 *Crucifixion* was included in the exhibition. About making the work, he said:

The thought 'we are being crucified' kept recurring to my mind over and over again until I was finally impelled to put the thought down on canvas. The initials INRI – a piece of Roman cynicism – have been replaced by the word Jude (German for Jew) written in blood, a truer and more terrifying fact thus bringing my conception into the twentieth century.⁴

For him and other artists, Jesus is the original Jewish martyr – the persecution of the Jews in the following centuries then seen as a re-crucifixion. In addition, the image of crucifixion sometimes takes on a more generic meaning of victimization – indeed some works in the 2010 exhibition are entirely secular in their reference. For Chagall, who painted several versions of the crucifixion scene, the story is fully appropriated to that of Jewish suffering; in his *White Crucifixion* of 1938 the minor narratives around the central figure are all on Jewish themes, and as in the Levy painting the Christ figure is draped with a Jewish prayer shawl (*tallis*). Here, as Ziva Amishai-Maisels has said, Jesus is clearly Jewish and thus serves as the continuing representation of the suffering Jew.⁵

Über seine Arbeit an dem Werk bemerkte er:

„Wir werden gekreuzigt“ – dieser Gedanke ging mir immer wieder durch den Kopf, so dass ich geradezu getrieben war, den Gedanken schließlich auf die Leinwand zu bringen. An die Stelle der Initialen INRI – ein römischer Zynismus – wurde das Wort „Jude“ in Blut geschrieben, was zugleich wahrer und grauenhafter ist und meine Konzeption dadurch in das zwanzigste Jahrhundert beförderte.⁴

Für ihn, wie auch für andere Künstler, ist Jesus der originäre jüdische Märtyrer, und die Judenverfolgungen in den folgenden Jahrhunderten sind als Wiederholung der Kreuzigung zu sehen. Zuweilen wird die Kreuzigung auf die generische Bedeutungskomponente der Viktimisierung ausgeweitet – und in der Tat haben einige Werke der Ausstellung von 2010 ausschließlich säkulare Referenzen. Für Chagall, der mehrere Versionen der Kreuzigungsszene malte, geht diese völlig in der jüdischen Leidensgeschichte auf; in seinem Werk *White Crucifixion* aus dem Jahr 1938 drehen sich alle Neben-Narrative, die um die zentrale Figur herum erzählt werden, um jüdische Themen, und wie in Levys Gemälde ist Christus in einen jüdischen Gebetsmantel (*Tallit*) gehüllt. Ziva Amishai-Maisels kommentierte dies dahingehend, dass Jesus hier klar als jüdisch zu erkennen ist und daher zur fortdauernden Verkörperung des leidenden Juden dient.⁵

Für den jüdisch-amerikanischen Künstler R. B. Kitaj funktioniert das Kreuzifix auf eine andere Weise. Bisweilen stellt er es seinem primären Symbol jüdischen Leidens gegenüber, dem Kamin des Konzentrationslagers – so zum Beispiel ganz links in seinem Portrait des Kunsthistorikers Michael Podro, *The Jewish Rider*.

Mit völliger Gewissheit setzt Kitaj das Jüdisch-Sein Jesu voraus, wenn er von seinem Gemälde *Rabbi Jesus* aus dem Jahr 2004 sagt: „Ich glaube, dass Rabbi Jesus die Welt verändert hat, so wie Moses, Paul (Saul), Marx, Freud, Einstein und an-



Emmanuel Levy, *Kreuzigung/Crucifixion*, 1942; courtesy Ben Uri Gallery, London



Marc Chagall, *Weiße Kreuzigung/White Crucifixion*, 1938, The Art Institute of Chicago; © The Art Institute of Chicago.

For the Jewish American artist, R. B. Kitaj, the crucifix as symbol works differently, sometimes juxtaposed with his primary symbol of the suffering of the Jews, the concentration camp chimney – as for example on the far left of his portrait of the art historian, Michael Podro, *The Jewish Rider*.

Confidently asserting the Jewishness of Jesus, Kitaj says of his 2004 painting *Rabbi Jesus* 'I believe that Rabbi Jesus changed the world, as did Moses, Paul (Saul), Marx, Freud, Einstein and other Jews I like to study and paint'.⁶ It is the chimney, however, that represents the tragedy of the Jews, the cross somehow bearing witness to it – neither substitute nor opponent, but establishing the equivalence of emblems of suffering. In one of his so-called Jewish 'manifestos', Kitaj notes:

My idea of the CHIMNEY as Jewish equivalent to the Cross. Both held the (Jewish) sacred remains of a PASSION. Work on this idea of mine, bound to be unpopular among Jews and Christians.⁷

The ostensible project of *Nachbarn* is to complicate religious and ethnic identities, (re)telling stories in which Jews and Christians (and in the silverpoint drawings also Muslims) interact. Max Liebermann's painting *The Twelve-Year-Old Jesus in the Temple* here lends itself to a wonderfully layered meditation on inter-faith relations – the original scene of Christ in the synagogue, then the image overlaid with text which puts the Jews in the church, and finally the combined images of the synagogue in Lübeck from 1937 and 1985. The early reception of the work, however, reminds us that Christians as well as Jews have sometimes rejected such merged narratives. The painting was first shown at the 1879 Munich International Art Exhibition, where it created a scandal.

Contemporary critics took offence that the Jewish painter should dare to address the Christian theme of the 'twelve-year-old Jesus in the temple', especially as he depicted the

dere Juden, die ich gern ergründe und male.“⁶ Es ist jedoch der Kamin, der die Tragödie der Juden symbolisiert, wobei das Kreuz dem gewissermaßen beiwohnt – weder als Ersatz noch als Gegenspieler, sondern die Gleichwertigkeit der Leidenssymbole konstituierend. In einem seiner sogenannten jüdischen „Manifeste“ merkt Kitaj an:

Meine Vorstellung vom KAMIN als jüdisch ist dem Kreuz äquivalent. Beide bargen die (jüdischen) heiligen Überreste einer PASSION. Die Arbeit an dieser Vorstellung von mir ist zwangsläufig unbeliebt bei Juden und bei Christen.⁷

Das vorgebliche Vorhaben von *Nachbarn* ist es, religiöse und ethische Identitäten zu verkomplizieren, Geschichten (nach) zu erzählen, in denen Juden und Christen (und in den Silberstiftzeichnungen auch Muslime) interagieren. Max Liebermanns Gemälde *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* bietet sich in diesem Kontext für eine wunderbar vielschichtige Meditation über interreligiöse Beziehungen an: die ursprüngliche Szene von Christus in der Synagoge, dann der das Bild überlagernde Text, der die Juden in die Kirche versetzt und schließlich die kombinierten Bilder der Lübecker Synagoge von 1937 und 1985. Derart miteinander verschmolzene Narrative haben Christen wie Juden mitunter abgelehnt, wie auch die frühe Rezeption dieses Werks zeigt. Als es das erste Mal bei der Internationalen Kunstausstellung München in 1879 gezeigt wurde, löste es einen Skandal aus.

Kritiker nahmen damals daran Anstoß, dass der jüdische Maler es wagte, sich des christlichen Themas des „zwölfjährigen Jesu im Tempel“ anzunehmen, und insbesondere, dass er den Heiland als „Judenbengel“ von der Straße darstellte. Liebermann wurde vorgeworfen, er sei zu sehr von der traditionellen Darstellungsweise des jungen Christus als eines den jüdischen Gelehrten intellektuell überlegenen, gottbegnadeten jungen Mannes abgewichen.



R. B. Kitaj, *The Jewish Rider*, 1984/85; © Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; © R. B. Kitaj Estate.

Saviour as a 'Jewish urchin' off the streets. Liebermann was admonished for having strayed too far from the traditional portrayal of the young Christ as a divine youth and of his intellectual superiority over the Jewish scholars.

Upset by the attack, Liebermann overpainted the figure of Jesus in the following years.⁸ Now we have the opportunity to reflect on the histories of separation and prejudice, the continuing resistance (perhaps including our own) to the crossings of religious imagery and themes, and the possibilities in our time of openness and dialogue. The 'cross purposes' displayed in *Nachbarn* manifest themselves as optimistic interventions – intentions to 'step across', rather than lack of understanding. They work at the level of the image as well as through the stories told.

Felix Carlebach, featured in the second half of the Carlebach Küchentuch sequence of *Nachbarn*, had left Lübeck in 1929 to study in Köln; from 1934 he worked as a teacher in Leipzig. By the time his parents were deported from Lübeck in December 1942, he was in England, having arrived with his wife on special visas arranged by the Chief Rabbi in London. After some years working in London he moved to Manchester in 1947, where he was rabbi of the South Manchester Synagogue until his retirement in 1984. He lived to be ninety-six, and died in 2008. Having grown up myself in Manchester, I remember him clearly: as many have recorded, he was a very imposing figure. (One obituary called him 'an actor or conductor manqué', reporting a remark that 'it would be worth being dead to have one's funeral oration delivered by Felix Carlebach'.) My own parents were (nominally) members of the Reform synagogue, so I was not part of his congregation. But he was a major presence on the Manchester scene, and not only in the Jewish community. A talented musician and great devotee of classical music, especially Mahler, Wagner and Strauss, he had the honour of an annual concert in his name in the Hallé Orchestra's series. Learning, in connection with the *Nachbarn* project, the story of the Carlebach cylinder towel I thought that if it was not apocryphal the returned object must still

Der Künstler war entsetzt von den Anwürfen und übermalte in den folgenden Jahren die Figur des Jesu.⁸ Wir haben nun die Gelegenheit, die Geschichte von Spaltung und Vorurteil und die fortdauernden Widerstände (möglicherweise auch unsere eigenen) gegen Grenzüberschreitungen und Kreuzungen in religiöser Bildsprache zu reflektieren, und wir haben die Möglichkeit, auf Offenheit und Dialog zu setzen. Die „Überkreuzungen“ in *Nachbarn* manifestieren sich nicht als Uneinigkeit, sondern vielmehr als optimistische Interventionen mit der Absicht, Grenzen zu „überqueren“, zu überwinden. Sie funktionieren sowohl auf der Bildebene als auch über die erzählten Geschichten.



Rabbiner Felix Carlebach/
Rabbi Felix Carlebach

Felix Carlebach, der in der zweiten Hälfte der Carlebach-Küchentuch-Sequenz in *Nachbarn* auftaucht, war 1929 für sein Studium von Lübeck nach Köln gegangen. Ab 1934 war er Lehrer in Leipzig. Zum Zeitpunkt der Deportation seiner Eltern im Dezember 1942 aus Lübeck, hatten seine Frau und er bereits dank besonderer Visa vom Londoner Oberrabbiner Deutschland verlassen und lebten in England. Carlebach arbeitete einige Jahre in London, bevor er 1947 nach Manchester zog, wo er bis zu seinem Ruhestand in 1984 Rabbi der *South Manchester Synagogue* war. Er wurde 96 Jahre alt und starb in 2008. Ich bin selbst in Manchester aufgewachsen und erinnere mich lebhaft an ihn: auch viele andere Menschen beschreiben ihn als einen sehr beeindruckenden Menschen. (In einem Nachruf hieß es, „an ihm sei ein Schauspieler oder Dirigent verloren gegangen“, mit der Bemerkung, dass „es sich lohnen würde zu sterben, wenn Felix Carlebach die Trauerrede hielte.“) Ich gehörte nicht seiner Gemeinde an, denn meine eigenen Eltern waren (auf dem Papier) Mitglieder der Reformsynagoge. Aber er war nicht nur in der jüdischen Gemeinschaft sehr präsent, sondern in der gesamten Stadt Manchester. Er war ein talentierter Musiker und ein Anhänger klassischer Musik – besonders schätzte er Mahler, Wagner und Strauss – und einmal jährlich wurde ihm zu Ehren im Hallé-Orchester ein Konzert gegeben.

Als ich im Zusammenhang mit der Ausstellung *Nachbarn* von dem Carlebach-Cylindertuch hörte, dachte ich mir gleich, dass das zurückgegebene Tuch, wenn es wirk-



Cylindertuch, Familie Carlebach/Napkin of cylinder, Carlebach-family © Photo Sula Leon, London.

be in Manchester. I checked with Felix Carlebach's daughter, Sula, who sent me by return of email a photo of the thing itself. Of course it turns out to look rather different from Ken Aptekar's imagined version. It is embroidered with the initials of Felix Carlebach's mother, Raisi Graupe.

In one way a very ordinary piece of cloth, it appears imbued with melancholy and with the knowledge of its history and of the fate of its owners. It also retains the ineradicable presence of hope – the memory of the generosity and constancy of neighbours.

In September 2014 I travelled from Manchester to Germany to meet my American cousin Paulette. We wanted to visit Busenberg, the village in the Palatinate where our grandmothers – sisters – had been born. There we found the site of their

home and talked to the family who now live in the house that was built to replace it about twenty years ago. There are Stolpersteine (memorial stones) for members of our family outside the house. My grandmother, Bertha Wolff, who after her marriage lived in Fraulautern in the Saar region, was able to come to England with my grandfather in 1939, sponsored by my father who had himself managed to leave Germany in 1938 for a job as a research chemist in Manchester. Her sister, Paulette's grandmother Leonie Kahn, did not survive. After expulsion from Baden into France in October 1940, she and her husband were held in Gurs internment camp in the Pyrenees, where her husband, Sigmund Kahn, died. Leonie was eventually arrested in Marseille, and deported to Auschwitz in September 1942.

In Saarbrücken a family friend showed us the Jewish cemeteries, and took us to the synagogue. Like most synagogues in Germany (the Lübeck synagogue is an exception) the old synagogue in Saarbrücken was destroyed on Kristallnacht. The new synagogue, which stands as a memorial to twenty-three Jewish communities destroyed in the Saar, was consecrated in January 1951. My father's cousin, Alfred Levy, who returned to Germany after the war to become Chief Judge of the District Court and Vice President of the Court of Appeals in Saarbrücken, was president of the Jewish community from 1946, and instrumental in arranging the re-building of the synagogue. Today, as in Lübeck, the Saarbrücken congrega-

lich existiert hatte, noch in Manchester sein müsse. Ich wandte mich an Felix Carlebachs Tochter Sula, die mir als Antwort eine E-Mail mit dem Foto eben jenes Tuchs schickte. Natürlich sieht es anders aus als das von Ken Aptekar imaginierte. Es ist mit den Initialen von Felix Carlebachs Mutter, Raisi Graupe, bestickt.

In gewisser Weise ist es bloß ein gewöhnliches Stück Stoff, doch scheint dem Tuch eine eigene Melancholie und das Bewusstsein um die Geschichte und das Schicksal seiner Besitzer anzuhaften. Es trägt auch die unauslöschliche Gegenwart von Hoffnung in der Erinnerung an die Großzügigkeit und Beständigkeit von Nachbarn in sich.

Im September 2014 reiste ich von Manchester nach Deutschland, um dort meine amerikanische Cousine Paulette zu treffen. Wir wollten Busenberg sehen, das Dorf in der Pfalz, wo unsere Großmütter, die Schwestern waren, geboren wurden. Dort fanden wir das Grundstück, auf dem ihr Elternhaus gestanden hatte, und wir sprachen mit der Familie, die jetzt in dem Haus lebt, das vor etwa 20 Jahren auf dem Grundstück neu errichtet wurde. Vor dem Haus sind zum Gedenken an die Mitglieder unserer Familie Stolpersteine eingelassen worden. Meiner Großmutter Bertha Wolff, die nach ihrer Heirat in Fraulautern im Saarland lebte, schaffte es in 1939, mit meinem Großvater nach England zu gelangen. Mein Vater, der selbst Deutschland in 1938 verlassen konnte und als Forschungschemiker in Manchester eine Anstellung fand, hatte ihnen dabei helfen können. Ihre Schwester und Paulettes Großmutter, Leonie Kahn, hat nicht überlebt. Im Oktober 1940 wurden sie und ihr Mann von Baden in das Camp de Gurs in den französischen Pyrenäen deportiert, wo ihr Mann Sigmund Kahn starb. Leonie wurde letztlich in Marseille verhaftet und im September 1942 nach Auschwitz deportiert.

Ein Freund der Familie zeigte uns in Saarbrücken die jüdischen Friedhöfe und die Synagoge. Wie die meisten Synagogen in Deutschland – hier bildet die Lübecker Synagoge eine Ausnahme – war auch die ehemalige Synagoge in Saarbrücken in der Reichspogromnacht zerstört worden. Die neue Synagoge wurde im



South Manchester Synagogue.



Manchester Jewish Museum

tion consists of many Russian Jews. The new building is a plain, rectangular modern building. The one it replaced, consecrated in December 1890, shared a characteristic oriental style with many synagogues of the nineteenth century, including the synagogue in Lübeck, consecrated in 1880. Here, this time in the realm of architecture, we find another crossing of cultural and religious borders in the visual field.

The great Oranienburgerstrasse synagogue in Berlin, designed by Edu-

ard Knoblauch and built in 1866 (destroyed in 1938), was also Moorish in style. In Manchester, the Spanish and Portuguese Synagogue in Cheetham, now the Manchester Jewish Museum, was designed by Edward Salomons in 1873-4, in Moorish style and said to be inspired by the Alhambra.⁹

Although this choice might seem to make sense for Sephardi Jews, who trace their history to a Spain with its own Arabic influences, the preference for an orientalist aesthetic was also widespread in Ashkenazi communities across Western Europe. The architectural references were to secular as well as religious buildings. A primary concern of European Jews establishing new places of worship was to differentiate themselves from Christians, designing buildings that had nothing in common with churches. To some extent the turn to oriental style was inspired by an intention to refer back to the 'golden age' of the Jews in Spain, before their expulsion in 1492.¹⁰ Even more, mid-nineteenth-century European Jews wanted to assert their history and tradition as a middle-eastern people. As one scholar has put it:

Throughout much of the nineteenth century, many Jews confidently asserted their "Oriental" origins and their "Oriental" race...In this context, association with the Jews of Muslim Spain had a fine cachet, but so did association with the Muslims themselves.¹¹

It is no surprise, then, to discover that Felix Carlebach's South Manchester Synagogue, designed by Joseph Sunlight and consecrated in 1913, was partly modelled on the form of a Turkish mosque, with dome and minaret. In the context of the is-

Januar 1951 geweiht, im Gedenken an 23 ausgelöschte jüdische Gemeinden der Saarregion. Der Cousin meines Vaters Alfred Levy kehrte nach dem Krieg nach Deutschland zurück und wurde Vorsitzender Richter am Landgericht und Vizepräsident des Berufungsgerichts in Saarbrücken. Ab 1946 war er Präsident der jüdischen Gemeinde und setzte sich maßgebend für den Wiederaufbau der Synagoge ein. Wie in Lübeck sind auch in Saarbrücken heute viele der Gemeindeglieder russische Juden. Das neue Gebäude ist ein schlichter, moderner, rechteckiger Bau. Es hat die im Dezember 1890 geweihte Synagoge ersetzt, die im charakteristischen orientalischen Stil erbaut worden war, wie viele andere Synagogen des 19. Jahrhunderts, einschließlich der in 1880 geweihten Lübecker Synagoge. Hier haben wir es wieder mit einer Überkreuzung von kulturellen und religiösen Grenzen im Bereich der bildenden Künste zu tun, dieses Mal in der Architektur.

Die vom Architekten Eduard Knoblauch entworfene, in 1866 eingeweihte (und in 1938 zerstörte), großartige Neue Synagoge in der Oranienburger Straße in Berlin ist auch im maurischen Stil errichtet worden. Die spanische und portugiesische Synagoge in Cheetham in Manchester, in der sich heute das *Manchester Jewish Museum* befindet, wurde 1873-4 von Edward Salomons ebenfalls im maurischen Stil entworfen und soll von der Alhambra inspiriert worden sein.⁹

Während dieser Baustil nicht wirklich überraschend ist bei einer Sephardim-Gemeinde, die ihre Wurzeln auf der iberischen Halbinsel inklusive arabischer Einflüsse hat, war die orientalisierende Stilrichtung auch unter Aschkenasim-Gemeinden in ganz Westeuropa beliebt. Diese stilistischen architektonischen Anleihen wurden sowohl für religiöse als auch für säkulare Bauwerke eingesetzt. Für europäische Juden war es vor allem wichtig, dass ihre Gotteshäuser sich von den christlichen Kirchen unterschieden. Mit dem orientalischen Stil konnten sie an das „Goldene Zeitalter“ des Judentums in Spanien bis zu ihrer Vertreibung in 1492 anknüpfen.¹⁰ Noch mehr ging es europäischen Juden um die Mitte des 19. Jahrhunderts darum, ihre historische und traditionelle Herkunft im Mittleren Osten zu verorten. Wie es ein Wissenschaftler ausdrückt:

Lange Zeit haben viele Juden im 19. Jahrhundert selbstbewusst ihre „orientalischen“ Wurzeln und ihre „orientalische“ Rasse betont ... Es galt als pres-



Synagoge/Synagogue, Saarbrücken, © Photo Janet Wolff

sues raised by *Nachbarn*, this history of cross-cultural, cross-religious borrowing is a fascinating story.

The possibilities of cross-faith conversation are inevitably grounded in political realities, and the Jewish identification with other middle-eastern peoples has been tragically blocked since the late 1940s. In our time, and inescapably connected with conflicts in the Middle East since the establishment of the state of Israel in 1948, the landscape has changed. Carol Herselle Krinsky records the refusal of Great and New Synagogue congregation in Manchester to sell its building for conversion to a mosque, even accepting a lower price for its prospective use as a warehouse, a choice she interprets as connected to Arab-Israeli conflicts.¹² But *Nachbarn* does not pretend that relations are unproblematic between religious and ethnic groups. The fact that neighbours of the Carlebach family had occasion to help them, and the reason Rodolfo Hofmann had to leave town, are written into the story as well. These days there is still the need for police protection of synagogues across Europe, including

in Lübeck. There are continuing – as well as new – challenges to the integration of new immigrants into cities in the West. But what Ken Aptekar's project succeeds in doing is to foreground moments of dialogue and community, and to suggest that the re-employment of visual languages may participate in the task of reconciliation.

On his return visit to Lübeck in the 1980s Felix Carlebach visited his former school and met schoolmates he had not seen for fifty years. He is reported to have said 'We hugged each other and said "Such may never happen again"'.¹³ In October 2015, as I write this in Carlebach's adopted city of Manchester, I come across a story about a local primary school, an astonishing but apparently far from unique institution: a Church of England school with a Jewish head teacher and a majority of pupils, and more than a quarter of the staff, Muslim.¹⁴ It strikes me as a contemporary testament to the spirit of *Nachbarn*, as well as to the memory of events and deeds in Lübeck seven decades ago.

1 www.thejc.com/print/33409. Accessed 21 August 2015. The exhibition, *Cross Purposes: Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*, was shown at the Mascalls Gallery, Paddock Wood, Kent, and then at the Ben Uri, The

tigeträchtigt, nicht nur mit den Juden des muslimischen Spaniens, sondern mit Muslimen überhaupt in Verbindung gebracht zu werden.¹¹

Insofern verwundert es nicht, dass Felix Carlebachs *South Manchester Synagogue*, entworfen von Joseph Sunlight und in 1913 geweiht, in Teilen einer türkischen Moschee mit Kuppel und Minarett nachempfunden ist. Im Kontext der von *Nachbarn* aufgeworfenen Fragen bergen interkulturelle und interreligiöse Anleihen eine große Faszination.

Das Zustandekommen eines interreligiösen Dialogs knüpft sich unweigerlich an die politischen Realitäten; und die jüdische Identifikation mit anderen Völkern des Mittleren Ostens kam in den späten 1940er Jahren auf tragische Weise zum Erliegen. In Verbindung mit dem Nahost-Konflikt seit der Gründung des israelischen Staats in 1948 ist die Landschaft heute unausweichlich eine andere geworden. Carol Herselle Krinsky berichtet von der Weigerung der Gemeinde der Great and New Synagogue in Manchester, ihr Gebäude für einen Umbau zu einer Moschee zu verkaufen, selbst wenn für die alternative Nutzung als Lagerhalle ein niedrigerer Preis in Kauf genommen werden muss. Krinsky interpretiert dies im Zusammenhang mit arabisch-israelischen Konflikten.¹² Die Ausstellung *Nachbarn* gibt jedoch nicht vor, dass die Beziehungen zwischen unterschiedlichen religiösen und ethnischen Gruppen unproblematisch seien. Die Tatsache, dass die Nachbarn der Carlebachs die Gelegenheit hatten, ihnen zu helfen, und der Grund, aus dem Rodolfo Hofmann die Stadt verlassen musste, haben sich gleichermaßen in die Geschichte eingeschrieben. Heutzutage wird immer noch Polizeischutz für Synagogen benötigt – in ganz Europa, auch in Lübeck. Es gibt in den Städten des Westens fortdauernde und neue Herausforderungen in der Integration neuer Immigranten. Doch dies gelingt in Ken Aptekars Projekt: Momente des Dialogs und der Gemeinschaft treten in den Vordergrund und eröffnen die Möglichkeit, mit visuellen Mitteln zur Versöhnung beizutragen.

Als Felix Carlebach 1980 nach Lübeck kam, besuchte er auch seine ehemalige Schule und traf Klassenkameraden, die er seit 50 Jahren nicht gesehen hatte. Berichten zufolge sagte er: „Wir umarmten einander und sagten ‚So etwas darf nie wieder passieren.‘“¹³ Während ich diese Zeilen im Oktober 2015 in Carlebachs Wahlheimat Manchester schreibe, stoße ich auf die Geschichte einer hiesigen Grundschule mit einer erstaunlichen, aber offenbar keineswegs einzigartigen Struktur: Es handelt sich um eine konfessionelle Schule der anglikanischen Kirche mit

London Jewish Museum of Art, from March to September 2010.

- 2 Chaim Potok: *My Name is Asher Lev*, Alfred A. Knopf, New York: 1972.
- 3 Jan T. Gross: *Neighbours. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (Princeton University Press, 2001); Caroline Moorehead: *Village of Secrets: Defying the Nazis in Vichy France* (Chatto & Windus, 2014).
- 4 *Cross Purposes*, p.35.
- 5 Ziva Amishai-Maisels: 'The crucifixion in a Holocaust context', in *Cross Purposes*. See also Amishai-Maisels: 'Chagall's *White Crucifixion*', *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol.17, No.2, 1991, pp. 138-153.
- 6 *R.B.Kitaj: How to Reach 72 in a Jewish Art*, Catalogue, Marlborough Art Gallery, New York, 2005, p.68.
- 7 Kitaj: *How to Reach 72*, p.14.
- 8 Website of the Hamburger Kunsthalle, current home of the Liebermann painting. http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_jesus.html. Accessed 4th October 2015.
- 9 Carol Herselle Krinsky: *Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning* (Dover Publications, Inc, Mineola, New York: 1985), p.85.
- 10 Ivan Davidson Kalmar: 'Orientalism, the Jews, and synagogue architecture', *Jewish Social Studies*, New Series Vol.7, no.3 (Spring-Summer 2001), pp.68-100. Pp.69-70.
- 11 Kalmar, p.70.
- 12 Krinsky, p.18.
- 13 http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Carlebach, citing Sabine Niemann. Accessed 29th July 2015.
- 14 *The Guardian*, Monday 12 October 2015, p.13. Online at: <http://www.theguardian.com/education/2015/oct/11/primary-school-head-teacher-faith-gaps-melanie-michael>.

einer jüdischen Rektorin, an der mehr als ein Viertel des Kollegiums sowie die Mehrheit der Schüler Muslime sind.¹⁴ Ich werte dies als ein zeitgemäßes Vermächtnis im Geist von *Nachbarn*, wie auch ein Vermächtnis im Gedenken an die Ereignisse und Taten in Lübeck vor siebzig Jahren.

- 1 www.thejc.com/print/33409. Abgerufen am 21.08.2015. Die Ausstellung *Cross Purposes: Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion* war in der Mascalls Gallery, Paddock Wood, Kent zu sehen und danach, von März bis September 2010, in der Galerie Ben Uri, The London Jewish Museum of Art.
- 2 Chaim Potok: *My Name is Asher Lev*, Alfred A. Knopf, New York: 1972.
- 3 Jan T. Gross: *Neighbours. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (Princeton University Press, 2001); Caroline Moorehead: *Village of Secrets: Defying the Nazis in Vichy France* (Chatto & Windus, 2014).
- 4 *Cross Purposes*, S. 35.
- 5 Ziva Amishai-Maisels: 'The crucifixion in a Holocaust context', in *Cross Purposes*. Siehe auch Amishai-Maisels: 'Chagall's *White Crucifixion*', *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Bd. 17, Nr. 2, 1991, S. 138-153.
- 6 R.B. Kitaj: *How to Reach 72 in a Jewish Art*, Catalogue, Marlborough Art Gallery, New York, 2005, S. 68.
- 7 Kitaj: *How to Reach 72*, S. 14.
- 8 Website der Hamburger Kunsthalle, derzeitiger Standort des Gemäldes von Liebermann. http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_jesus.html. Aufgerufen am 04.10.2015.
- 9 Carol Herselle Krinsky: *Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning* (Dover Publications, Inc, Mineola, New York: 1985), S. 85.
- 10 Ivan Davidson Kalmar: 'Orientalism, the Jews, and synagogue architecture', *Jewish Social Studies*, New Series Bd. 7, Nr. 3 (Frühjahr-Sommer 2001), S. 68-100. S. 69-70.
- 11 Kalmar, S. 70.
- 12 Krinsky, S. 18.
- 13 http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Carlebach, Sabine Niemann zitierend. Aufgerufen am 29.07.2015.
- 14 *The Guardian*, Montag, 12. Oktober 2015, S. 13. Online unter: <http://www.theguardian.com/education/2015/oct/11/primary-school-head-teacher-faith-gaps-melanie-michael>.