



Jihan Jennifer Radjai-Bründl

Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen

Repräsentationen
der israelischen Soldatin
im Netz der Bildkulturen

Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen

Jihan Jennifer Radjai-Bründl

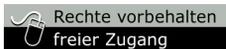
ORCID®

Jihan Jennifer Radjai-Bründl  <https://orcid.org/0000-0002-0633-6838>

Inaugural-Dissertation an der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg
Originaltitel: Repräsentationen der israelischen Soldatin im Netz der Bildkulturen.
Identitäts- und Geschlechterkonstruktionen in der Fotografie.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2022

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heup.uni-heidelberg.de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heup-book-629-1

doi: <https://doi.org/10.17885/heup.629>

Text © 2022, Jihan Jennifer Radjai-Bründl

Umschlagabbildung: Aufnahme einer Soldatin des offiziellen Flickr-Kanals der IDF, Album *Women of the IDF*, Photo by Pvt. Eden Briand, IDF Spokesperson's Unit, aufgenommen am 27. September 2016 (CC BY-NC 2.0)

ISBN 978-3-96822-103-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-011-6 (Softcover)

ISBN 978-3-96822-104-5 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Dank	9
I. Einleitung	11
1 Thema, These und Fragestellung	13
2 Methodik und Aufbau der Arbeit	24
3 Forschungsstand	28
II. Präsentationen und Performanz: Das israelische Militär im öffentlichen Raum	39
1 Das offizielle Selbstbild des israelischen Militärs vor dem Hintergrund der Geschlechterpolitik	42
2 Repräsentationen israelischer Soldatinnen in Print- und Onlinemedien	46
3 Repräsentationen in der Literatur und im Film	53
III. Visuelle Repräsentationen der israelischen Soldatin in der zeitgenössischen Kunstfotografie	59
1 Ashkan Sahihi: <i>Women of the IDF</i>	63
2 Rachel Papo: <i>Serial No. 3817131</i>	68
3 Iris Hassid: <i>At Eighteen</i>	73
4 Daniel Josefsohn: <i>Jewing Gun</i>	77
5 Thomas Galler: <i>Week End (IDF Series)</i>	83
6 Simon Akstinat: <i>Jewish Girls in Uniform</i>	85
7 Zusammenfassung	91

IV. Konzeptionen und Konstruktionen in der Malerei: Eine diskursgeschichtliche Übersicht zum Bild der Jüdin	95
1 Das Bild der Jüdin zwischen Realität und Stereotyp in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts	98
1.1 Die ›schöne Jüdin‹ als Porträt: Henriette Herz (1778/1792), Nanette Kaulla (1829) und Betty de Rothschild (1848)	98
1.2 Orientalismus und Weiblichkeitsentwürfe: Die ›schöne Jüdin‹ als Stereotyp	114
1.3 Judith und Salome als Femmes fatales	124
1.4 Gegenpositionen zum Stereotyp in Malerei und Grafik	127
1.5 »Das Lob der tugendhaften Frau«: Die Schaffung eines neuen Frauentypus im Zionismus	141
1.6 Die ›schöne Jüdin‹ als Femme fragile	156
V. Konzeptionen und Konstruktionen in der Fotografie: Eine diskursgeschichtliche Übersicht zum Bild der israelischen Soldatin	163
1 Visualisierung der Pionierin, Verteidigerin und Soldatin des Landes	165
1.1 Die frühe Fotografie in Eretz Israel	169
1.2 <i>Frau in orientalischem Gewand</i> : Bibel-Romantik im Porträt	179
1.3 Das Bild der <i>Chaluzah</i> und der <i>Shomerah</i> : Bildsprache im Kontext kultureller Identitätsbildung	187
1.4 »Women serve [...] in the israel defence forces, thus freeing men for the fighting units«: Die Soldatin zur Zeit der Staatsgründung Israels	201
2 Neukonzeptionen in der Fotografie	210
Exkurs: Die <i>Stalag</i> -Romane als Phänomen der Vergangenheitsbewältigung	211
2.1 David Rubinger: Die Soldatin als israelische Kriegsheldin	214
2.2 Micha Bar Am: Der Beginn des Ikonenbruchs	222
2.3 »Ich schlafe mit meinem Gewehr«: Yael Dayan und die ersten literarischen Auseinandersetzungen zum Bild der israelischen Soldatin	229

3	Visuelle Subversionen in der Kunstfotografie: Zur Neuverortung von Repräsentationen im Diskurs von Militär und Geschlecht	236
3.1	Adi Nes und die ikonologische Wende in der Fotografie	238
3.2	Nir Hod und die sexuelle Befreiung im Bild	246
VI. Ergebnisse und Ausblick		253
VII. Abbildungen		267
Quellen- und Literaturverzeichnis		317
Quellen, Ausstellungskataloge, Werkverzeichnisse, Fotobücher		317
Monografien und Sammelbände		320
Aufsätze		324

Dank

Diese Arbeit wurde als Dissertation an der Hochschule für Jüdische Studien 2017 angenommen und 2019 verteidigt. In so vielen Jahren haben ganz unterschiedliche Menschen am Entstehungsprozess teilgenommen und mich tatkräftig unterstützt. Ihnen möchte ich an dieser Stelle danken:

Frau Professor Dr. Annette Weber, Lehrstuhlinhaberin für Jüdische Kunst der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg, gilt mein besonderer Dank für die wissenschaftliche Betreuung dieser Arbeit. Sie unterstützte meine These und die gesamte Bearbeitung durch ihre Bereitschaft, Rückfragen und Anregungen ausführlich und geduldig mit mir zu diskutieren. Herrn Professor Dr. Henry Keazor vom Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und für seine konstruktive Kritik bei der Überarbeitung des Manuskripts.

Für die finanzielle Unterstützung in Form eines Promotionsstipendiums danke ich der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg. Ebenso danke ich dem Promotionsausschuss der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg für sein Verständnis, dass ich während der Arbeit an der Promotion in den Jahren von 2013 bis 2015 unterschiedliche Stellen am Jüdischen Museum Berlin annahm.

Herzlich bedanken möchte ich mich bei allen Künstlerinnen und Künstlern, die offen für persönliche Gespräche und Rückfragen waren und ein aufrichtiges Interesse an meiner Arbeit zeigten.

Mein Dank für die Durchsicht des Manuskripts und für die wertvollen Anregungen gilt Susanne Schuur sowie vor allem Dr. Christiane Twiehaus, die mir allzeit in enger Freundschaft mit Rat und Tat zur Seite steht. Meiner Mutter danke ich für die fortwährende Unterstützung bei der Vollendung dieser Arbeit, meiner Schwiegermutter dafür, dass sie mir in schwierigen Situationen – nicht nur während der Pandemie – den Rücken freigehalten hat und ich meinen Sohn bestens betreut wusste.

Dem Verlag Heidelberg University Publishing (heiUP) danke ich für die Aufnahme der Arbeit in seinem Programm. Dem ganzen Team von heiUP danke ich herzlich für die wertvolle Unterstützung im Prozess zur Entstehung der Veröffentlichung – über alle Lockdown-Phasen und Quarantänen hinweg.

Mein innigster Dank geht an die beiden wichtigsten Menschen in meinem Leben: an meinen Ehemann und an meinen Sohn, Daniel und Darius, für ihre Geduld und ihr allzeit offenes Ohr für meine Gedanken. Ihnen beiden widme ich diese Arbeit, denn ohne sie wäre sie nicht möglich gewesen.

Berlin, im Herbst 2022

I. Einleitung

1 Thema, These und Fragestellung

Das israelische Militär, *Israel Defense Forces* oder *IDF* im Englischen und *Zahal*¹ im Hebräischen, besteht in seiner heutigen Form seit der Staatsgründung 1948 unter dem ersten Ministerpräsidenten und gleichzeitig amtierenden Verteidigungsminister David Ben-Gurion (1886–1973). Es stützt sich auf drei Säulen, die Wehrpflicht, die Berufsarmee und den noch nach dem Wehrdienst zu leistenden Reservedienst. Zu den Aufgaben des Militärs zählt neben der Verteidigung des Staates Israel die Bewachung der Siedlungen in den besetzten Gebieten und Grenzregionen. Insgesamt gliedert sich die Armee in drei Teilstreitkräfte, Heer, Luftstreitkräfte und Marine, die aktuell eine Truppenstärke von mehr als 173.000 aktiven Soldatinnen und Soldaten und über 445.000 Reservisten aufweist.² Für den Wehrdienst werden Männer im Alter zwischen 18 und 29 Jahren für drei Jahre, Frauen zwischen 18 und 26 Jahren für bis zu 21 Monate eingezogen. Der nach Beendigung der Wehrpflicht jährlich zu leistende Reservedienst im Umfang von ca. 40 Tagen gilt für Männer bis zu einem Alter von 42, für Offiziere bis 51 Jahren, für unverheiratete und kinderlose Frauen bis zum 24. Lebensjahr. Frauen und Männer streng orthodoxer Überzeugung, Verheiratete, Schwangere, Mütter sowie arabische Staatsbürgerinnen und Staatsbürger sind vom Wehrdienst ausgenommen, israelische Araberinnen und Araber sowie Christen können ihn freiwillig leisten, während Drusen dazu verpflichtet sind. Wie sich die Wehrpflicht für die einzelnen Gruppen und insbesondere für Frauen und Männer gestaltet, steht allerdings schon seit der offiziellen Gründung der Armee zur Debatte und verdeutlicht die Diskrepanz zwischen einem Anspruch auf Gleichberechtigung und einem Ungleichgewicht in der Verteilung der Zuständigkeiten zwischen männlichen und weiblichen Rekruten in der *Zahal*, die sich als Schmelztiegel aller Nationen in Israel versteht. Vor diesem Hintergrund ist das Bild der israelischen Soldatin zu analysieren. Es zählt zu einem der populärsten Motive und prägt die Vorstellung vom Staat Israel und seiner Gesellschaft innerhalb und außerhalb der Landesgrenzen. Gleichzeitig wird es aber durchaus ambivalent rezipiert.

Positiv interpretiert, steht es für einen modernen Staat, eine fortschrittliche Gesellschaft, in der Männer und Frauen gemeinsam ihren Dienst an der Waffe leisten.

1 Die israelische Armee wird im Hebräischen mit dem Akronym *Zahal* bezeichnet, das sich aus den Anfangsbuchstaben für *Zva HaHaganah LeIsrael* zusammensetzt und im Deutschen mit »Israelische Verteidigungstreitkräfte«, im Englischen mit *Israel Defense Forces (IDF)* zu übersetzen ist. Die Schreibung *Defence/Defense* variiert entsprechend den Unterschieden zwischen der britischen und der amerikanischen Rechtschreibung. Die Bezeichnungen werden in dieser Untersuchung gleichwertig nebeneinander verwendet. Hebräische Termini, Eigennamen, Titel sowie sprachliche Hervorhebungen werden kursiv gesetzt. Sofern für hebräische Termini keine gängigen deutschen Schreibweisen vorhanden sind, wird die englische Umschrift verwendet.

2 Vgl. dazu die aktuellen Angaben unter: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/israel/#military-and-security> [Letzter Zugriff: 02.07.2022].

Die bestehende Wehrpflicht in Israel hat einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert, denn sie ist die Basis für die Verteidigungs-, Sicherheits- und Integrationspolitik des israelischen Staates. Jede und jeder Israeli ist daher gehalten, den Militärdienst nicht nur aus Pflichtbewusstsein heraus zu leisten, sondern aus der Überzeugung heraus, die Existenz des Staates zu sichern. Ein erfolgreich absolvierter Militärdienst steigert dementsprechend das gesellschaftliche Prestige.

Andererseits aber wird die Rolle der israelischen Soldatin angesichts der Geschlechterpolitik und des Nahost-Konfliktes auch als politische und gesellschaftliche Herausforderung empfunden, wie vor allem visuelle und literarische Rezeptionen verdeutlichen, die kritisch mit dem offiziell präsentierten Bild der israelischen Verteidigungsstreitkräfte umgehen. Repräsentationen israelischer Soldatinnen erscheinen in den verschiedensten Medien, darunter in der Presse, im Internet, in den sozialen Netzwerken, in der Literatur, der Fotografie und im Film. Vor allem in der Kunstfotografie hat sich das Motiv zu einem eigenen Genre entwickelt, das kontroverse Auffassungen zum Thema Geschlecht und Identität visualisiert. Auffallend ist, dass es sich hierbei nicht um Kriegs- oder Dokumentarfotografien handelt, sondern um bewusst durchgeführte Einzel- oder Gruppenporträts aus einem vermeintlich bestehenden Alltag des Militärdienstes. Hierzu ist bereits an dieser Stelle anzumerken, dass Kunstfotografien per se als inszeniert gelten und durchdachte Bildkompositionen widerspiegeln. Die Frage nach ihrer Einordnung zwischen Authentizität und Dokumentation einerseits, Inszenierung und konzeptioneller Ästhetik andererseits ist stets ein Faktor, der in der Betrachtung von Kunstfotografien von politischer und historischer Dimension zugegen ist und den es ebenso in dieser visuellen Rezeption des Motivs zu beachten gilt.

Zeitgenössische Kunstfotografinnen und -fotografen wie Ashkan Sahihi, Rachel Papo, Iris Hassid, Daniel Josefsohn, Thomas Galler sowie Simon Akstinat stellen dieses Thema in geschlossenen Werkserien vor. Da sie divergierende Darstellungsmöglichkeiten präsentieren, sind sie für die Beurteilung der Bildrezeption von großem Interesse. Im Gegensatz zu den heroisch anmutenden Repräsentationen der israelischen Armee kritisieren diese künstlerischen Positionen das autorisierte Bild, indem sie zum Beispiel den Widerspruch zwischen Alter und dem hohen Maß an Verantwortung der jungen Soldatinnen offenbaren. Diese Kunstfotografien fungieren als visuelle Träger von Rollenverständnis und Identität im Kontext der Geschlechterpolitik des israelischen Militärs. Zugleich erheben sie einen ästhetischen Anspruch und fragen nach einer historischen Herleitung des visuellen Motivs.

Hier sei die These aufgestellt, dass Wahrnehmung und Repräsentation der israelischen Soldatin in der Fotografiegeschichte unterschiedlichen Transfer- und Austauschprozessen unterworfen sind, die sowohl eine Wiederaufnahme als auch eine Ablehnung vorhandener Bildkonstruktionen aufweisen. Repräsentationen der israelischen Soldatinnen stehen in einer Tradition typisierter Frauenbilder des 19. und 20. Jahrhunderts

und sind verwoben mit der Wirkungsgeschichte des Stereotyps der ›schönen Jüdin‹, das sich auf eine populäre und vom Orientalismus geprägte, mit Erotik und Exotik vermischte Vorstellung zurückführen lässt. Bildvorstellungen christlicher und jüdischer Künstlerinnen und Künstler standen in einem Spannungsverhältnis zueinander, sie beeinflussten das Werk und die Wahl des Motivs in der Umsetzung biblischer Themen oder Frauenporträts. Vor allem Werke der französischen Malerei des Orientalismus haben das visuelle Bild der ›schönen Jüdin‹ geprägt und zu einer Entwicklung beigetragen, die aus einer personalisierten Porträt-darstellung zur Typenbildung führte. Das impliziert, dass der Begriff ›schöne Jüdin‹ ein Konstrukt ist und als Bildtopos von Vorurteilen und gesellschaftlichen Klischees geprägt ist. Aus diesem Grund wird in dieser Untersuchung die Bezeichnung ›schöne Jüdin‹ in Anführungszeichen gesetzt.

Mit antisemitischen Anspielungen bestückte Vorstellungen vom Bild der ›schönen Jüdin‹ bestimmten das Frauenbild bis ins 20. Jahrhundert hinein. Mit Beginn des Zionismus ist ein Wendepunkt in der Verwendung des Stereotyps zu erkennen: Zum einen wird das visuelle Bild positiv besetzt, zum anderen verkörpern Fotografien zum Typus der Pionierin und jungen Soldatin die Figur der ›neuen Hebräerin‹, wobei auch dieser Begriff einem Konstrukt entspricht und zur klaren Kennzeichnung durch Anführungszeichen zu markieren ist. Die Pionierin und die Soldatin fungieren als ein wichtiger visueller Identitätsträger des sich neu formierenden Staates Israel. Wie in der folgenden Untersuchung ersichtlich wird, wurde das Bild von emigrierten und überwiegend männlichen Fotografen geprägt, die einen biografischen Bezug zur europäischen Kultur hatten und gleichzeitig im Dienste des Zionismus arbeiteten. Die Tatsache, dass in der Fotografie mit Darstellungen der Pionierin und jungen Soldatin ein typisiertes jüdisches Frauenbild geschaffen wurde, das in Abhängigkeit vom Bildtypus der ›schönen Jüdin‹ steht, lässt fragen, inwieweit die neue Bildschöpfung in der zeitgenössischen Kunstfotografie ebenso in Zusammenhang mit dem sich seit der Aufklärung entwickelnden Topos zu sehen ist.

Eine exemplarische Bildgegenüberstellung soll auch visuell die These verdeutlichen, dass ein methodischer Rückbezug zum Topos der ›schönen Jüdin‹ und der ›neuen Hebräerin‹ zum Verständnis von Repräsentationen der israelischen Soldatin beitragen kann. Vergleicht man Werke der Malerei mit jenen der Fotografie, werden ikonografische und typologische Kongruenzen und Differenzen in ihrer Bildsprache offensichtlich. Immer wieder lassen sich im Bildaufbau, in der Perspektive und in der Bildsprache Parallelen feststellen. Aus diesem Grund ist es unerlässlich, zunächst durch einen Vergleich von Bildern aus den unterschiedlichen Gattungen die engen Verbindungen zwischen den Repräsentationen zum Bild der israelischen Soldatin und den kulturhistorischen Bildkonstruktionen wie jenen der ›schönen Jüdin‹ und der ›neuen Hebräerin‹ zu verdeutlichen. Dieser kurze Bildvergleich dient als methodischer Einstieg in die vorliegende Arbeit und eröffnet über eine historische Bildgenese hinaus den Diskurs von Adaptionen und Abgrenzungen im Kontext von

kulturhistorisch bedingten Bildkonstruktionen, die einen bestimmten Frauentypus visuell festschreiben.

An dieser Stelle sollen nun vergleichend vier Repräsentationen in chronologischer Abfolge vorgestellt werden. Aus dem Bereich der Malerei die Gemälde *Salomé* von Henri Regnault (1870) und *Rebekka am Brunnen* von Lesser Ury (1908–1909), in Gegenüberstellung die Fotografien *Kämpferin* von Walter Zadek (ca. 1938) und *Rotem* von Ashkan Sahihi (2003). Die zeitliche Anordnung verdeutlicht die Motivgenese vom Stereotyp zu heutigen Repräsentationen.

Henri Regnaults Gemälde von 1870 zeigt Salomé vor goldschimmerndem Vorhang sitzend auf einer mit Teppichen bedeckten und mit Intarsien verzierten orientalischen Truhe, die auf einem exotischen Tierfell steht (Abb. 1). Ein orientalischer Teppich bedeckt den Rest des Bodens. Der kostbare Vorhangstoff im Hintergrund wiederholt in seinem Farbglanz das leicht durchsichtige Tüllgewand der Porträtierten, das ihr von den Schultern zu gleiten scheint. Die rechte Hand kokett in die Hüfte gestützt, trägt Salomé auf ihren gespreizten Beinen eine große metallene Schale, die für das Haupt des Johannes bestimmt ist. In ihr liegt das Richtschwert, das sie mit ihrer linken Hand umfasst. Auch wenn Regnault nicht einer der seit dem Mittelalter üblichen Salome-Ikonografien folgt, die diese während ihres Tanzes oder nach der Hinrichtung Johannes' mit dem Kopf des Täufers zeigen,³ genügen die sekundären ikonografischen Attribute des Bildes wie das farbenprächtige, durchscheinende Kleid, die orientalische Ausstattung mit Teppichen und Fellen, vor allem die Schale und der Säbel, um die Porträtierte als biblische Salome erkennbar zu machen. Die ikonografischen Attribute sind so eindeutig, dass der Künstler dem Bild nicht einmal einen Titel hätte geben müssen.

Der im Bild dominierende Goldton von Gewand und Hintergrundstoff kontrastiert mit der mattartigen, elfenbeinfarbenen Haut Salomé, die an ihren freien Schultern, dem offenen Dekolleté und an ihren Füßen sichtbar wird. Ihre Körperhaltung mit leicht gespreizten Beinen und den auf die Zehenspitzen gestellten Füßen in verzierten Pantoffeln, vor allem aber auch ihr kokettes Lächeln deutet eine erotisch aufgeladene Szenerie an, während ihre schwarzen lockigen Haare und die dunklen Augen ihre Erscheinung orientalisch und exotisch wirken lassen. Die Betonung der physischen Attribute deutet auf die sexuelle Attraktivität der Frau hin und setzt ihr Verlangen nach dem Haupt des Johannes umso skandalöser in Szene.

Die Bildaussage zielt also primär auf die verhängnisvolle Anziehungskraft dieser Frau, deren Schönheit und Reize es gemäß der neutestamentlichen Erzählung (Matthäus 14, 1–12 und Markus 6, 14–29) erst dazu kommen ließen, dass Herodes ihrer Forderung nach dem Kopf des Johannes folgte. Laut Bibel ist Salome eine Frau jüdischen Glaubens, deren Schönheit zum Tod des ersten christlichen Propheten führte, ein

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

zweiter Sündenfall gewissermaßen, was durch die orientalisierende, erotisch-reizvolle Aufmachung ihrer Gestalt versinnbildlicht wird. Die visuelle Dramatik der Figur basiert auf dem biblischen Mythos von der Unheil bringenden weiblichen Schönheit, die für das männliche Geschlecht Verderben und in letzter Konsequenz den Tod bedeutet. Somit erfährt die Figur der Salome in unzähligen Werken der bildenden Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht nur eine Festschreibung als *Femme fatale*, sondern auch eine assoziative Verknüpfung mit ›schöner Jüdin‹ und Tod, mit Erotik, Orient und Exotik.⁴

Im Gemälde von Regnault wird die Umsetzung der Salome als *Femme fatale par excellence* durch die Verknüpfung von Erotik und Orient verstärkt, was Carola Hilmes als »einerseits Ergebnis einer Fixierung des weiblichen Geschlechtscharakters und der daraus resultierenden Hysterisierung des Weiblichen [...] und andererseits spiegelbildlicher Ausdruck einer Krise des (männlichen) Selbstbewusstseins [...]« und als »[...] Dialektik von Idealisierung und Dämonisierung [...]«⁵ definiert. In der Wirkungsgeschichte der *Femme fatale* als orientalisierter Frauenfigur manifestieren diese Bilder ein vom Westen geschaffenes Orientbild und konstruieren, um es im Sinne von Edward Saids These zu formulieren, eine Vorstellung vom Orient, die in Gegenüberstellung mit der westlichen Gesellschaft eine durch die koloniale Expansion bedingte Wertigkeit von Kulturen aufstellt.⁶ Um der ausführlichen Analyse zum Orientalismus in der Malerei in der folgenden Untersuchung nicht vorzugreifen, sei kurz erwähnt, dass westliche Künstler das Bild des Orients über die Darstellung der Frau kanalisierten. Durch diese Zurschaustellung befriedigten sie die Neugier des Publikums, und sie bedienten darüber hinaus durch Provokation einen gewissen Voyeurismus.⁷ Derartige Repräsentationen von Frauen fungierten als »der geheime Schlüssel zur imaginären Welt des Orients«.⁸ Allerdings waren es nicht vorrangig muslimische Frauen, sondern eher Frauen aus nicht-muslimischen Gemeinden wie Jüdinnen, koptische Christinnen oder christliche Araberinnen, die entweder für Anfertigungen von Skizzen oder Bildvorlagen in Form von Fotografien Modell für diese

4 Für einen Überblick zum Thema Orientalismus in der bildenden Kunst vgl. Roger Diederer/Davy Depelchin, *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Kooperation der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, München 2010; Gérard-Georges Lemaire, *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln 2000; Erika Günther, *Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland*, Münster u. a. 1990; Christine Peltre, *Orientalism in Art*, New York u. a. 1990.

5 Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, S. 14f.

6 Vgl. Edward Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London u. a. 1995.

7 Vgl. Lynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris 1985. Siehe dazu auch den Aufsatz von Lynne Thornton, *Frauenbilder: Zur Malerei der »Orientalisten«*, in: Gereon Sievernich/Hendrik Budde (Hg.), *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1989, S. 342–355, S. 344.

8 Karl-Heinz Kohl, *Cherchez la femme d'orient*, in: Ebd., S. 356–367, S. 364.

romantisierenden Werke standen oder gar nur im heimatlichen europäischen Atelier für das gefragte Sujet ausgesucht wurden.⁹

Nicht nur Henri Regnault, sondern auch Künstler wie Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Léon Gérôme, Horace Vernet, Charles Zacharie Landelle, Gustave Moreau und vor allem Eugène Delacroix gestalteten diese exotischen Frauenbilder in Verbindung mit Themen von orientalischem Despotismus, erotisch aufgeladenen Haremsvorstellungen und weiblicher Erotik. Für die Entstehung des orientalisierenden Frauenbildes und die Entwicklung des Orientalismus in der Malerei allgemein waren vor allem die Werke von Eugène Delacroix von besonderer Bedeutung, nicht nur aufgrund ihrer Anzahl, sondern auch wegen ihrer immer wieder proklamierten Authentizität. Während seiner Orientreisen hatte er Zugang zu einer jüdisch-marokkanischen Familie, deren weibliche Angehörige zustimmten, für seine zahlreichen Skizzen Modell zu stehen.¹⁰ Vor allem sein Gemälde *Jüdische Hochzeit in Marokko* (1837–1841) bezeichnet meines Erachtens den Wendepunkt in der Stereotypisierung der Jüdin zur ›schönen Jüdin‹, wie in Kapitel IV ersichtlich sein wird.

Die Wahl der Salome als Bildmotiv zur Darstellung der archetypischen *Femme fatale* kann als exemplarisch verstanden werden, denn sie wird aufgrund des biblischen Berichtes als Jüdin wahrgenommen. Durch sie erhält das Bild der Orientalin, das von Faszination und zugleich von Bedrohung geprägt war, eine Festschreibung in Ikonografie, Wahrnehmung und Rezeption.

Die Faszination des Fremden, gekennzeichnet von Alterität und Inferiorität, konzentriert sich auf das Bild der Frau im Orient und wird gleichzeitig im pejorativen Sinne auf Frauen der jüdischen Gemeinden in Europa übertragen. Diese Übertragung ist in einem Diskurs zu begreifen, der auf mehreren Ebenen stattfand. Er wird zum einen von pseudowissenschaftlichen Auseinandersetzungen zum Verhältnis von Blut und Rasse bestimmt, die auf eine moralische Abwertung andersartiger Menschentypen zielten,¹¹ zum anderen von der Reflexion des Orients als Ursprungsort der biblischen Geschichte, weshalb auch die Jüdin als Hebräerin und durch die geografische Verortung als Orientalin galt. Vor allem aber wird der Diskurs durch den aufkeimenden Antisemitismus und die Misogynie gegenüber jüdischen Frauen bestimmt.¹²

9 Vgl. Lynne Thornton, *Frauenbilder: Zur Malerei der »Orientalisten«*, in: Ebd., S. 342–355, S. 350.

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

11 Vgl. Annette Weber, *»Blut ist ein ganz besondrer Saft«*. Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: James M. Bradburne, unter Mitarbeit von Annette Weber (Hg.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Ausstellungskatalog, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main und Schirn-Kunsthalle Frankfurt, München u. a. 2002, S. 157–174, S. 163 ff.

12 Vgl. A. G. Gender-Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus*, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von*

Die zahlreichen romantisch geprägten Frauenbilder im Orientalismus sind also Zerrbilder, die in der Folge zur Stereotypenbildung der ›schönen Jüdin‹ und der *Femme fatale* beitragen. Es sind nicht mehr Porträts, nicht mehr Darstellungen von Individuen, die im Mittelpunkt der Werke stehen, sondern Typen, die in ihrer Andersartigkeit und in ihrem exotischen Dasein eine erotische Stimmung erzeugen und dazu dienen sollen, einerseits gesellschaftlich bedingte Wertesysteme in Moral und Überlegenheit visuell umzusetzen und andererseits Schaulust und Neugierde zu befriedigen.

Innerhalb der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Thema Orient so sehr en vogue, dass auch Maler jüdischer Herkunft diese Sujets aufnahmen. Allerdings invertierten die Werke jüdischer Künstler in Ikonografie und Typologie die sonst üblichen orientalistischen Klischees. Als Beispiel sei hier kurz Lesser Urys Gemälde *Rebekka am Brunnen* von 1908 der Salomedarstellung von Henri Regnault gegenübergestellt (Abb. 2). Wie in 1. Mose 24 beschrieben, sehen wir Rebekka in einer Brunnenszene. Sie steht in aufrechter Körperhaltung an einem rechteckigen Wasserbecken, an dessen Rand sie den Wasserkrug abgestellt hat. Im Halbprofil dreht sie ihr Gesicht gänzlich zur Seite. Sie trägt ein helles, weit ausgeschnittenes, ärmelloses Gewand und ergreift mit ihrer Rechten das Ende ihrer lockigen, schwarzen, über die linke Schulter fallenden Haare, während die linke Hand den am Wasserbecken abgestellten Krug festhält. Ihr graziles Gesicht und die feinen Züge kontrastieren mit ihrem starken Körperbau und den auffallend kräftigen Schultern, die durch das schulterfreie Gewand betont werden. Stärke und Schönheit sind hier kongruent und spiegeln womöglich auch das biblische Bild der *Eschet Chajil*, zu übersetzen mit ›tüchtiger Frau‹, die als starke, schöne und fromme Frau in den Sprüchen Salomos 31,18 und 25 beschrieben wird: »Sie gürtet ihre Lenden mit Kraft und stärkt ihre Arme. [...] Kraft und Schöne sind ihr Gewand, und sie lacht des kommenden Tages.«

In der Literatur wird Urys visuelle Umsetzung der biblischen Figur beschrieben als »[...] biblische Brunnhilde, die weit entfernt ist von jenen fragilen, femininen oder erotisierenden Darstellungen anderer Künstler [...]«¹³. Ihr symbolhafter Charakter sei im Kontext des Zionismus zu verorten, der Gegenbilder zu dem vorherrschenden Bild des schwächlichen, gebrechlichen und feminisierten Juden, wie ihn die Schrift *Geschlecht und Charakter* von Otto Weininger zeichnete, schaffen wollte. In Weiningers Abhandlung, die ursprünglich als Dissertation verfasst und in einer um drei Kapitel erweiterten Fassung anschließend 1903 publiziert wurde, werden in der Tat

»effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern, Münster 2005, S. 9–68, S. 50 ff.

13 Emily D. Bilski, Jüdische Identität und Großstadt. Symbolismus im Werk von Lesser Ury, in: Chana C. Schütz/Monika Braun (Hg.), *Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Malerradierer, Begleitbuch der Ausstellungen im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin und in der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum*, Berlin 2002, S. 25–41, S. 30.

Antifeminismus und Antisemitismus des Fin de Siècle zusammengeführt. In einer seiner zentralen Aussagen bringt Weininger seine Abwertung des weiblichen Geschlechts und alles Weiblichen sowie seine Verachtung alles Jüdischen wie folgt auf den Punkt:

Der Jude ist ewig wie das Weib, ewig nicht als Persönlichkeit, sondern als Gattung. Er ist nicht unmittelbar wie der arische Mann, aber seine Mittelbarkeit ist trotzdem eine andere als die des Weibes. (...) Hiermit ist die wesentliche Differenz zwischen dem Juden und dem Weibe endlich bezeichnet. Ihre Ähnlichkeit beruht zu allertiefst darauf, daß er, so wenig wie sie, an sich selbst glaubt. Aber sie glaubt an den anderen, an den Mann, an das Kind, an die Liebe; (...) Der Jude aber glaubt nichts, weder in sich noch außer sich; auch im Fremden hat er keinen Halt, auch in ihm schlägt er keine Wurzeln gleich dem Weibe. Und nur gleichsam symbolisch erscheint sein Mangel an irgend welcher Bodenständigkeit in seinem so tiefen Unverständnis für allen Grundbesitz, und seiner Vorliebe für das mobile Kapital.¹⁴

Aus dieser angeblichen Analogie zwischen »Weib« und »Jude« folgert Weininger eine »[...] Seelenlosigkeit des absoluten Juden«.¹⁵ Für »den Juden« sei außerdem charakteristisch, dass er »[...] stets lüsterner, geiler, wenn auch merkwürdigerweise, vielleicht im Zusammenhange mit seiner nicht eigentlich antimoralischen Natur, sexuell weniger potent als der arische Mann [...]« sei.¹⁶ In der von Weininger verwendeten Argumentation, die auf damaligen rassenanthropologischen Studien basierte, spiegeln sich Misogynie und Judenhass des 20. Jahrhunderts wider. Wie Gudrun Hentges in ihrer Untersuchung zusammenfasst, bauten Weiningers Ausführungen nicht auf der Definition einer angeblichen jüdischen Rasse auf. Sein Sexismus und Rassismus seien biologisch, hingegen sein Antisemitismus kulturalistisch begründet gewesen, denn er habe das Judentum als Geistesrichtung und als psychische Disposition verstanden:¹⁷ Jüdische Frauen wie Männer wären nicht imstande, Individualität und einen eigenen Willen zu spüren. Daraus resultiere bei beiden Geschlechtern ein mangelnder Freiheitsdrang und eine große Fähigkeit, sich der Mehrheitsgesellschaft anzupassen, weshalb sie sich stets unterwürfen.¹⁸ Lediglich dem jüdischen Mann räumt Weininger eine – wenn auch geringe – Chance ein, diese fehlende Individualität zu erreichen, wenn er das »Jüdische« überwinde. Frauen hingegen blieben in ihrer Weiblichkeit verhaftet und könnten sich nur mit Hilfe des Mannes von ihrem »Weib in ihnen«¹⁹ befreien.

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

15 Ebd. S. 417.

16 Ebd.

17 Vgl. Gudrun Hentges, Der (Einzel-)Fall Otto Weininger?, in: Gudrun Hentges/Guy Kempfert/Reinhard Kühnl, *Antisemitismus. Geschichte, Interessenstruktur, Aktualität*, Heilbronn 1995, S. 91–115.

18 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903, S. 425, S. 449f.

19 Ebd.

Als Gegenreaktion ist das von Max Nordau formulierte Konzept des *Muskeljudentums* zu sehen. In der *Jüdischen Turnzeitung* aus dem Jahr 1900 forderte er: »Knüpfen wir wieder an unsere ältesten Überlieferungen an: werden wir wieder tiefbrüstige, strammgliedrige, kühnblickende Männer [...]«. ²⁰ Mit diesem Appell setzte Nordau ein klares Zeichen zur Gegensteuerung dieses antisemitisch geprägten Stereotyps. Vor diesem Hintergrund ist Emily Bilskis Beurteilung der *Rebekka* in Lesser Urys Gemälde als »jüdische Brunhilde« ²¹ nachvollziehbar, und sie wird nicht nur durch die verwendete Ikonografie und Ausführung gestützt, sondern auch und vor allem durch die Bedeutung der biblischen Figur als eine der drei Erzmütter des Volkes Israel. Laut Hildegard Frübis ist in Lesser Urys Gemälde die Anlehnung an orientalistisch geprägte Merkmale der »schönen Jüdin« wie dunkle Augenpartien, dunkles, langes, gelocktes Haar und orientalistisch anmutende Kleidung als Verwendung eines visuellen Erkennungsmerkmals, das auf eine geografische und genealogische Kennzeichnung zielt, zu beurteilen. ²² Dagegen ist einzuwenden, dass diese Erkennungsmerkmale in Werken jüdischer Künstler nicht in einem Kontext von Erotik, Exotik und Opulenz verwendet werden, sondern vielmehr auf die Verschmelzung von Stärke und Schönheit zielen, indem vorrangig weibliche biblische Figuren wie Judith und Esther dargestellt werden, die für die Geschichte des Volkes Israel eine entscheidende Rolle spielen. Da Rebekka in der Bibel als sehr schön beschrieben wird (1. Mose 24, 16), ist bei diesem Bildbeispiel davon auszugehen, dass Ury die Heldenfigur Rebekka mit orientalischen Schönheitsmerkmalen entsprechend den Vorstellungen der damaligen Zeit visuell umsetzte, um biblische Authentizität zu erzielen. Darüber hinaus fungieren Repräsentationen von biblischen Figuren als innerjüdische Heldentypen, die, losgelöst von individuellen Porträt Darstellungen, zur Identifikation einladen und damit antisemitische Sexualklischees gegenüber männlichen wie weiblichen Juden abwehren.

Die Werke jüdischer Maler in der bildenden Kunst – und es sei betont, dass hier vor allem männliche Künstler zu nennen sind – kommen ohne erotisch aufgeladene Szenerien einer verklärten Orient-Romantik aus, wie sie die Werke von Maurycy Gottlieb, Lovis Corinth, Max Liebermann und Ephraim Moses Lilien präsentieren. Im Hauptteil dieser Analyse wird darauf noch ausführlicher eingegangen.

20 Max Nordau, Muskeljudentum, in: *Jüdische Turnzeitung*, Juni 1900, abgedruckt in: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, Köln/Leipzig 1909, S. 379–381, S. 380.

21 Emily D. Bilski, Jüdische Identität und Großstadt. Symbolismus im Werk von Lesser Ury, in: Chana C. Schütz/Monika Braun (Hg.), *Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Malerradierer, Begleitbuch der Ausstellungen im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin und in der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum*, Berlin 2002, S. 25–41, S. 30.

22 Vgl. Hildegard Frübis, Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A.G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142, S. 126 f. und S. 134.

Eine Weiterführung im Sinne eines Nachwirkens des Heldentypus im innerjüdischen Kontext verdeutlicht das nächste Bildbeispiel, das aus dem Bereich der Fotografie stammt. Das Medium stellt sicherlich andere Herausforderungen an eine motivgeschichtliche Ableitung, da die frühen Fotografien aus Israel bzw. Palästina in erster Linie Auftragsarbeiten waren, die für das Land werben sollten. Der israelische Fotograf Walter Zadek porträtierte um ca. 1938 in einer mit *Fighter* betitelten Aufnahme eine Pionierin des vorstaatlichen Israel (Abb. 3).²³ In starker Untersicht sehen wir die kampfbereite Pionierin, bekleidet mit einer Lederjacke, die gefechtsbereit eine Waffe vor ihrer Brust hält. Mit großen dunklen Augen blickt sie aus dem Bildbereich heraus und in ihrem grazilen Gesicht ist ein leichtes Lächeln zu erkennen. Die gelockten, dunklen Haare sind trotz der Mütze durch einzelne, das Gesicht umschmeichelnde Strähnen auszumachen. Die linke Hand am Gewehrlauf, der aufgestellte Kragen der Jacke und der quer um ihren Oberkörper gelegte Munitionsgürtel unterstreichen ihre aufrechte und entschlossene Körperhaltung. In ihrer Erscheinung drückt die Porträtierte Stolz, Stärke und zugleich Willenskraft aus, die im Zusammenhang mit ihrer Funktion für die Verteidigung ihres zukünftigen Landes als Sinnbild fungierten.

Wie im Gemälde von Lesser Ury ist es auch in dieser Fotografie die Divergenz zwischen den zarten, von einer gewissen Grazie geprägten Gesichtszügen einerseits und der Entschlossenheit und Stärke ausstrahlenden Statur, die auffällt und die Wahrnehmung des Bildes dominiert. Die Verschmelzung von Schönheit, Stolz und Stärke in der Repräsentation junger Israelinnen symbolisiert den Heldenstatus der porträtierten Frauen und kreiert gleichzeitig ein Idealbild, das stark an die zionistische Bildsprache Ephraim Moses Liliens erinnert und das weiter unten erörtert wird. Die Art und Weise, wie Walter Zadek die junge Kämpferin darstellte, findet sich in zahlreichen Werken der bildenden Kunst jüdischer und nicht-jüdischer Künstler, die im Zusammenhang von Orientalismus und Zionismus entstanden. Der Topos der israelischen Soldatin kann daher nicht losgelöst von der Entwicklungs- und Wirkungsgeschichte des Bildes der »schönen Jüdin« betrachtet werden: Die Herausbildung ikonenhafter Repräsentationen, auch der »neuen Hebräerin«, steht in einem klaren Bezug zur europäischen malerischen Überlieferung des 19. und 20. Jahrhunderts und vor allem in Deutschland zur bildenden Kunst zwischen Orientalismus, Nationalismus, Antisemitismus und Zionismus.

Ein viertes Beispiel aus der Kunst der Gegenwart verdeutlicht auf eindruckliche Weise die Fortführung der vorangestellten Werke in Komposition, Ikonografie und Wahrnehmung. Aus der Werkserie *Women of the IDF* von Ashkan Sahihi aus dem

23 In Nissan N. Perez, *Time Frame. A Century of Photography in the Land of Israel*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2000, S. 70, wird die Fotografie irrtümlich mit *IDF Fighter* betitelt und trägt die Datierung ca. 1948. Laut Auskunft des Ilan Roth Archive zeigt die Fotografie die Notiz: *A young woman who left Germany with the youth immigration to the Land of Israel fleeing Nazi Germany "Aliyah HaNoar"*.

Jahre 2003, die eingehend in Kapitel III zu Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Gegenwartskunst thematisiert wird, sei hier das Bildbeispiel *Rotem* ausgewählt, um Kongruenzen offenzulegen (Abb. 4). Betitelt mit dem Namen der Soldatin, wählt Ashkan Sahihi eine ähnliche leichte Untersicht für sein Porträt wie Walter Zadek. Die uniformierte Soldatin sitzt in offener Beinhaltung mit nach vorne geneigtem Oberkörper auf einer Holzbank. Ihren linken Arm über die Oberschenkel gelegt, stützt sie das Kinn in Denkerpose auf ihre rechte geballte Hand. Ihr leicht nach links gerichteter Blick scheint ins Leere zu gehen, ihr Mund ist leicht geöffnet. Zwischen ihren Beinen liegt eine Zigarettenschachtel mit leicht herausgezogener Zigarette, darauf ein Feuerzeug; beides ist parallel zum Gewehrlauf der neben ihr auf der Holzbank liegenden Waffe positioniert. Eine erotische Anspielung ist hier nicht unbedingt in der äußeren Erscheinung festzumachen, sondern vielmehr in der Kombination von Attributen: dem Gewehr, der Zigarette, der Uniform und der Pose der Soldatin.

In dieser Fotografie lässt sich eine Fusion von Bildaufbau und Bildsprache der zuvor vorgestellten Werke beobachten: Hier verbindet sich die Laszivität einer Salome mit subtil angedeuteter Waffengewalt – in Regnaults *Salomé* ist es das Schwert, bei Sahihi das Gewehr. Gleichzeitig sind der Ausdruck der starken und schönen Rebecca und die Stolz, Stärke und Entschlossenheit ausstrahlende junge Kämpferin aus Zadeks Aufnahme gegenwärtig. Es verbergen sich Schichten von visuellen Repräsentationen, die von mehreren Bildtraditionen geprägt wurden. Diese reichen von der zionistischen Heldenikonografie des 20. Jahrhunderts über die Figur der ›neuen Hebräerin‹ bis zu klischeebesetzten Darbietungen der erotisch anziehenden, fremdartigen, in der Kunst des Orientalismus sogar gefährlichen ›schönen Jüdin‹ und verschmelzen im Porträt von Sahihi in die provokante Fotografie einer israelischen Soldatin, die mit althergebrachten Wahrnehmungsmustern bricht und sie gleichzeitig neu konnotiert.

Anhand der Bildgegenüberstellung von Malerei und Fotografie werden Analogien, Gegenpositionen und Verschmelzungen in der Wahrnehmung des Topos der ›schönen Jüdin‹ und der ›neuen Hebräerin‹ deutlich. Auch wenn sich keine stilistischen Parallelen ziehen lassen und es sich um verschiedene, wenn auch eng miteinander verwobene Gattungen der bildenden Kunst handelt, gibt es dennoch strukturell vergleichbare Wahrnehmungsmuster und Reizeffekte, auf die sich die jeweiligen Repräsentationen beziehen. Wie die Bildgegenüberstellung verdeutlicht, stehen die Darbietungen in einer motivhistorischen Verkettung, die über ikonografische Attribute und Bildvorstellungen gesteuert wird, und folgen einem bestimmten Muster, wenn nicht sogar Code. Auch wenn ikonografische Brüche in der Präsenz jüdischer Frauenbilder in der bildenden Kunst auszumachen sind, so sind diese Brüche erst dann als Gegenposition erfahrbar, wenn sie der gängigen Bildsprache und ihrer Rezeption zuzuordnen sind. Ein Gegenbild ist erst dann als solches zu erkennen, wenn es einer genormten, gewohnten und verbreiteten Darstellung nicht entspricht, was wiederum das Vorhandensein eines Musters, einer vermeintlich visualisierten Realität oder eines ikonografischen Codes

voraussetzt, und sich in einer Dialektik von Legitimation und Verneinung bewegt. So lässt sich folgern, dass zunächst nach den typischen Repräsentationen gefragt werden muss, um überhaupt Gegenbilder erkennen und diese in ihrem Diskurs positionieren zu können, gleich welcher Gattung sie angehören. Repräsentationen der bildenden Kunst, die gängige Bildklischees umkehren, erhalten erst Bedeutung und Wirkung, wenn sie sich als solche von einer Matrize abheben und unterscheiden. Ein Gegenbild kann erst dann definiert werden, wenn das eigentliche, in diesem Sinne als Ursprungsbild zu verstehende, noch Gültigkeit hat und implementiert mitgedacht wird.

Der paradigmatische Vergleich von je zwei Werken der Malerei und der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts zeigt eine Entwicklungsgeschichte auf, die sich von den individualisierten Porträts der Aufklärung über Typenbilder der Malerei des 19. Jahrhunderts und der Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart verfolgen lässt. Die Aufschlüsselung des Forschungsstands zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ im Orientalismus ermöglicht es, ausgehend von Individualporträts der Aufklärung und typisierten Frauendarstellungen wie der *Femme fatale*, die Entwicklung vom Porträt zum Typenbild nachzuzeichnen. Erst dann wird nachvollziehbar, wie sich Darstellungen durch den Zionismus und während des Aufbaus des Staates Israel ideologisch und visuell zum Bild der ›neuen Hebräerin‹ veränderten. Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie resultieren aus der Entwicklungsgeschichte des Motivs der ›schönen Jüdin‹ in der bildenden Kunst und der ›neuen Hebräerin‹ in der Fotografie, so dass in dieser Untersuchung von einem Netz der Bildkulturen ausgegangen wird, das es auf mehreren Ebenen interdisziplinär zu entschlüsseln gilt.

2 Methodik und Aufbau der Arbeit

In einem Aufsatz von 1982 schreibt der amerikanische Fotograf, Kunsthistoriker und Kurator Allan Sekula:

Nur wenn wir die Entstehung fotografischer Zeichensysteme aus historischer Perspektive verstehen, sind wir in der Lage, die im wahrsten Sinne des Wortes ›konventionelle‹ Beschaffenheit der Kommunikationsprozesse innerhalb der Fotografie zu erfassen. Wir benötigen ein historisch fundiertes soziologisches Verständnis der Bilder, und zwar sowohl im anerkannten Bereich der Kunst als auch in der Kultur insgesamt.²⁴

24 Allan Sekula, Vom Erfinden fotografischer Bedeutung, in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 302–337, S. 307.

Sekula nimmt damit einige methodische Überlegungen der Diskussionen, die in den 1990er Jahren in der Bildwissenschaft geführt wurden, vorweg und schließt an die Theorie Michel Foucaults an, wonach Fotografien immer Ausdruck eines Beziehungsgeflechts sind und bestehende Interessen und herrschende Machtgefüge widerspiegeln.²⁵ Demzufolge gibt es keine neutrale oder objektive Fotografie, die als Kommunikationssystem funktionieren kann. Sekulas Definition der Fotografie ist gekoppelt an das Verständnis, dass ein Bild als Text gelesen werden kann und dass der Betrachter oder die Betrachterin des Bildes über das kulturelle Wissen verfügt, dies zu tun, weshalb es die Aufgabe des Interpreten sei, diesen Wissenshintergrund aufzuschlüsseln und zu analysieren. Laut Allan Sekula, in Anlehnung an Foucault, hat eine Fotografie keine Bedeutung aus sich heraus, sie wird erst durch Zuschreibung erzeugt. Jeder Zuschreibung gehe eine Codierung voraus, die durch einen kulturellen Kontext geprägt sei. Somit definiere der kulturelle Kontext die *Lesbarkeit* des Bildes. In der Fotografie könne es daher keine Neutralität geben, da jede Fotografie einem Diskurs zugeordnet sei.²⁶ Gleichzeitig gewinne das Bild aber eine eigene Realität, weil es in bestimmte Macht-Wissen-Konstellationen, sog. Dispositive, eingebunden sei und gleichsam einen »Bezeugungscharakter« (Roland Barthes) des Abgebildeten habe.²⁷

Ausgehend von der These, dass das Motiv der israelischen Soldatin visuelle Vorläufer im Bereich der kulturhistorischen Bildkonstruktionen des 19. und 20. Jahrhunderts hat, ist das in der Porträt- und Genremalerei entwickelte Stereotyp der »schönen Jüdin« als ein möglicher Anknüpfungspunkt für die vorherrschende Faszination für das Bild der israelischen Soldatin zu diskutieren. Daneben lassen sich ästhetische Bezüge zur zionistischen Bildsprache in der Darstellung der *Chaluzah*, der jungen israelischen Pionierin, und damit zur »neuen Hebräerin« ausmachen, die vor dem Hintergrund der Staatsgründung Israels zu einem bedeutenden Faktor für die Identitätsbildung der jungen Nation wurde. Ausgehend von diesen visuellen Konstruktionen entwickelte

25 Ebd. Siehe dazu: Michel Foucault, Worte und Bilder, in: Daniel Defert (Hg.), *Michel Foucault. Dits et écrits. Schriften in vier Bänden, 1954–1969*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, S. 794–797; und Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 132014. Siehe dazu auch: Bernd Stiegler (Hg.), *Das Reich der Zeichen: Photographietheorie zwischen Semiotik, Dekonstruktion, Diskursanalyse und Kulturwissenschaften*, in: Ders., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 337–390.

26 Vgl. Allan Sekula, Vom Erfinden fotografischer Bedeutung, in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 302–337. Siehe dazu auch: Sigrid Schade/Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur*, Bielefeld 2011, S. 35–63 und S. 65–141.

27 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985. Nach Barthes ist Fotografie nicht als Deutung oder Interpretation der Wirklichkeit, sondern als ein eigenständiger Teil davon zu betrachten und unter dem Ausdruck »Es-ist-so-gewesen« stets in der zeitlichen Struktur des Fotografierens und des Fotografiertem zu beurteilen. Siehe dazu: Ders., *Rhetorik des Bildes*, in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 78–94.

sich das Motiv der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie vor dem Hintergrund gesellschaftsrelevanter Diskussionen über die Geschlechterpolitik in Israel und die Rolle der Frau im Militär.

Zur Untermauerung der These werden ausgewählte Fotoserien und Einzeldarstellungen von israelischen Soldatinnen sowie einige zeitgenössische literarische Texte analysiert und die Entwicklungsgeschichte des Stereotyps der ›schönen Jüdin‹ unter Berücksichtigung diskursiver Arbeitsmethoden untersucht. Die Analyse von Darbietungen in unterschiedlichen Gattungen wie Malerei, Grafik und Fotografie verlangt hier nach einer interdisziplinären Methode, da sich Umfang und Bedeutung des Motivs nicht greifen lassen, wenn man sich auf die klassische kunsthistorische Analyse von Gattungsgeschichte, Stil und Ikonografie beschränkt. Motivgenese und Rezeptionsgeschichte müssen in einem breiteren kulturhistorischen Kontext erfasst werden, wie dies inzwischen in der wissenschaftlichen Erforschung unterschiedlicher Zeugnisse der jüdischen Kunst üblich geworden ist.²⁸ Die Bildanalyse ist bei einem solchen Vorgehen nicht nur ikonografisch-deskriptiv angelegt, sondern diskutiert auch die Wirkungsmacht von Bildern.

Auch in dieser Untersuchung ist unerlässlich, nicht nur Kriterien aus der Kunstwissenschaft, sondern auch aus den Bildwissenschaften und der Diskursanalyse anzuwenden, um die Bildsprache, deren Parameter und Topoi zu erfassen. Nur so kann die Rezeption zum Bild der israelischen Soldatin in den kunstfotografischen Werkserien in ihrer sozio-historischen Bedeutsamkeit beurteilt werden. Beispielsweise genügt es nicht, das Motiv einer klassischen kunsthistorischen Bildanalyse zu unterziehen. Um die Repräsentationen in ihrem zeitlichen wie gesellschaftlichen Kontext verorten zu können, müssen auch die Ansätze der multimodalen Diskursanalyse verfolgt werden. Diese stützt sich vorrangig auf die sozialsemiotische Bildanalyse, sie fragt nach den sogenannten Bildkommunikaten, die anhand von Konnotationen zwischen Bild, Raum und Zeit dem Bild Bedeutung und Sinn geben.²⁹ Als Bildkommunikate sind Bildelemente zu verstehen, die eine Verweisfunktion erfüllen, indem sie mittels eines Bildausschnitts oder einer bestimmten Perspektive eine Beziehung zwischen Rezipient und dargestellten Inhalten herstellen. Für die Analyse sind somit Komposition und

28 Vgl. Richard I. Cohen, *The Visual Revolution in Jewish Life – An Overview*, in: Ders. (Hg.), *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, New York 2012, S. 1–24.

29 Die von Gunther Kress und Theo van Leeuwen formulierte sozialsemiotische Bildanalyse ging aus der von Charles Sander Peirce und Ferdinand de Saussure mitbegründeten Semiotik hervor. Ein Bild ist demnach ein auf dynamischen und flexiblen Mustern aufbauendes Zeichensystem, das sich auf drei funktionalen Ebenen bewegt: Es verweist, erstens, auf eine Realität, es tritt, zweitens, in eine soziale Interaktion mit dem Betrachter und es konstruiert, drittens, anhand der Komposition eine textuelle Struktur. Siehe dazu: Hartmut Stöckl, *Sozialsemiotische Bildanalyse*, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 392–402.

Inhalt eines Bildes zu untersuchen. Dabei sind alle gestalterischen Mittel wie Schärfe, Unschärfe, Lichtführung, Vorder-Hintergrund-Inszenierung, Fokus, Aufmerksamkeitslenkung, Flächenverteilung etc. zu berücksichtigen. Die sozialsemiotische Bildanalyse legt ihren Fokus auf die bedeutungstiftende Funktion und die visuelle Inszenierung eines Bildes. Das Zusammenführen der beiden methodisch-theoretischen Zugänge bezeichnet der Medienwissenschaftler und Bildwissenschaftler Stefan Meier, Mitbegründer des DFG-geförderten Netzwerkes *Bildphilosophie* und *Diskurs-Netz*, als multimodale Diskursanalyse.³⁰ Ziel dieser Methode ist, Hierarchien und Salienzen im Bild aufzudecken, Bildelemente zusammenzuführen und die gesellschaftliche Beziehung zwischen Bild und Betrachterin/Betrachter aufzuschlüsseln. Dabei sind auch Abhängigkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede von Bildern im selben Kontext zu berücksichtigen. Die multimodale Diskursanalyse hinterfragt demnach die Wirkungsgeschichte eines Bildes. Sie ermöglicht es, Bilder innerhalb der politischen sowie gesellschaftlich-ideologischen Abhängigkeiten ihrer Zeit zu erfassen und – in Bezug auf die vorliegende Studie zu Repräsentationen der israelischen Soldatin – die jeweiligen Transferprozesse sowie Geschlechter- und Identitätskonstruktionen im Feld des Visuellen aufzuschlüsseln.³¹

Ausgehend von diesen theoretischen Ansätzen analysiert Kapitel II zunächst Genese und Entwicklung des offiziellen Selbstbildes des israelischen Militärs unter Berücksichtigung der Geschlechterpolitik, um im nächsten Schritt der Frage nachzugehen, wie dieses offizielle Bild der israelischen Soldatin in der Literatur und im Film rezipiert wurde. Dadurch lassen sich Adaptionen und Abgrenzungen zum Selbstbild aufdecken. Kapitel III untersucht die zeitgenössischen Werkserien der oben genannten israelischen sowie internationalen Künstlerinnen und Künstler und eröffnet erstmalig eine ikonografische Bildanalyse zur israelischen Soldatin in der Kunstfotografie. In Kapitel IV werden visuelle Vorläufer und tradierte Bildmuster unter dem Aspekt der kulturhistorischen Entwicklung diskutiert. Dazu gehören insbesondere Bildzeugnisse und Konstruktionen, die dem Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ entsprechen, sowie jene, die das zionistische Konzept und dessen Visualisierung der ›neuen Hebräerin‹ widerspiegeln. Das Hauptaugenmerk liegt in diesem Kapitel auf Darstellungen der Malerei und Grafik vom

30 Vgl. Stefan Meier, Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse, in: Rainer Keller/Andreas Hirsland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, *Theorien und Methoden*, Wiesbaden 2011, S. 499–532; Ders., (Multimodale) Diskursanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 229–235; Ders., Visuelle Stilanalyse. Methodisch-methodologische Vorschläge zur Untersuchung identitätstiftender Bildinszenierungen, in: Stephanie Geise/Katharina Lobinger (Hg.), *Bilder, Kulturen, Identitäten. Analysen zu einem Spannungsfeld Visueller Kommunikationsforschung*, Köln 2014, S. 256–284.

31 Eine kurze Einführung in die Geschichte der Fotografie und die neueren kulturwissenschaftlichen Ansätze zur Erforschung des Bildes in der Fotografie bietet Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a. M./New York 2009, vor allem S. 91–103.

18. bis zum 20. Jahrhundert. In Kapitel V sind es Bildzeugnisse der Fotografie bis zur Jahrtausendwende, die, chronologisch angeordnet, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Der Fokus liegt in diesem Teil der Arbeit auf Transferprozessen, die das Netz der Bildkulturen erzeugen. Der Schlussteil liefert neben einer Zusammenführung der Ergebnisse eine kritische Beurteilung der Repräsentationen als visueller Träger von Identitäts- und Geschlechterkonstruktionen im Diskurs der Disziplinen.

Anhand dieser Analysen lässt sich methodisch aufzeigen, dass das Bild der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie unterschiedlichen visuellen Transferprozessen und Neukonzeptionen unterworfen und in ein Netz der Bildkulturen eingebunden ist. Zur Erfassung des kulturhistorischen Hintergrundes ist nach den Bildkonstruktionen zu fragen, die das offizielle Selbstbild der *Zahal* und der israelischen Soldatin vermitteln, und inwiefern dieses Selbstbild in den Kunstfotografien adaptiert, unterlaufen oder subversiv verhandelt wird. Die Entwicklungen und Einflüsse für die Übernahme oder Ablehnung von bestimmten Bildmustern aufzudecken, die sich immer wieder verändernden Rollenvorstellungen der israelischen Soldatin zu analysieren und in ihrem kulturhistorischen Kontext zu verorten, ist das Anliegen dieser Arbeit.

3 Forschungsstand

Eine kulturhistorische Analyse des Motivs der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie und den Werkserien der oben genannten Künstlerinnen und Künstler liegt bislang nicht vor. Repräsentationen israelischer Soldatinnen wurden bisher vor allem unter historischen und soziopolitischen Aspekten untersucht. Das Interesse galt insbesondere der Funktion, die der israelischen Soldatin als Verteidigerin des Landes im Kontext von Männer- und Frauenrollenverteilungen zugeschrieben wurde, sowie der damit verknüpften Präsentation durch die Öffentlichkeitsarbeit des Militärs. Zu den wichtigsten Analysen der Staatsgründung, der israelischen Militärgeschichte, der Rolle des Militärs im öffentlichen Raum und der Geschlechterpolitik in Zeiten des Zionismus zählen die Arbeiten von Stuart A. Cohen, Orna Sasson-Levy, Edna Lomsky-Feder, Anne R. Bloom, Dafna Nundi Izraeli, Edna Levy-Schreiber, Eyal Ben-Ari, Baruch Kimmerling und Nira Yuval-Davis.³² Sie gehen der Frage nach, wie sich der

32 Siehe dazu: Stuart A. Cohen/Aharon Klieman (Hg.), *Routledge Handbook on Israeli Security*, London/New York 2019; Edna Lomsky-Feder/Orna Sasson-Levy (Hg.), *Women Soldiers and Citizenship in Israel: Gendered Encounters with the State*, London/New York 2018; Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff: Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141; Dafna Nundi Izraeli, Gendering Military Service in the Israeli Defense Forces, in: *Israel Social Science Research* 12, 1, 1997, S. 129–166; Dies., Paradoxes of Women's Service in the Israel Defense Forces, in: Daniel Maman/Eyal Ben-Ari/Zeev Rosenhek (Hg.), *Military, State, and Society in Israel. Theoretical & Comparative Perspectives*, New Brunswick/

Militärdienst auf die Gesellschaft auswirkte, und zwar insbesondere im Hinblick auf die Aufgabenverteilung zwischen Mann und Frau, auf genderspezifische Verhaltensmuster und auf die identitätsstiftende Funktion des Militärs. Das deutschsprachige Standardwerk von Uta Klein bietet einen weiteren umfassenden Einblick in die Geschichte des israelischen Militärs und der Position von Frauen im Militär sowie deren Auswirkungen auf Politik und Gesellschaft.³³ Ebenfalls militärgeschichtlich orientiert sind die Untersuchungen zur israelischen Verteidigungs- und Sicherheitspolitik von Eastwood, Cohen und Klieman, die besonders ethische Aspekte und die zunehmende Kritik an der Nahost-Politik des Landes berücksichtigen.³⁴

Visuelle Bildzeugnisse zum israelischen Militär stehen dann im Mittelpunkt wissenschaftlicher Abhandlungen, wenn Fragen zum Rollenverständnis von Mann und Frau und zur Bildung einer gesellschaftlichen Identität in Israel gestellt werden.³⁵ Einen neueren Ansatz zu visuellen Repräsentationen der israelischen Armee verfolgt die von Adi Kuntsman und Rebecca L. Stein herausgegebene Untersuchung zur Selbstdarstellung von Soldatinnen und Soldaten in sozialen Netzwerken wie *Facebook* und *Instagram* über Profilbilder oder Selfies als Ausdruck von militaristischen Auswirkungen des Wehrdienstes.³⁶ Im Zentrum dieser Abhandlung stehen kontrovers diskutierte Fotos,

London 2001, S. 203–238; Edna Levy, Die paradoxe Geschlechterpolitik der israelischen Armee, in: Ruth Seifert/Christine Eifler/Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften*, Königstein/Taunus 2003, S. 52–73; Orna Sasson-Levy, Gender Performance in a Changing Military, in: Esther Fuchs (Hg.), *Israeli Women's Studies*, New Brunswick u. a. 2005, S. 265–276; Baruch Kimmerling, Patterns of Militarism in Israel, in: *European Journal of Sociology* 34 (1993), S. 196–223; Ders., *The Invention and Decline of Israeliness. State, Society, and the Military*, London 2001; Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*, London u. a. 2008; Susanne A. Friedel, Feminisierte Soldatinnen: Weiblichkeit und Militär in Israel, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010, S. 103–117; Anthony King, Are women really equal in the people's army? A gender perspective on the Israel Defence Forces (IDF), in: Robert Egnell/Mayesha Alam (Hg.), *Woman and Gender Perspectives in the Military: An International Comparison*, Washington, DC 2019, S. 153–172.

33 Vgl. Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001.

34 Vgl. James Eastwood, *Ethics as a Weapon of War: Militarism and Morality in Israel*, Cambridge/New York 2017; Stuart A. Cohen/Aharon Klieman (Hg.), *Routledge Handbook on Israeli Security*, London/New York 2019.

35 Vgl. Chava Brownfield-Stein, Beautiful Group Portrait with a Gun – Visual Representations of Women Soldiers in Israel Defense Force Albums 1948–1958, in: *Israeli Sociology*, 1, 2 (2005), S. 351–388 (hebr.); und dies., Visual Representations of IDF Women Soldiers and »Civil Militarism« in Israel, in: Gabriel Sheffer/Oren Barak (Hg.), *Militarism and Israeli Society*, Bloomington 2010, S. 304–328.

36 Vgl. Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015. Zum Phänomen der Selbstdarstellung über Selfies als Konzept visueller Kommunikation siehe: Andras Benedek/Agnes Veszelski (Hg.), *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures. Time, Truth, Tradition*, Frankfurt a. M. 2016.

die israelische Soldatinnen und Soldaten während militärischer Einsätze zeigen, wie das auf *Facebook* veröffentlichte Selbstbild der Soldatin Eden Abergil im Jahr 2010, die vor gefesselten Palästinensern posiert, deren Augen verbunden sind.³⁷ Ebenso werden Bildstrategien vorgestellt, die in sozialen Netzen und Nachrichten in der Debatte über Pro und Contra der Nahost-Politik verfolgt wurden; erstmalig wurden diese auch in ihrer Wirksamkeit wissenschaftlich untersucht.

Für eine motivgeschichtliche Ableitung des Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ und der ›neuen Hebräerin‹ sind die Forschungsansätze grundlegend, die sich damit im Bereich der Malerei, der Grafik und in den Bereichen der Literatur und der Fotografie vom 18. bis 20. Jahrhundert befassen.³⁸ Dazu zählen vor allem die Untersuchungen von Hildegard Frübis, die ausgehend von der Porträtmalerei im 19. Jahrhundert die Entwicklungsgeschichte des Stereotyps der ›schönen Jüdin‹ bis zur Gegenwart nachzeichnet.³⁹ Darüber hinaus zeigen weitere Analysen zum Stereotyp aus der Perspektive des Orientalismus, dass die erotisch und exotisch aufgeladene Darbietung der ›schönen Jüdin‹ in der Malerei und in der Literatur als Inszenierung von rassentheoretischen Vorurteilen und pseudowissenschaftlichen Erkenntnissen zu verstehen ist, von der selbst Porträts realer Personen nicht ausgenommen waren.⁴⁰

37 Vgl. Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015, S. 39–54.

38 Siehe dazu: Jeanette Jakobowski, »Die Jüdin«. Darstellungen in deutschen antisemitischen Schriften von 1700 bis zum Nationalsozialismus, in: Julius Schoeps/Joachim Schlör (Hg.), *Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*, München 1995, S. 196–209; Pauline Paucker, *Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991*. Klischee und Wandel, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 29–46; Michaela Haibl, *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000; Florian Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993.

39 Vgl. Hildegard Frübis, Die »Schöne Jüdin«. Bilder vom Eigenen und vom Fremden, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124. Siehe auch: Dies., Repräsentationen »Der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142; Dies., Porträt und Typus – Repräsentationen »der Jüdin« in der Jüdischen Moderne, in: Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg (Hg.), *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin und Boston 2013, S. 33–56. Siehe auch die Zusammenstellung ihrer bislang zur Thematik publizierten Aufsätze in: Dies., *Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin. Zur Konstruktion eines Bild-Typus*, Graz 2014.

40 Vgl. Weber, Annette, »Blut ist ein ganz besonderer Saft«. Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: James M. Bradburne, unter Mitarbeit von Annette Weber (Hg.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Ausstellungskatalog, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main und Schirn-Kunsthalle Frankfurt a. M., München u. a. 2002. S. 157–174; Christina von Braun, Zur Bedeutung der Sexualbilder im rassistischen

An dieser Stelle soll ausführlicher auf die Forschungsliteratur zum Stereotyp in der bildenden Kunst eingegangen werden, da sich die These dieser Analyse zu Repräsentationen der israelischen Soldatin grundlegend auf diese wissenschaftlichen Auseinandersetzungen stützt und das Fundament zur Motivgenese bildet. In der Forschungsliteratur finden sich wiederholt Bildanalysen, die unterschiedliche Topoi zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ ansprechen, dabei aber auf eine eindeutige Begriffsdefinition und Begriffsherleitung verzichten. Es ist bislang unklar, ob dieser Begriff in der bildenden Kunst als solcher verwendet wurde oder ob es sich um eine Zuschreibung aus heutiger Sicht handelt. In der Sekundärliteratur haben sich mit dem Topos im Bereich der Malerei, der Zeitschriftenillustration und der Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert unter anderem Hildegard Frübis, Liliane Weissberg, Pauline Paucker, Annette Weber sowie Michaela Haibl und Florian Krobb in Aufsätzen oder Monografien auseinandergesetzt.

Hildegard Frübis diskutiert das Bild der ›schönen Jüdin‹ am Beispiel des Porträts der Baronin Betty de Rothschild von Ingres von 1848. In ihm erkennt sie den Beginn einer Motivverkettung, die zur Stereotypisierung der Darstellung anderer jüdischer Frauen führt. Sie definiert den Begriff ›schöne Jüdin‹ als Ausdruck der visuellen Konstruktion eines kulturalistischen Differenzdenkens in der christlichen Mehrheitsgesellschaft zur Bestimmung des Anderen/Fremden in Zeiten der Emanzipation, Assimilation und Säkularisierung und untersucht einen möglichen Einfluss des Stereotyps bis hin zur Gegenwart.⁴¹

Liliane Weissberg formuliert einen ersten psychologischen Ansatz in der Gegenüberstellung zweier Porträtbilder der Henriette Herz als Hinweis auf die weibliche jüdische Selbstwahrnehmung und Fremdbestimmung bekannter Salonnières des 18./19. Jahrhunderts.⁴² Pauline Paucker und Annette Weber diskutieren anhand

Antisemitismus, in: Inge Stephan/Sabine Schilling/Sigrid Weigel (Hg.), *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln u. a. 1994, S. 23–50. Siehe dazu auch den Aufsatz von Gabriele Kohlbauer-Fritz, »La belle Juive« und die »schöne Schickse«, in: Sander L. Gilman/Robert Jütte/Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hg.), *»Der schejne Jid«. Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 1998, S. 109–121.

41 Vgl. Hildegard Frübis, Die »Schöne Jüdin«. Bilder vom Eigenen und vom Fremden, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christine Threuter (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124. Siehe auch: Dies., Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142; Dies., Porträt und Typus – Repräsentationen »der Jüdin« in der Jüdischen Moderne, in: Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg (Hg.), *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin und Boston 2013, S. 33–56. Siehe auch die Zusammenstellung ihrer bislang zur Thematik publizierten Aufsätze in: Dies., *Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin. Zur Konstruktion eines Bild-Typus*, Graz 2014.

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

ausgewählter Bildbeispiele die entscheidenden Wendepunkte in der Präsentation der Jüdin in der Kunst in einer erotisch aufgeladenen Inszenierung im kulturhistorischen Kontext. Während Pauline Paucker grundlegende Jüdinnen-Darstellungen von unterschiedlichen Künstlern jüdischer wie nicht-jüdischer Herkunft in chronologischer Abfolge präsentiert, stellt Annette Weber einen Zusammenhang her zwischen den Rassen-theorien des 19. Jahrhunderts mit ihren angeblich naturwissenschaftlich abgesicherten Klassifikationen und der Darstellung jüdischer Frauen in der bildenden Kunst. Sie zeigt, dass pseudowissenschaftliche Verständnisansätze zu typisierten Vorstellungen der jüdischen Frau führten, die per se als Sinnbild erotisch-exotisch konnotierter Unmoral galt.⁴³ Die europäische Malerei habe unter dem Einfluss literarischer Werke wie zum Beispiel des deutschen antisemitischen Bühnenstücks *Unser Verkehr* von Karl B. Sessa aus dem Jahre 1817 als Katalysator fungiert, der Raum und Ort zur visuellen Umsetzung des Topos eröffnete. Zugleich markiere die Malerei eine gesellschaftliche Übertragung jener Typisierungen auf die Stellung der Frau im Allgemeinen und der Jüdin im Besonderen. Ferner ist für diese Gleichsetzung der Jüdin als *Femme fatale* und Kurtisane der Einfluss des französischen Romans *Glanz und Elend der Kurtisanen* von Honoré de Balzac, erschienen 1838 bis 1846, von erheblicher Bedeutung, wie Annette Weber im Zusammenhang mit visuellen Repräsentationen jüdischer Frauenfiguren vor allem am Beispiel des Orientalismus in der Malerei festhält.⁴⁴

Michaela Haibl hingegen untersucht im Bereich der Alltagsmedien, illustrierter Zeitschriften und Bilderbögen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Entstehung stereotyper Darstellungen von Jüdinnen und Juden als Vorläufer antisemitischer Rezeptionen, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse von Illustrationen des ›typisch männlichen Juden liegt und das Bild der ›schönen Jüdin‹ nur sekundär beschrieben wird.⁴⁵ Eine Weiterführung im antisemitischen Kontext bietet die Untersuchung von

43 Vgl. Pauline Paucker, *Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991. Klischee und Wandel*, in: Ebd., S. 29–46; Annette Weber, »Blut ist ein ganz besonderer Saft«. Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: James M. Bradburne, unter Mitarbeit von Annette Weber (Hg.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Ausstellungskatalog, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main und Schirn-Kunsthalle Frankfurt, München u. a. 2002, S. 157–174.

44 Vgl. Annette Weber, »Blut ist ein ganz besonderer Saft«. Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: James M. Bradburne, unter Mitarbeit von Annette Weber (Hg.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Ausstellungskatalog, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main und Schirn-Kunsthalle Frankfurt, München u. a. 2002, S. 170. Siehe dazu ebenso den Aufsatz von Judith Lewin, *The Sublimity of the Jewish Type: Balzac's Belle Juive as Virgin Magdalene aux Camélias*, in: Simon J. Bronner (Hg.), *Jewishness: Expression, Identity, and Representation*, Oxford 2008, S. 239–272. Siehe auch: Lissy Winterhoff, *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean. Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*, Würzburg 1998, S. 31, Anm. 76.

45 Vgl. Michaela Haibl, *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000.

Christina von Braun, die das Bild der Jüdin mit Sexuallklichees des nationalsozialistischen Deutschlands in Verbindung bringt.⁴⁶

Florian Krobb schließt sich Jean-Paul Sartres Bemerkung in den *Betrachtungen zur Judenfrage* aus dem Jahre 1946 an, dass »[i]n den Worten ›eine schöne Jüdin‹ [...] eine ganz besondere sexuelle Bedeutung [liegt], ganz anders als in den Worten ›schöne Rumänin‹, ›schöne Griechin‹, ›schöne Amerikanerin‹. Es geht von ihnen ein Hauch von Massaker und Vergewaltigung aus. Die schöne Jüdin ist die, welche die Kosaken an den Haaren durch ihr brennendes Dorf schleifen [...]«. ⁴⁷ Krobb bietet mit seiner Untersuchung eine notwendige Einführung in die Bedeutung des literarischen Topos.⁴⁸ In Gegenüberstellung männlicher Autoren jüdischer wie nicht-jüdischer Herkunft der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg durchleuchtet er die Verwendung des Topos, wobei er die »erotische Stimmungsverdichtung«⁴⁹ als bedeutsamen Ausgangspunkt erkennt. Laut Krobb ist nicht zu bestimmen, »wann sich im außerliterarischen Sprachgebrauch die Wendung ›schöne Jüdin‹ zum Topos verdichtete, wie dieser verwendet wurde und was er in einer bestimmten historischen Epoche bedeutete«. ⁵⁰ Vielmehr ist seiner Meinung nach grundlegend, dass

zumindest vom ersten Drittel des 19. Jahrhunderts an [...] der Topos ›Die Schöne Jüdin‹ im deutschen Sprachgebrauch zum allgemeinen Sprachgebrauch und kollektiven Bewußtsein [gehörte]; Rückschlüsse von der literarischen Verwendung (Art und Häufigkeit) lassen diese These zu. Wenn ein bestimmtes Vorverständnis aber ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, so ergeben sich daraus Konsequenzen für die literarische Verwendung: die Gestalt braucht nicht mehr beschrieben, sondern nur noch benannt zu werden, um das Vorverständnis

46 Vgl. Christina von Braun, Zur Bedeutung von Sexualbildern im rassistischen Antisemitismus, in: Inge Stephan/Sabine Schilling/Sigrid Weigel (Hg.), *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln u. a. 1994, S. 23–50. Siehe dazu auch den Aufsatz von Gabriele Kohlbauer-Fritz, »La belle Juive« und die »schöne Schickse«, in: Sander L. Gilman/Robert Jütte/Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hg.), »Der schejne Jid«. *Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 1998, S. 109–121.

47 Jean-Paul Sartre, *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*, Zürich 1948, S. 42 f.

48 Vgl. Florian Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993. Siehe dazu auch den Aufsatz von Anna-Dorothea Ludewig, »Schönste Heidin, süßeste Jüdin!« Die ›Schöne Jüdin‹ in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt, in: *Medaon. Onlinemagazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 3, 2008, S. 1–15; online unter: <https://www.medaon.de/en/artikel/schoenste-heidin-suesseste-juedin-die-schoene-juedin-in-der-europaeischen-literatur-zwischen-dem-17-und-19-jahrhundert-ein-querschnitt/> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].

49 Florian Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993, S. 249.

50 Ebd., S. 11.

aufzurufen. Oder aber es genügt die Erwähnung weniger Merkmale, um die beschriebene Figur zuzuordnen und ihre stereotype Bezeichnung mit all ihren Konnotationen zu assoziieren.⁵¹

Krobb macht deutlich, wie weit sich bereits in der Forschung das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ unter rassistischen und antisemitischen Einflüssen als negativ besetztes Image durchgesetzt hat und dass offenbleibt, wann und wie sich dieses aus den orientalistisch-romantisch geprägten Vorstellungen entwickelte. Der Orientalismus in der Malerei findet erstmalig durch die Arbeit *The Politics of Vision* von Linda Nochlin Beachtung.⁵² Ausgehend von Edward Saids These, der Orient sei ein durch die westliche Welt konstruiertes Bild, untersucht Nochlin anhand ausgewählter Werke bedeutender französischer Künstler wie Jean-Léon Gérôme und Eugène Delacroix visuelle Repräsentationen des Orients und interpretiert diese als pittoreske, von der westlichen Welt geschaffene Vorstellungswelten, die Themen wie Gewalt, Despotismus und Voyeurismus als Konzept pseudorealer Visualisierungen des Anderen und Fremden beinhalten. Der Orient diene als Projektionsfläche und Raum romantischer und mystischer Vorstellungen männlicher Macht über das weibliche Geschlecht, er sei »a fantasy space or screen onto which strong desires – erotic, sadistic, or both – could be projected with impunity«. ⁵³ Die von Nochlin ausgewählten Bildbeispiele *Tod des Sardanapal* (1827/1828) von Delacroix und *Der Schlangenbeschwörer* (ca. 1870) von Gérôme verdeutlichten die Ideologien des Orientalismus in der Malerei:

the connection between sexual possession and murder as an assertion of absolute enjoyment. [...] Like many other works of this time, Gérôme's Orientalist painting managed to body forth two ideological assumptions about power: one about men's power over women; the other about white men's superiority to, hence justifiable control over, inferior, darker races, precisely those who indulge in this sort of regrettably lascivious commerce. Or we might say that something even more complex is involved in Gérôme's strategies vis-à-vis the *homme moyen sensuel*: the (male) viewer was invited sexually to identify with, yet morally to distance himself from, his Oriental counterparts depicted within the objectively inviting yet racially distancing space of the painting.⁵⁴

Diesen Ideologien fehle, laut Nochlin, jeglicher Aspekt einer realhistorischen Wahrnehmung des Ostens, da die Motive der Werke eine Welt ohne Wandel präsentieren,

51 Ebd. Hiermit nennt Florian Krobb bereits den ausschlaggebenden Grund, warum die Bezeichnung des Typus durch Anführungszeichen hervorzuheben ist.

52 Vgl. Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York u. a., 1989, S. 33–59.

53 Ebd., S. 41.

54 Ebd., S. 43 und 45.

»a world of timeless, atemporal customs and rituals, untouched by the historical processes that were ›afflicting‹ and ›improving‹ but, at any rate, drastically altering Western societies at that time.«.⁵⁵ Demnach dienen in der Malerei orientalistische Motive wie Harems- oder Sklavenmarktszenen der Herabsetzung der östlichen Welt als rückständige, gewaltbereite, nicht mit der westlichen Welt auf einer Stufe stehende zivilisatorische Gesellschafts- und Staatsform, womit Linda Nochlin an die These Edward Saids anknüpft, dass die koloniale Expansion eine Wertigkeit von Kulturen aufstelle und der Osten eine durch den Westen konstruierte Welt sei.⁵⁶

Laut Sander L. Gilman, dessen Werke zum Thema Stereotypenbildung grundlegend sind, nehmen Jüdinnen in diesem Konstrukt eine ganz eigentümliche Position in der Formulierung von Geschlechterbildern ein. Zum einen verkörpere das Bild der Jüdin das Gegenbild zum gebrechlichen Juden, indem sie die sexualisierte, hypersinnliche Verführerin mime, welche die Geschlechterordnung durcheinanderbringe, den Mann in seiner Machtposition bedrohe und ihn mit Krankheiten wie der Syphilis heimsuche.⁵⁷ Zum anderen habe sich im Zuge der antisemitischen Zuspitzung der Geschlechterkonstruktion von Jüdinnen und Juden die ›schöne Jüdin‹ in eine hässliche und dickliche Übermutter verwandelt, die der Sucht nach Luxus verfallen sei.⁵⁸ Die vermeintliche sexuelle Gier, die Bedrohung, welche der Figur der Jüdin zugeschrieben wurde, erfuhr vor allem durch Darstellungen von Salome und Judith als Femmes fatales visuell Unterstützung. Das in der Malerei entworfene überspitzte Bild der gefährlichen Jüdin wurde auf jüdische Mitbürgerinnen übertragen, ein Trug- und Feindbild entstand. Die Entwicklung der Stereotype ›schöne Jüdin‹ als negativ konnotiertes Bild verdeutliche sich vor allem in der Bezeichnung »Juive fatale«.⁵⁹ Die Macht der Bilder trug zur Diffamierung bei. Klischees, populärwissenschaftliche, rassistische Theorien und antisemitische Propaganda wurden als Pseudorealitäten etabliert und prägten sich, so formuliert es die A. G. Gender-Killer, in den Köpfen der Betrachterinnen und Betrachter ein und wurden durch Performanz in medialen Präsentationen festgeschrieben.⁶⁰

Diese ikonografischen, literarischen sowie theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ bilden den motivgeschichtlichen Hintergrund, der neue kulturhistorische Bezüge zum Bild der Pionierin in Israel als Sinnbild der

55 Ebd., S. 36.

56 Ebd., S. 51 ff.

57 Vgl. Sander L. Gilman, Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the »Modern Jewess«, in: Linda Nochlin/Tamar Garb (Hg.), *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, London 1995, S. 97–120.

58 Vgl. A. G. Gender-Killer, Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 9–67, S. 51–58.

59 Ebd., S. 63.

60 Ebd., S. 64.

›neuen Hebräerin‹ ermöglicht und den Blick auf weiterführende visuelle Identitätskonstruktionen wie die der israelischen Pionierin und später der Soldatin eröffnet. Bilder der israelischen Pionierin reichen schon in die Zeit vor der Staatsgründung Israels zurück, sie bilden das Fundament zur Ideologisierung eines neuen Typus, der ›neuen Hebräerin‹ und dem ›neuen Hebräer‹. Zu diesem Thema sind einige grundlegende Ausstellungskataloge erschienen, die reichlich Bildmaterial liefern.⁶¹ Die Bildsprache zur Darbietung der Pionierin verwendet bereits aus sozialistischen Kontexten bekannte ikonografische Merkmale und eine Symbolik, die zum Beispiel aus der Plakatkunst vertraut war. Vor allem Bilderwelten zur Repräsentation des Arbeiters und der Bebauung des Landes waren stilprägend.⁶² Ausführliche Bildanalysen in Bezug auf einen kulturhistorischen Diskurs bieten unter anderem die Arbeiten von Ulrike Pilarczyk und Margalit Shilo.⁶³ Beide zeigen anhand ausgewählter Beispiele, wie sich Darstellungen der jungen Pionierin in der Kibbuzbewegung als Typus der jungen, dynamischen und vor allem dem Mann gegenüber gleichberechtigten Idealfigur entwickelten und wie die damals vorherrschende zionistische Bildsprache das Gefühl von identitätsstiftender Gemeinschaft förderte.

Bildzeugnisse, die aus paramilitärischen Zeiten Israels stammen, knüpfen an schon bestehende Bildmuster zur Pionierin an. Sie präsentieren die Kämpferinnen der *Palmach*⁶⁴ als visuelles Zeichen politischer Ideologien und Strategien, um eine staatspolitische Vorherrschaft auch bildlich anderen Staaten gegenüber deutlich zum Ausdruck zu bringen.⁶⁵ Wie Chava Brownfield-Stein in ihren Untersuchungen zu den ersten Fotografien weiblicher Soldatinnen nach Gründung des Militärs aufzeigt, bildete sich aus dieser ideologisch aufgeladenen Bildsprache eine visuelle Darstellungstradition

61 Vgl. Doreet LeVitte Harten, in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005. Ruth Oren, *Zionist Photography, 1910–41*, in: *History of Photography*, 19, 3 (1995), S. 201–209; Claudia Prestel, Feministische und zionistische Konstruktionen der Geschlechterdifferenz im deutschen Zionismus, in: Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren, ›Jüdische Heimstätte‹, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 125–148.

62 Siehe dazu: Alexandra Köhring/Monica Rùthers (Hg.), *Ästhetiken des Sozialismus: populäre Bildmedien im späten Sozialismus*, Wien u. a. 2018; und Doreet LeVitte Harten (Hg.), *Die neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005.

63 Vgl. Margalit Shilo, The Double or Multiple Image of the New Hebrew Women, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 1 (1998), S. 73–94; Ulrike Pilarczyk, Fotografie als gemeinschaftliches Ritual. Bilder aus Kibbuz, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 12, 1–2 (2003), S. 621–640; Dies., *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2009.

64 Die Bezeichnung *Palmach* ist ein Akronym, das aus hebräisch *Plugot Machatz*, zu übersetzen mit »Einsatztruppen«, gebildet wurde. Diese paramilitärische Organisation wurde 1941 als Eliteeinheit gegründet und ist heute Teil der offiziell anerkannten Armee Israels.

65 Siehe dazu Felix Steilen, Zur politischen Ikonologie der Palmach, in: Sebastian Huhnholz/Eva Marlene Hausteiner (Hg.), *Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation: Leviathan*, Sonderband 34 (2018), S. 336–360.

in der Repräsentation der Soldatinnen des Landes, die auch auf die militaristisch geprägte Zivilgesellschaft einen Einfluss ausübte.⁶⁶

Repräsentationen der israelischen Soldatin und die mediale Verbreitung des Bildtopos in der Fotografie verlangen allerdings auch nach einer bildwissenschaftlichen und genderspezifischen Erforschung, um die kulturhistorische Dimension des Motivs ergründen zu können. Judith Butlers 1990 publiziertes Buch *Gender Trouble*⁶⁷ entfachte auch in der israelischen Kunstszene Diskussionen um Geschlechterrollen und gesellschaftlich geprägte Geschlechteridentitäten, wie die Werke der israelischen Künstler Adi Nes und Nir Hod zeigen. Diese üben Kritik an den Geschlechtervorstellungen und den konstruierten Heldenbildern der *Zahal*. Die dazu vorhandenen kunsthistorischen Analysen, zum Beispiel von Samuel Klein und Noa Roei, liefern einen ersten Ansatz zur wissenschaftlichen Erforschung von subversiven Kunstwerken und leisten zugleich einen Beitrag zur Diskussion über das Verständnis von Repräsentationen israelischer Soldatinnen in der Kunstfotografie.⁶⁸

Unter den Schlagwörtern *iconic turn* und *pictorial turn* gelang es der Bildwissenschaft, neue Fragestellungen über Bilddiskurse zu stellen. Gottfried Boehm, der den Begriff *iconic turn* prägte, fragt nach Sinn und Funktion des Bildes und konzentriert sich dabei auf eine historische und hermeneutische Beurteilung des Bildes im Verhältnis zum Text. Der *iconic turn* fragt, inwiefern Wissen durch Bilder produziert wird und welchen Stellenwert ein Text im Vergleich zum Bild hat. Die heutige Bildpräsenz im Sinne einer Vorherrschaft des Bildes in den Massenmedien wird unter dem Begriff *pictorial turn* gefasst, den William J. T. Mitchell 1994 prägte. Er hatte vorrangig den Bildergebrauch in Alltags- und Medienformen untersucht, um Wahrnehmungsprozesse, Meinungsbildung und Rezeption angeblicher (Un-)Wahrheiten zu analysieren.⁶⁹ Mitchell hebt hervor, dass Bilder einen Beitrag »zur kulturellen

66 Vgl. Chava Brownfield-Stein, Beautiful Group Portrait with a Gun – Visual Representations of Women Soldiers in Israel Defense Force Albums 1948–1958, in: *Israeli Sociology*, 1, 2 (2005), S. 351–388 (hebr.); und dies., Visual Representations of IDF Women Soldiers and »Civil Militarism« in Israel, in: Gabriel Sheffer/Oren Barak (Hg.), *Militarism and Israeli Society*, Bloomington 2010, S. 304–328.

67 Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York u. a. 1990, auf Deutsch erschienen unter dem Titel: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.

68 Vgl. Mordechai Omer/Tel Aviv Museum of Art (Hg.), *Adi Nes. Biblical Stories*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2007; Samuel Klein, Quoting Caravaggio, in: *Jewish Quarterly* 199 (2005), S. 13–17. Siehe auch: Eva Atlan/Raphael Gross (Hg.), *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln und Frankfurt am Main 2008, Bd. 1, S. 26–35, und Bd. 2, S. 60–69; Noa Roei, *Civic Aesthetics: Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016; Tel Aviv Museum of Art/Omer, Mordechai (Hg.), *Nir Hod: Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2005.

69 Vgl. William J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994; in deutscher Übersetzung: Gustav Frank (Hg.), *W. J. T. Mitchell, Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008. Siehe auch: William J. T. Mitchell, Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.):

Konstruktion im täglichen Leben, in den Medien, in Repräsentationen und in den visuellen Künsten«⁷⁰ leisten.

In der Forschungsliteratur stehen beide Begriffe nicht gegeneinander, sondern ergänzen sich innerhalb der Erforschung des Bildes im Kontext der Kunst-, Medien- und Bildwissenschaften und stellen unterschiedliche Perspektiven der Analyse dar.⁷¹ Insbesondere der gesellschaftliche Umgang mit Bildern und deren institutionelle Einbindung wirft Fragen hinsichtlich der Blickoptionen neuer Visualitäten, der motivgeschichtlichen Herleitung und der Abgrenzungsverfahren auf, die Mitchell als Prämisse der *Visual Culture Studies* definiert.⁷²

Der vorliegende Forschungsstand bildet die Basis für die Untersuchung des Bildtopos der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie. Die Zusammenführung der unterschiedlichen Forschungsansätze ermöglicht eine interdisziplinäre Analyse zur Erfassung des Bildmodus, der Medialität des Topos in seiner Tradition und Renovation sowie seiner Rezeption in Kunst und Kultur.

Mit dieser Untersuchung wird in interdisziplinärer Arbeitsmethode insofern ein Beitrag für die Jüdischen Studien erbracht, als Ansätze der Geschlechterforschung mit jenen der Bildwissenschaften auf einen Themenbereich bezogen werden, der bislang nur unter soziopolitischen und historischen Aspekten betrachtet wurde. Darüber hinaus werden anhand der folgenden Analyse spezifisch jüdische beziehungsweise israelische Vorstellungen von Geschlechteridentität im Bild vorgestellt und diskutiert.

Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40; Ders., Interdisziplinarität und visuelle Kultur, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 38–50.

70 Ebd., S. 38.

71 Vgl. Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001, S. 11–38; Ders., *Die Bilderfrage*, ebd., S. 325–343, S. 330; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000; William J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994; in deutscher Übersetzung: Gustav Frank (Hg.), *W. J. T. Mitchell. Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.

72 Vgl. William J. T. Mitchell, The pictorial turn, in: Ders., *Picture Theory*, Chicago 1994, S. 11–36, S. 16. Siehe dazu auch: Ders., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008; und Tom Holert, *Kulturwissenschaft/Visual Culture*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplin, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, S. 226–235.

II. Präsentationen und Performanz: Das israelische Militär im öffentlichen Raum

Zur Erfassung der Repräsentationen israelischer Soldatinnen in der gegenwärtigen Kunstfotografie ist es notwendig, zunächst ausführlicher auf die Geschichte des israelischen Militärs vor dem Hintergrund der Geschlechterpolitik einzugehen. Nach Aufschlüsselung der wichtigsten Fakten wird anschließend das offizielle Selbstbild des israelischen Militärs, wie es über dessen Kanäle, vor allem die Homepage und Instagram und Facebook verbreitet wird, vorgestellt. Des Weiteren werden im folgenden Kapitel sozio-historische Ansätze im Diskurs der Geschlechterkonstruktionen berücksichtigt. Beispiele aus den Bereichen der öffentlichen Medien sowie der Literatur und des Films ermöglichen es im Anschluss, Repräsentationen in der Kunstfotografie zu hinterfragen.¹

In der Forschungsliteratur wird einvernehmlich der hohe gesellschaftliche Stellenwert des israelischen Militärs betont. Er erklärt sich nicht nur aus der Bedeutung des Heeres für die Verteidigung und Sicherung der Existenz des Staates Israel, sondern vor allem aus seiner historischen, nationalen und gesellschaftlichen Bedeutung.² Denn Wehrdienst in Israel zu leisten heißt, ein »volles und loyales Mitglied des israelischen Staates und des demokratischen Kollektivs zu sein.«³ Die 1948 erfolgte Vereinigung diverser militärischer Gruppierungen zu den heute bekannten Verteidigungsstreitkräften war eine der wichtigsten politischen Voraussetzungen für die Gründung des Staates Israel. Bereits zuvor, in der Zeit Palästinas unter britischem Mandat, existierten Untergrundorganisationen wie die *Haganah* und der *Palmach*,⁴ die sich für die Verteidigung der zionistischen Einwanderer und ihrer Siedlungen einsetzten. Bekannte politische Persönlichkeiten wie Moshe Dayan, Teddy Kollek, Jitzchak Rabin und Shimon Peres dienten in diesen paramilitärischen Organisationen.⁵ Ihre Vereinigung zu einer gemeinsamen Streitkraft wurde zum Sinnbild für die Unabhängigkeit und Verteidigungsmacht des neu gegründeten Staates Israel. Somit verwundert es kaum,

- 1 Einzelne Passagen des Kapitels zur Geschichte des israelischen Militärs und der Geschlechterpolitik, zu Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Literatur und in den öffentlichen Medien über eine Werbekampagne konnten bereits in einer gekürzten Fassung in einem vorab publizierten Aufsatz vorgestellt werden. Siehe dazu: Jihan Radjai, Weiblichkeit und Militär. Die israelische Soldatin im Fokus der Kamera, in: Johannes Heil/Daniel Krochmalnik (Hg.), *Jüdische Studien als Disziplin – Die Disziplinen der Jüdischen Studien. Festschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, Heidelberg 2010, S. 221–236.
- 2 Siehe dazu vor allem den Sammelband von Stuart A. Cohen/Aharon Klieman (Hg.), *Routledge Handbook on Israeli Security*, London/New York 2019.
- 3 Edna Levy, Die paradoxe Geschlechterpolitik der israelischen Armee, in: Ruth Seifert/Christine Eifer/Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften*, Königstein/Taunus 2003, S. 52–73, S. 52.
- 4 *Haganah* – auf Deutsch »Verteidigung« – bestand als zionistisch orientierte paramilitärische Organisation unter britischem Mandat von 1920 bis 1948. 1941 gründete die *Haganah* die Eliteeinheit *Palmach*. Zur *Palmach* vgl. Kapitel 1, Anm. 65.
- 5 Vgl. Land of Israel: Defense Forces, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, vol. 10, 2nd ed., Detroit 2007, S. 464–479, S. 466 ff.

dass Soldatinnen und Soldaten ein hohes gesellschaftliches Prestige genießen. Damals wie heute verkörpert der Dienst an der Waffe das Bild des ›neuen Juden‹, wie es Anfang des 20. Jahrhunderts Max Nordau als zionistisches Ideal formulierte.⁶ Nie wieder sollten Jüdinnen und Juden wehrlos Opfer von Verfolgungen und Ermordungen werden, der politischen Willkür von Großmächten ausgesetzt sein oder ihrem Leben im Exil ein Ende setzen.

Die Öffnung des Militärdienstes für Frauen gilt als Ausdruck einer modernen und aufgeklärten Gesellschaft, auch wenn hinzuzufügen ist, dass Frauen auch schon der *Haganah* und des *Palmach* angehörten. Durch die Rekrutierung von Frauen und Männern besitzt Israel im Vergleich zu anderen Staaten ein Alleinstellungsmerkmal, was auch heute noch in der israelischen Gesellschaft als Errungenschaft empfunden wird, auf die man stolz ist. Gleichzeitig legen ungleichmäßige Verteilungen von Zuständigkeiten und Aufgaben für Soldatinnen und Soldaten, fehlende Karrierechancen und vor allem die geringe weibliche Beteiligung an Kampfeinheiten Geschlechterdifferenzen im Militär offen. Die Analyse dieser Gegebenheiten im Hinblick auf historische wie soziologische Hintergründe ermöglicht es, performative Prozesse in der literarischen wie visuellen Repräsentation der israelischen Soldatin als Rezeption der gegenwärtigen Diskurse zum Thema Geschlecht und Militär zu erfassen.

1 Das offizielle Selbstbild des israelischen Militärs vor dem Hintergrund der Geschlechterpolitik

Die Zeit, in der junge Menschen von 18 Jahren drei bzw. zwei Jahre als Soldat oder Soldatin verbringen und abgeschieden von ihrem gewohnten Umfeld existenzielle Grenzerfahrungen erleben, wird zu Recht als *rite de passage* beurteilt.⁷ Dieser Einordnung sind weitere Aspekte hinzuzufügen: Der Dienst an der Waffe fördert nicht nur die Bildung einer gemeinsamen Identität über die Gesellschaftsschichten, sondern auch über die verschiedenen Ethnien des Landes hinweg. Der verpflichtende Wehrdienst ist zugleich auch Teil der Migrationspolitik und fördert die Integration neuer Immigrantinnen und Immigranten in die Gesellschaft Israels.⁸ Zum anderen häufen – wie Dafna Nundi Izraeli beobachtet hat – vor allem männliche Rekruten

6 Vgl. Max Nordau, Das Muskeljudentum und Was bedeutet das Turnen für uns Juden?, in: Zionistisches Aktionskomitee (Hg.), *Max Nordau's zionistische Schriften*, Köln und Leipzig 1909, S. 379–388. Siehe dazu ausführlich Kapitel IV.

7 Vgl. Eyal Ben-Ari/Edna Levy-Schreiber, Body-building, Character-building, and Nation-building. Gender and Military Service in Israel, in: *Studies in Contemporary Jewry*, 16 (2000), S. 171–190, S. 177 ff.

8 Vgl. Land of Israel: Defense Forces, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, vol. 10, 2nd ed., Detroit 2007, S. 464–479, S. 467.

während ihrer Dienstzeit ein sogenanntes soziales Kapital an.⁹ Gemeinsame Ausbildungsplätze, Einsätze in Krisensituationen und das Wiedersehen bei Reservendiensten fördern den Austausch und stärken Freundschaftsverbände zwischen den Soldaten, die sich auch im zivilen Leben auswirken können. Nicht selten werden unter Berufung auf den gemeinsamen Militärdienst Arbeitsplätze und Kontakte vermittelt. So können Dienstgrad und Position im Militär zu Vorteilen im zivilen Leben, beruflich wie privat, führen.¹⁰ Im Alter von 18 Jahren beginnt nicht nur die Phase des Erwachsenwerdens, sondern es ist auch die Zeit, in der erste Positionen innerhalb des sozialen Rankings eingenommen werden. Der gesellschaftliche Status steigt mit erfolgreicher Absolvierung des Militärdienstes. Je höher der Dienstgrad, je anstrengender und herausfordernder der Einsatz gewesen ist, desto größer später die Anerkennung.

Seit der Abstimmung in der Knesset, dem israelischen Parlament, im Jahre 1949 und der anschließenden Verankerung im Verteidigungsgesetz gibt es in Israel eine offizielle Wehrpflicht für Frauen. Bereits in den paramilitärischen Vorläuferorganisationen wie *Haganah* und *Palmach* waren Frauen in unterschiedlichen technischen wie administrativen Bereichen tätig und als Kommandantinnen oder Ausbilderinnen in den Kampfeinheiten vertreten.¹¹ 1949 wurde das Frauenkorps, dessen Strukturen sich nach denen des britischen Militärs orientierten, gegründet und mit dem hebräischen Akronym *CHEN* (für *Cheil Nashim*, »Soldatenfrauen«) bezeichnet, das zugleich auch »Charme« bedeutet. 2001 wurde das Frauenkorps aufgelöst. Dies hatte zur Folge, dass zu Bereichen, die sonst nur männlichen Rekruten offenstanden, nun auch Frauen zugelassen wurden.¹² Noch zu Zeiten des *CHEN* war Frauen der Dienst in Kampfeinheiten untersagt, obwohl generell eine Grundausbildung an der Waffe wie das Training für den Kampfeinsatz absolviert werden mussten. Ausgeschlossen waren Panzereinheiten, Artillerie und Infanterie – Bereiche, die, wie Anne R. Bloom und Uta Klein anführen, von Frauen noch in der Eliteeinheit *Palmach* aktiv besetzt worden waren. Diese Einschränkungen galten als Zugeständnis an Forderungen religiös-konservativer Parteien

9 Vgl. Dafna Nundi Izraeli, Gendering Military Service in the Israeli Defense Forces, in: *Israel Social Science Research*, 12,1 (1997), S. 129–166, S. 131 ff. Die Bezeichnung »soziales Kapital« übernimmt Izraeli in Anlehnung an die soziologische Untersuchung über soziale Beziehungen zwischen Personen von Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, S. 183–198.

10 Vgl. Eyal Ben-Ari/Edna Levy-Schreiber, Body-building, Character-building, and Nation-building. Gender and Military Service in Israel, in: *Studies in Contemporary Jewry*, 16 (2000), S. 171–190, S. 185 f.

11 Vgl. Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 132.

12 Einen historischen Abriss zum Frauenkorps *CHEN* bietet Nurith Gillath, Women and Military Service in Israel 1948–1967, in: Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Satjukow (Hg.), *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*, Paderborn 2011, S. 395–414.

und gleichsam als Rückschritt in der nun neu zusammengeführten Armee. Ferner führte es zu Debatten und Spannungen innerhalb der neu gegründeten *Zahal*, denn sowohl der Inhalt der militärischen Ausbildung als auch die Aufstiegschancen innerhalb der Armee wurden damit stark eingeschränkt.¹³

Die Aufgaben des Frauenkorps in der *Zahal* bestanden größtenteils aus Hilfsarbeiten, administrativen Zuständigkeiten, der Teilnahme an Erziehungs-, Bildungs- und Pflegemaßnahmen sowie der Anleitung und Ausbildung weiblicher Rekruten. Es hatte beratende Funktionen für den Generalstab, besaß allerdings kein aktives Stimmrecht.¹⁴ Dass es sich hierbei nicht um ein statisches Konzept handelte, beweisen unterschiedliche Veränderungen der Zuständigkeitsbereiche. Sie wurden zum Beispiel notwendig, als während der Einwanderungswellen in den 1950er Jahren der Bedarf an Lehr- und Sprachkursen gestiegen war oder als nach dem Krieg 1967 die militärische Präsenz auf die neu besetzten Gebiete (wie Ostjerusalem, Westjordanland und Gaza-Streifen, die Golanhöhen und die Sinaihalbinsel) ausgeweitet werden musste, was nur durch den Einsatz von Soldatinnen möglich war.¹⁵ Somit veränderten sich nicht nur Aufgaben, sondern es eröffneten sich vor allem Zuständigkeitsbereiche in der israelischen Armee für weibliche Rekruten.

Die Auflösung des Frauenkorps in seinen bisherigen Strukturen im Jahre 2001 mit gleichzeitiger Öffnung weiterer, sonst männlich dominierter Bereiche im Militär ermöglichte es, dass Frauen als Pilotinnen und Fallschirmspringer zugelassen wurden. Im Laufe eines Gerichtsprozesses wurde dieser Änderung auch in der Öffentlichkeit mehr Aufmerksamkeit zuteil. Die Debatte, die Alice Miller mit ihrer Klage im Jahre 1994 auslöste, weil sie als erste Frau eine Ausbildung zur Kampfpilotin forderte, steht exemplarisch für die Forderungen nach Gleichstellung von Frauen und Männern im israelischen Militär.¹⁶ Das oberste Gericht fällte eine Grundsatzentscheidung zugunsten der Öffnung der Pilotinnenausbildung bei der Luftwaffe; Roni Zuckerman war 2001 die erste Israelin, die ihre Ausbildung zur Kampfpilotin abschloss.¹⁷ Auch wenn laut Statistik der israelischen Armee 1996 knapp 78% aller Positionen für Frauen zugänglich

13 Vgl. Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001, S. 125 ff. Siehe dazu ebenso: Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 133 f., S. 152–155.

14 Vgl. Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001, S. 152–155. Siehe dazu auch: Alice Shalvi, CHEN: Women's Corps of the Israel Defense Forces, in: *Jewish Women's Archive*, 31.12.1999, abrufbar unter: <https://jwa.org/encyclopedia/article/chen-womens-corps-of-israel-defense-forces> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].

15 Vgl. Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001, S. 159 f.

16 Vgl. ebd., S. 183–187. Siehe dazu auch: Dafna Nundi Izraeli, Paradoxes of Women's Service in the Israel Defense Forces, in: Daniel Maman/Eyal Ben-Ari/Zeev Rosenhek (Hg.), *Military, State, and Society in Israel. Theoretical & comparative perspectives*, New Brunswick/London 2001, S. 203–238, S. 231 ff.

17 Vgl. Orna Sasson-Levy, Gender Performance in a Changing Military, in: Esther Fuchs (Hg.), *Israeli Women's Studies*, New Brunswick u. a. 2005, S. 265–276, S. 265 f.

waren, so ist dennoch auffällig, dass in den Bereichen Erziehung und Personalwesen der Frauenanteil im Jahre 1998 über 60 % lag.¹⁸ Mit Beginn des 21. Jahrhunderts wurden weitere Neuerungen vorgenommen und zusätzliche Teile der Streitkräfte für Frauen geöffnet, darunter die Artillerie, die Infanterie, Panzerdivisionen und vor allem Elite-Einheiten. Anfang 2004 konnten über 450 Soldatinnen in Kampfeinheiten gezählt werden. 2005 gab es zwölf, laut Angabe der *IDF* im Jahr 2015 sogar 38 Kampfpilotinnen.¹⁹ Die Beteiligung in Kampfeinsätzen gilt als eine der größten Errungenschaften in der Militärgeschichte weiblicher Rekruten in Israel. Seit Gründung der *Zahal* stand sie stets zur Diskussion und markierte eine der brisantesten Entscheidungen in der israelischen Militärgeschichte und der Geschlechterpolitik im Militär. David Ben-Gurion, erster Ministerpräsident Israels und Verteidigungsminister, betonte den Einsatz von Frauen in Kampfeinsätzen grundsätzlich vermeiden zu wollen, sofern Israel nicht angegriffen wird und über eine ausreichende Truppenstärke verfügt.²⁰ Das Argument, eine relevante Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen im Militär anzustreben, stand zur damaligen Zeit gar nicht erst zur Debatte. Vielmehr war die Frage nach der Notwendigkeit in der Diskussion Gegenstand der unterschiedlichen Argumentationen. Eine klare Ablehnung kam aus unterschiedlichen Parteien, allen voran aus dem konservativen Lager der Knesset, das grundsätzlich den Dienst an der Waffe für Frauen verneinte. Risiken wie Gefangennahme durch Feinde, Vergewaltigung und unnötige Überschreitung physischer Belastungen zu vermeiden, waren in der Debatte überzeugende Argumente und wurden über die Aufnahme von Frauen in Kampfeinheiten gestellt, aber auch die Abwägung von Kosten und Nutzen spielte eine Rolle.

Grundsätzlich hält sich die israelische Armee mit aktuellen Zahlen zur Truppenstärke aus militärisch-strategischen sowie politischen Gründen zurück, Angaben über die Zugänglichkeit zu Bereichen für Frauen im Militär werden hingegen offener kommuniziert. Laut einer Statistik von 2014 sollen inzwischen über 90 % der Positionen in der israelischen Armee auch Frauen offenstehen, wobei ihr Anteil in den Kampfeinheiten prozentual nur geringfügig gestiegen ist: Im Jahre 2001 waren 0,5 %, zwölf Jahre später 4 %, im Jahre 2016 lediglich 7 % und 2018 9 % der Rekruten, die in

18 Vgl. dazu die tabellarische Zusammenstellung über den Anteil von Frauen in den verschiedenen Aufgabenbereichen der israelischen Armee in: Dafna Nundi Izraeli, Paradoxes of Women's Service in the Israel Defense Forces, in: Daniel Maman/Eyal Ben-Ari/Zeev Rosenhek (Hg.), *Military, State, and Society in Israel. Theoretical & comparative perspectives*, New Brunswick/London 2001, S. 203–238, S. 215, Tabelle 6.1.

19 Siehe dazu den Eintrag: Woman. Israel since 1948, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.), *Encyclopaedia Judaica*, vol. 21, 2nd ed., Detroit 2007, S. 156–209, S. 193. Zu Alice Miller siehe den Beitrag der *IDF* unter: <https://www.idf.il/en/minisites/our-soldiers/breaking-barriers-alice-miller-s-story> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].

20 Siehe dazu: Nurith Gillath, Women and Military Service in Israel 1948–1967, in: Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Satjukow (Hg.), *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*, Paderborn 2011, S. 395–414, S. 412 ff.

Kampfseinheiten vertreten waren, weiblich.²¹ Für das Jahr 2016 registrierten die *IDF* 2100 kämpfende Soldatinnen.²² 2022 wird mit Col. Reut Rettig-Weiss zum ersten Mal in der israelischen Militärgeschichte eine Offizierin zum Oberst einer Kampfseinheit und Leiterin eines militärischen Ausbildungszentrums ernannt, was als eine weitere Errungenschaft in der Gleichstellung zwischen Männern und Frauen im israelischen Militär kommuniziert wird.²³

Trotz der nur schwer zugänglichen Zahlen über den Anteil von Soldatinnen in Kampfseinheiten ist festzuhalten, dass eine Beteiligung an Kampfeinsätzen weiterhin freiwillig ist und die meisten auf Abwehr und Kampf bezogenen Positionen prozentual stärker von Männern besetzt sind als von Frauen. Ganz gleich, ob Kosteneffizienz, Effektivität, Qualifikation oder Risikovermeidung für oder gegen eine Gleichstellung von Mann und Frau im Militär sprechen, eine Diskrepanz lässt sich nicht leugnen.

2 Repräsentationen israelischer Soldatinnen in Print- und Onlinemedien

Das offizielle Bild des israelischen Militärs mit Repräsentationen israelischer Soldatinnen lässt sich vor allem auf den Online-Kanälen der *Zahal* finden. Zu den unterschiedlichen Plattformen zählen die Homepage, ein eigener *You Tube*-Kanal, das auch online publizierte Militärmagazin *Bemahane*, ein *Twitter*-, *Instagram*-, und *Flickr*-Kanal, und zu guter Letzt eine *Facebook*-Seite.²⁴ Der bisherige Forschungsstand zu Repräsentationen israelischer Soldatinnen und Soldaten in den sozialen Medien

21 Siehe dazu Orna Sasson-Levy/Gilly Hartal, Women and the Israeli Military Culture, in: Stuart A. Cohen/Aharon Klieman (Hg.), *Routledge Handbook on Israeli Security*, London/New York 2019, S. 309–321, S. 312. Interessant diesbezüglich ist auch der Online-Beitrag von Idit Shafran Gittleman, Female Service in the IDF. The Challenge of an 'Integrated' Army, in: *Lawfare*, 28.02.2018, unter: <https://www.lawfareblog.com/female-service-idf-challenge-integrated-army> [Letzter Zugriff: 07.01.2021]. Siehe ebenso den Beitrag von Mareike Enghusen, In Israel erobern Soldatinnen immer mehr Schlüsselpositionen, in: *Jüdische Allgemeine*, 26.04.2018, unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/israel/frauen-an-die-front/> [Letzter Zugriff: 11.07.2022].

22 Zu finden unter: <https://www.idf.il/en/minisites/our-soldiers/by-the-numbers-idf-women-in-combat> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].

23 Siehe dazu: <https://www.idf.il/en/articles/hafatzot/the-first-female-brigade-commander-in-the-history-of-the-idf/> [Letzter Zugriff: 11.07.2022].

24 Die zurzeit in vier Sprachen zugängliche Homepage ist zu finden unter <https://www.idf.il/en>. Die dort präsentierten Bilder stimmen mit denen auf *Twitter* überwiegend überein, siehe unter <https://twitter.com/idfonline>. Im Fotoportal *Flickr* befinden sich unterschiedliche Alben, darunter auch ein Album betitelt mit *Women of the IDF*, siehe unter <https://www.flickr.com/photos/idfonline/albums/72157623245265101>. Das monatlich erscheinende hebräische Militärmagazin *Bemahane*, wörtlich zu übersetzen mit »Im Militärcamp«, ist abrufbar unter <https://www.idf.il/החמב/?show=all> [letzter Zugriff auf alle Websites: 07.01.2021].

beschränkt sich auf wenige Untersuchungen. Von besonderem Interesse unter diesen ist die Analyse von Adi Kuntsman und Rebecca L. Stein zu brisanten, öffentlich diskutierten Selbstpräsentationen israelischer Armeeinghöriger auf *Instagram* und *Facebook*,²⁵ zum Militärmagazin von Susanne A. Friedel²⁶ sowie zu einer Werbekampagne des israelischen Konsulats in den USA, die in einem amerikanischen Männermagazin publiziert wurde und erstmalig von Eva Berger und Dorit Naaman Erwähnung fand,²⁷ worauf noch im Folgenden ausführlich eingegangen wird.

Die Homepage der *Zahal* wird, wie bei Webpages üblich, in regelmäßigen Abständen überarbeitet. In der Fassung von März 2012 bis 2015 enthielt sie eine Kategorie, betitelt mit *Women of the IDF*, einzelne Textbeiträge daraus sind heute in der Kategorie *Our Soldiers* wiederzufinden.²⁸ In ihnen erzählen Soldatinnen und Soldaten ihren Weg zur Armee und beschreiben das stolze Gefühl, dem Staat Israel zu dienen.

Daneben werden unterschiedliche Aufgabenbereiche vorgestellt und in kürzeren Beiträgen wird auch über die Etappen einer persönlichen Karriere berichtet. Im Vordergrund steht nicht so sehr die Beschreibung der zum Militärdienst gehörenden Aufgaben als vielmehr die Botschaft dieser persönlichen in Szene gesetzten Berichte: Vermittelt wird ein Bild von Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen und einer offenen Armee, die tolerant gegenüber Homosexualität und Transgender ist.

Auf dem Fotokanal *Flicker* gibt es eine eigene Bilderkategorie zu weiblichen Rekruten im israelischen Militär (Abb. 5). Es fällt auf, dass die Bilder den Eindruck vermitteln sollen, dass sich die Soldatinnen mit dem Militärdienst identifizieren, wozu auch die individuelle Kenntlichmachung der Soldatin durch Nennung des Namens und des Dienstgrades gehört. Aufgrund der personalisierten Repräsentation einzelner Soldatinnen erscheint der Bildstatus zwar individualisiert, Bildsprache und Inhalt der Texte wirken jedoch eher generalisiert: Alle Online-Kanäle präsentieren überwiegend junge Soldatinnen, die mit Stolz und Überzeugung ihren Dienst an der Waffe ausüben

25 Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015.

26 Susanne A. Friedel, Feminisierte Soldatinnen: Weiblichkeit und Militär in Israel, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010, S. 103–118. Siehe dazu auch die Magisterarbeit von Susanne A. Friedel, *Verweiblichte Soldatinnen. Konstituierungsprozesse von Geschlecht im israelischen Militär*, eingereicht am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Potsdam, 2008.

27 Zu Repräsentationen israelischer Soldatinnen in der Presse siehe: Eva Berger/Dorit Naaman, Combat cuties. Photographs of Israeli women soldiers in the press since 2006 Lebanon War, in: *Media, War & Conflict*, 4, 3 (2011), S. 269–286. Thematisch zur Einführung zur Berichterstattung über das israelische Militär in der Presse siehe: Yehiel Limor/Hillel Nosssek, The Military and the Media in the Twenty-First Century: Towards a New Model of Relations, in: *Israel Affairs*, 12, 3 (2006), S. 484–510.

28 Siehe unter: <https://www.idf.il/en/minisites/our-soldiers> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].

und ihre Wertschätzung in der israelischen Armee betonen. Visuell wird dieses Image entsprechend begleitet, denn wir sehen junge und attraktive Frauen, die zum Teil lächelnd, zum Teil mit entschlossenem Blick die Dienstwaffe halten oder die während ihrer Militärübungen präsentiert werden (Abb. 6 und Abb. 7).²⁹ Das Bild von heroischen Ikonen ist evident, indem in Wort und Bild nicht nur Schönheit, sondern auch Entschlossenheit und Tapferkeit hervorgehoben werden. Der Zusammenhalt der Gruppe und das gemeinschaftliche Los des harten Trainings stellen in der *Zahal* alle auf die gleiche Stufe, gleich welchen Geschlechts, welcher Herkunft und welchen Bildungsstandes sie sind. Seit Überarbeitung der Homepage der *Zahal* erscheinen dort auch Beiträge zum Thema Homosexualität und Transgender, die persönliche Erfolgsgeschichten erzählen und in ihrer Präsenz eine aufgeschlossene Haltung innerhalb des Militärs vermitteln.³⁰

In den öffentlichen Medien wird dementsprechend ein Bild von hart geforderten, durchtrainierten, schwer kämpfenden Soldaten und Soldatinnen entworfen, die mit der Waffe in der Hand ihr Land verteidigen.³¹

Den visuellen Repräsentationen der offiziellen Plattformen der israelischen Armee stehen zahlreiche Berichte aus den Medien gegenüber, die politisch eine kritische Haltung einnehmen. Medienbeiträge, die sich mit einzelnen Soldatinnen befassen, zielen vorrangig auf militärisches Fehlverhalten der Soldatinnen, wie zum Beispiel die Berichterstattung über die Soldatin Eden Abergil, die auf *Facebook* 2010 lächelnd vor gefesselten palästinensischen Gefangenen, deren Augen verbunden waren, posierte.³² Diese Aufnahme erinnert unweigerlich an die im visuellen Gedächtnis eingepprägten Bilder vom Folderskandal im Abu Ghuraib-Gefängnis von 2004 und sorgte in Israel wie im Ausland für Empörung. Das israelische Militär verurteilte die Handlung der Soldatin, es folgte ein Disziplinarverfahren, dessen Ausgang nicht öffentlich

29 Das Album *Women of the IDF*, dem die Abbildungen 5 bis 7 entstammen, besteht aus 92 Fotografien, die ab 2005 aufgenommen wurden.

30 Siehe zum Beispiel: <https://www.idf.il/en/minisites/our-soldiers/you-re-alright-don-t-change-an-idf-soldier-on-being-out-gay-and-religious> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].

31 Vgl. Edna Levy, Die paradoxe Geschlechterpolitik der israelischen Armee, in: Ruth Seifert/Christine Eifler/Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften*, Königstein/Taunus 2003, S. 52–73, S. 54 ff. Levy stellt treffend heraus, dass das mediale Bild des Soldaten in Aktion, also in Bewegung gezeigt wird und dass die Betonung auf Körperbau und Muskelspiel gesetzt wird. Hierin lassen sich erneut Verbindungen und Rückschlüsse zum Konzept von Max Nordaus *Muskeljudentum* und der Konstruktion eines ›neuen Juden‹ ziehen, worin Dichotomien wie alt/neu und schwach/stark erstmals definiert wurden. Siehe dazu ausführlich Kapitel IV.

32 Siehe dazu: <http://www.haaretz.com/israel-news/i-would-gladly-kill-arabs-even-slaughter-them-1.309031>; http://www.focus.de/politik/ausland/konflikte-empowerung-ueber-gefangenen-fotos-in-israel_aid_542246.html und http://www.focus.de/politik/ausland/nahost/eden-abergil-ich-habe-keinen-grund-fuer-bedauern_aid_543628.html [Letzter Zugriff aller Websites: 07.01.2021]. Vgl. Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015, S. 39–54.

kommuniziert wurde. Ebenso wurde verfahren, als sich 2013 vier Soldatinnen in aufreizender Unterwäsche in sexy Posen ablichten ließen und diese Bilder über *Facebook* verbreiteten und damit für Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit sorgten.³³ Beide Beispiele verdeutlichen, dass in der Presse das Fehlverhalten im Vordergrund steht, auch wenn im zweiten die Vermengung von persönlich präsentem Sex-Appeal und Militär Anstoß erregte. Persönliche Erfolgsgeschichten, wie sie auf der Website und im Blog der *Zahal* zu lesen sind, werden von der allgemeinen Presse außerhalb Israels nicht aufgegriffen, sondern spiegeln sich lediglich in Reportagen zu militärisch-politischen Berichterstattungen über Israel wider. Ebenso wenig lassen sich in der außerisraelischen Presse Beiträge zum Thema Gleichberechtigung, Homosexualität und Transgender in der israelischen Armee finden. Berichte über einzelne Soldaten fokussieren sich ebenso auf Themen, die Fehlverhalten bei militärischen Operationen offenlegen, wie die Tötung eines Palästinensers durch den Soldaten Elor Azaria, oder auf Entführungsdramen, wie jenes des Soldaten Gilad Shalit.³⁴

Die in sozialen Medien verwendeten Selbstdarstellungen verdeutlichen die zunehmende Bedeutung visueller Repräsentationen für die öffentliche, internationale Wahrnehmung des israelischen Militärs. Das Profil-Foto – verknüpft mit Hashtags, den digitalen Schlagwörtern in sozialen Netzwerken und Nachrichtenkanälen – kombiniert diverse (Bild-)Kontexte miteinander und wird zum visuellen Träger eines digitalen Militarismus, wie es Adi Kuntsman und Rebecca L. Stein formulieren.³⁵ Diese Bildphänomene sind als visuelle Zeugnisse zu deuten: Zum einen markieren sie einen militaristischen Einfluss im Inland, zum anderen dienen sie als bildliches Argument gegen die in Israel zunehmende Kritik am Militär, die bis zu dessen prinzipieller Ablehnung reicht.

Ausgehend von der These, dass Repräsentationen israelischer Soldatinnen auf einem Frauenbild aufbauen, das ein Konstrukt sozialer Wirklichkeiten ist, untersucht Susanne A. Friedel Bildmaterialien der *Bemahane*-Magazine aus den Jahren 2000 bis 2007 und neun Interviews mit Soldatinnen unterschiedlicher ethnischer Herkunft und

33 Siehe unter: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2335015/Female-Israeli-soldiers-disciplined-unbecoming-behaviour-posing-pictures-dressed-underwear-combat-fatigues.html> [Letzter Zugriff: 07.02.2021]. Siehe dazu auch: Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015, S. 71–89.

34 Siehe dazu: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/israel-uno-verurteilt-milde-strafe-fuer-elor-azaria-in-kopfschuss-prozess-a-1136190.html> und <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-02/israel-elor-azaria-verhandlung-gericht-totschlag-urteil> und Borgstede, Michael, Wie Gilad Schalit es schaffte, nicht durchzudrehen, in: *Welt*, 18.10.2012, online abrufbar unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article110013921/Wie-Gilad-Schalit-es-schaffte-nicht-durch-zudrehen.html#cs-Mideast-Israel-Freed-Soldier.jpg> [Letzter Zugriff aller Websites: 07.02.2021].

35 Vgl. Adi Kuntsman/Rebecca L. Stein, *Digital Militarism. Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford 2015, S. 1–17.

verschiedenen Bildungsstandes.³⁶ Angelehnt an die theoretischen Überlegungen von Judith Butler zu einer gesellschaftlich manifesten Geschlechterkonstruktion, welche die Körperwahrnehmung in männlich und weiblich festschreibt,³⁷ analysiert Friedel Kleidungs- und Verhaltensmuster sowohl in der Visualität des Magazins wie auch in der Selbstwahrnehmung israelischer Soldatinnen. Die junge Soziologin und Fotografin erkennt eine durchgängige Betonung der weiblichen Attribute in den visuellen Repräsentationen des Magazins, die sich auf ihre Interviewpartnerinnen derart übertragen haben, dass »[d]ie offizielle Darstellung weiblicher Soldatinnen wie auch die von den Frauen präsentierten Selbstdarstellungen [...] vom performativen Charakter von Geschlechtsidentitäten [zeugen].«³⁸

Artikel und Aufsätze der nationalen und internationalen Presse können in dieser Untersuchung ebenso wenig thematisiert werden wie Kommentare zu den Repräsentationen in sozialen Netzwerken wie *Facebook*, da sie vor allem Diskurse der Kommunikations- und Medienwissenschaft betreffen, die über die hier angestrebte methodische visuelle Analyse des Bildes der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie und dessen Entwicklungsgeschichte hinausreichen. Allerdings verdeutlichen Repräsentationen in kommerziellen Medien wie der Werbefotografie eine weitere Blickoption auf die israelische Soldatin, wie das folgende Beispiel zeigt: In einer Werbekampagne des israelischen Konsulats in New York entstand in Zusammenarbeit mit dem Männer- und Lifestyle-Magazin *Maxim* 2007 eine Fotoserie mit Titel *Defense Forces and Soldiers*.³⁹ Beweggrund für diese Kampagne war das Bestreben des israelischen Generalkonsulats in New York, das Ansehen Israels in den USA zu verbessern. Das Titelbild der Serie war zugleich das Einladungsplakat des Konsulates, das anlässlich der Präsentation der Ausgabe des Männermagazins eine Feier organisiert hatte. Es zeigt die 2004 zur Miss Israel gekürte und inzwischen erfolgreiche Schauspielerin Gal Gadot im Bikini posierend auf einer Balkonbrüstung vor dem Stadtpanorama Tel Avivs bei Sonnenuntergang (Abb. 8). In der Ausgabe des Magazins sehen wir auch andere israelische Models, die in Bikini und in aufreizender Pose abgelichtet wurden, darunter Nivit Bash (Abb. 9). Die Bildunterschriften und Kommentare beschreiben die Gezeigten als ehemalige

36 Siehe Susanne A. Friedel, *Feminisierte Soldatinnen. Weiblichkeit und Militär in Israel*, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010.

37 Siehe dazu: Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1997.

38 Susanne A. Friedel, *Feminisierte Soldatinnen. Weiblichkeit und Militär in Israel*, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010, S. 103–118, S. 113.

39 Eine Online-Version der Kampagne mit Darbietung der Fotografien, begleitet von kurzen Interviewsequenzen der abgebildeten Frauen ist abrufbar unter <http://www.maxim.com/women/chosen-ones-israeli-defense-forces> [Letzter Zugriff: 07.02.2021]. Siehe dazu auch: Eva Berger/Dorit Naaman, *Combat cuties. Photographs of Israeli women soldiers in the press since 2006* Lebanon War, in: *Media, War & Conflict*, 4, 3 (2011), S. 269–286.

Rekrutinnen der israelischen Armee.⁴⁰ In dieser Fotoserie erinnern allenfalls die Farbe der Bikinis oder die verwendeten Accessoires an eine militärische Uniform, selbst die Bildkommentare zu diesen erotischen Körperposen stellen nicht den geringsten Zusammenhang mit dem Armeeealltag einer israelischen Soldatin her. Die eher in der Nähe trivial-erotischer Fotografie zu verortenden Bilder sowie die dazugehörigen Kommentare wie »They're drop-dead gorgeous and can take apart an Uzi in seconds. Are the women of the Israeli Defense Forces the world's sexiest soldiers?«⁴¹ spielen vielmehr mit männlichen sexuellen Fantasien, Schlüsselreizen und sexuellen Klischees.⁴²

Plakat und Magazin lösten eine Welle der Kritik und des Protestes aus. Als erotisch konzipierte Kampagne regte diese Fotoreihe mit Sicherheit die Fantasie der *Maxim* lesenden Männerwelt an, aber einige regte sie auch auf. Knesset-Mitglieder wandten sich empört an die Presse und warfen der Werbekampagne Pornografie und Diskriminierung von Frauen im israelischen Militär vor. So kritisierte etwa die Knesset-Abgeordnete und Vorsitzende des parlamentarischen Komitees gegen Frauenhandel, Zahava Gal-On: »It's unfortunate that the Israeli consulate chose to emphasize Israel's relevance with a portrait of a half-naked woman, instead of with one of women of substance and accomplishments.«⁴³ Zahlreiche Kommentatoren schlossen sich dieser Meinung an. Gal Gadot hingegen wies den Vorwurf der Pornografie in einer Sendung des amerikanischen Nachrichtensenders *Fox News* zurück. Sie betonte, sie sei stolz auf diese Werbekampagne und darauf, für die Schönheit des Landes werben zu dürfen. Als Fotomodel sei es ihre Aufgabe und die der anderen Models, für etwas zu werben – in diesem Falle für das Land Israel.⁴⁴

Visuelle Inszenierungen wie diese, in denen vermeintlich Militärisches allenfalls im Hintergrund angedeutet wird, während sexuelle Reize demonstrativ in den Vordergrund gerückt werden, erinnern an die Ikonografie moderner Kampfamazonen aus den verschiedensten Unterhaltungsgenres wie beispielsweise der fiktiven Cyper-Heldin *Lara Croft* aus dem Video- und Computerspiel *Tomb Raider* oder der in den 1960er Jahren bekannten Comic- und Filmfigur *Barbarella*. Dieser Figurentypus versinnbildlicht durch eng anliegende, figurbetonte Kleidung und das Tragen von Stiefeln und Waffen eine Mischung aus weiblichem Sex-Appeal, Macht und militärischer Stärke.⁴⁵ Schon im

40 Siehe dazu: <http://www.maxim.com/women/chosen-ones-israeli-defense-forces> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].

41 Ebd.

42 Siehe dazu: Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1 und 2, München ⁴2009.

43 Zitiert nach dem Online-Artikel von Amnon Meranda, »Israeli consulate invitation slammed as »pornographic«, in: *Yedioth Ahronoth*, 18.06.2007, online abrufbar unter: <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3414322,00.html> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].

44 Siehe dazu den Mitschnitt des Interviews in der Nachrichtensendung vom 23. Juni 2007, abrufbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=RjJ8SSFDbm8> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].

45 *Lara Croft* wurde als ästhetisch idealisierter Frauentypus mit unnatürlichen Körperproportionen, wie zu schmaler Taille und übergroßem Busen, von einem ausschließlich männlich besetzten Team entworfen. Siehe dazu: Heike Weber, Von »Lichtgöttinnen« und »Cyborgfrauen«, in: Martina

amerikanischen Motiv des Pin-up-Girls, das seit dem Zweiten Weltkrieg auf militärischen Kampfflugzeugen der US Army aufgemalt und als *Nose Art* umschrieben wurde, findet sich eine derartige Verschmelzung von Sex und Militär.⁴⁶ Bereits hier wurde also die semantische Verknüpfung von weiblicher Attraktivität und Militär angelegt, wobei das Etikett des Pin-up-Girls ebenfalls dazu diente, den Krieg durch Instrumentalisierung des weiblichen Körpers für militärisch-wirtschaftliche Zwecke positiv zu vermarkten.⁴⁷

In der Werbekampagne des israelischen Generalkonsulats waren visuelle Schlüsselreize Teil einer insbesondere auf männliche Leser zielenden Marketingstrategie, die ein positiv besetztes und Sympathie erweckendes Israelbild vermitteln sollte. Die Aufnahmen des Männermagazins *Maxim* von Gal Gadot und Niviv Bash speisen sich allerdings nicht ausschließlich aus den medialen Stereotypen von heute, sondern greifen auch auf ältere Stereotypisierungen zurück, auf die in Kapitel IV und in Kapitel V ausführlich eingegangen wird.

Dass in dieser Werbekampagne eine offizielle Institution, das israelische Generalkonsulat in New York, Militär und Sex-Appeal in eine enge Beziehung zueinander brachte, sorgte für eine besondere gesellschaftliche und politische Brisanz. Als Werbemittel für das Land dienten in diesem Falle nicht die üblichen Aufnahmen von touristisch reizvollen Landschaften, Städte- oder Straßenbildern, sondern israelische Models, die als sexy Soldatinnen die Attraktivität des Landes Israel symbolisieren sollten. Allerdings lief das Konsulat Gefahr, durch die Werbekampagne das Image der realen israelischen Soldatin zu schädigen, indem die Soldatin zum Lustobjekt reduziert und lediglich als solche wahrgenommen und bewertet zu werden drohte, wie es die Film- und Medienwissenschaftlerinnen Eva Berger und Dorit Naaman treffend in Bezug auf diese und eine andere ähnliche Fotokampagne im israelischen Magazin *At* zusammenfassen:

What *Maxim* and *At* have done is to eroticize and objectify female combat soldiers to the point where weapons and skills become merely a prop in a sexual (male) fantasy. To an extent, these magazines have exploited and accentuated already existing trends [...].⁴⁸

Für eine Herabwürdigung israelischer Soldatinnen zu einem sexualisierten Lustobjekt sprechen zahlreiche *You Tube*-Videos und Fotoreportagen, die durchweg Bilder von

Heßler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006, S. 317–344, S. 337.

46 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Annette Weber. Siehe dazu: Elisabeth Bronfen, Pin-Ups and the Violence of Beauty, in: Sabine Sielke/Elisabeth Schäfer-Wünsche (Hg.), *The Body as Interface. Dialogues between the disciplines*, Heidelberg 2007, S. 81–94.

47 Siehe ebd., S. 83 f.

48 Eva Berger/Dorit Naaman, Combat cuties. Photographs of Israeli women soldiers in the press since 2006 Lebanon War, in: *Media, War & Conflict*, vol. 4, No. 3, 2011, S. 269–286, S. 282.

Soldatinnen in aufreizenden Posen sowie leicht bekleidet zeigen und homoerotische soft-pornografische Darbietungen simulieren.⁴⁹ Die aneinandergereihten Aufnahmen in diesen Clips wirken wie gegenseitig aufgenommene Schnappschüsse. Wie es allerdings dazu kam, dass diese auf Plattformen wie *YouTube* oder auch über *Flickr* erschienen und welche Reize hier bedient werden, verlangt nach weiterführenden Recherchen und medienwissenschaftlichen sowie sozialpsychologischen Analysen. Interessanterweise lassen sich unter diesen Fotoreportagen auch Aufnahmen finden, die von gegenwärtigen Künstlerinnen und Künstlern stammen. Sie werden in Kapitel III ausführlich im Kontext der Bildsprache ihrer Werkserien vorgestellt.

3 Repräsentationen in der Literatur und im Film

Repräsentationen der israelischen Soldatin wurden sehr rasch in der zeitgenössischen Literatur und im Film rezipiert. In den letzten Jahren gab es mehrere Neuerscheinungen, die allerdings mehr den Kontrast zum offiziellen Selbstbild darstellen. Dazu zählen unter anderen die Romane *Das Mädchenschiff* von Michal Zamir von 2005, *Das Volk der Ewigkeit kennt keine Angst* von Shani Boianjiu von 2012 und Filme wie *Close to Home* aus dem Jahre 2010, die amerikanische Horror-Produktion *World War Z* aus dem Jahre 2013 oder die 2014 veröffentlichte Tragikomödie *Zero Motivation*. All diese Werke, die überwiegend von israelischen Autorinnen stammen, lassen sich, bis auf den amerikanischen Film, auf einen entscheidenden Nenner in ihrer Beschreibung bringen: Aus subjektiver Perspektive werden Themen wie Adoleszenz, Einsamkeit, der gesellschaftliche Druck, dem Staat zu dienen, Suchen und Finden der weiblichen Sexualität sowie die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität in einer von Männern und männlichen Attributen dominierten Welt – sprich: während der Militärzeit – verhandelt.

Als exemplarische Beschreibung soll hier der Roman *Das Mädchenschiff* dienen, der an damals aktuelle Diskussionen um Vorwürfe anknüpft, die gegenüber bekannten Politikern und Militärangehörigen Israels wie dem ehemaligen Verkehrsminister Yitzchak Mordechai wegen sexueller Belästigungen und Skandalaffären vorgebracht worden waren. Die deutsche Übersetzung des Buches erschien 2007, bereits zu Anfang jenes Jahres war Anklage gegen den ehemaligen Präsidenten Israels, Mosche Katzav, wegen sexueller Belästigung, Vergewaltigung und Nötigung in mehreren Fällen erhoben worden. Erstmals wurden israelische Soldatinnen und Mitarbeiterinnen im Staatsdienst in der inner- wie außerisraelischen Öffentlichkeit als Opfer männlicher Übergriffe und sexuellen Missbrauchs wahrgenommen.

49 Siehe dazu: <https://www.youtube.com/watch?v=Rx-2libzXoU> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].

Die Autorin, Tochter des ehemaligen *Mossad*-Chefs Zvi Zamir, betont, kein autobiografisches Werk verfasst zu haben, auch wenn sie selbst im Alter von 18 Jahren ihren Wehrdienst absolvierte und erst 20 Jahre später dazu fähig war, diesen Roman zu schreiben.⁵⁰ Inhalt ist die Erzählung über den zweijährigen Wehrdienst einer namenlosen Soldatin, die auf einem Fortbildungsstützpunkt für Stabs- und Kommando-offiziere stationiert ist. Aus der Ich-Perspektive geschrieben, erfährt der Leser weder ihren Namen noch lässt sich die Soldatin in irgendeiner Form personalisieren. Sie berichtet von sexuellen Nötigungen durch ranghöhere Offiziere, die zu fünf Schwangerschaftsabbrüchen führen. Überwiegend als Sekretärin tätig, identifiziert sich die Soldatin mit ihrer Aufgabe, Kaffee zu kochen. »Der Kaffee, das bin ich«,⁵¹ ist eine ihrer Aussagen, die Zeugnis davon ablegt, welchen Stellenwert sie sich selbst während ihrer Dienstzeit einräumt.

Auch wenn die Ich-Erzählerin die Geschlechtsakte nicht als Vergewaltigung unmissverständlich beschreibt, geschehen diese dennoch ohne ihre eindeutige Zustimmung. Sie scheinen gegen ihren Willen stattzufinden und von den vorgesetzten Offizieren erwartet zu werden. Eine distanziert und kalt wirkende Protagonistin als Ich-Erzählerin, sexuelle Nötigungen ohne Einsatz von Gewalt und Gegenwehr lösen ein Gefühl von Kälte, Ekel und Befremden aus. Ekel vor den Übergriffen der sich ihrer Macht bewussten Vorgesetzten und Befremden für die willenslose, gleichgültige und resignierte Haltung der Soldatin. Die Namenlosigkeit, die distanzierte und nüchterne Schilderung des Geschlechtsverkehrs, die fast herabwürdigende Selbstbeschreibung und vor allem die sachliche Wiedergabe der anschließenden Abtreibungen verhindert das Aufkommen jeglicher Sympathie seitens des Lesers. Die namenlose Soldatin stolpert von Affäre zu Affäre, verliert keinen Gedanken an Verhütung und rechtfertigt ihre Schwangerschaften unreflektiert damit, die Antibaby-Pille nicht zu vertragen. Obwohl sie mehrmals ihren guten Notenabschluss im Fach Biologie betont und den Wunsch äußert, Medizin zu studieren, ist es ihr nicht möglich, zu realisieren, welchen gesundheitlichen und psychischen Belastungen sie sich selbst aussetzt. Sie gibt den mehr oder weniger deutlich geäußerten Anzüglichkeiten ihrer Vorgesetzten nach und widersetzt sich nicht. Die indifferente Haltung der Protagonistin manifestiert sich in Aussagen wie »Ich mache wirklich kein Aufhebens«⁵² und »[...] nett ist alles, was ich suche«.⁵³

Welche Rolle Soldatinnen im Militär zugeordnet ist, beschreibt im *Mädchenschiff* eine Textpassage, in der drei Beraterinnen der Kosmetikmarke *Revlon* einen Schminkkurs für Soldatinnen abhalten. Dieser Kurs ist eine Pflichtveranstaltung.⁵⁴ Kurz vor

50 Michal Zamir, *Das Mädchenschiff*, Hamburg 2007. Angaben des Verlages im Klappentext.

51 Ebd., S. 11.

52 Ebd., S. 141.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 51 ff.

einem Probe-Make-up skizziert eine der Beraterinnen, wie eine Soldatin idealerweise auftreten sollte:

Das Büro mit einem strahlenden Gesicht betreten, geschmackvolle, nicht übertriebene Weiblichkeit, unter Betonung des Schönen – das bestimmt so vieles. Wenn wir korrekt gekleidet hereinkommen, mit reinem Teint, dezenter Mascara, hellem Lidschatten für die, denen es steht, Eyeliner für die anderen, zartem Lippenstift, leichtem Rouge und vor allem einem Lächeln – dann haben wir gute Chancen, unsere wichtige und einzigartige Aufgabe beim Militär zu erfüllen. Weibliche Lebensweisheit hereinzubringen. Und jetzt los, an die Arbeit, in drei Gruppen vor den Ständen aufstellen.⁵⁵

Der militärische Beitrag einer israelischen Soldatin wird damit auf ihre Erscheinung und ihr Aussehen reduziert. Steht die namenlose Soldatin des Buches metaphorisch für die Beurteilung der israelischen Soldatinnen im Militär, erzeugt das Buch ein kontrovers zu diskutierendes Bild. Wenn die Protagonistin für eine typische israelische Soldatin stehen sollte, dann vermittelt der Roman ein von Unsicherheit, geringem Selbstwertgefühl und Hilflosigkeit geprägtes Frauenbild.

Der resignative Umgang der Protagonisten mit sexueller Belästigung, Nötigung und Missbrauch erstaunt ebenso wie ihr leichtfertiges Hinnehmen von fünf Abtreibungen. Beides verlangt eine psychologische Klärung. Methodisch wertvoll hierfür ist der Aufsatz von Orna Sasson-Levy und ihre These, dass »[...] women soldiers in masculine roles adopt various discursive and bodily identity practices characteristics of male combat soldiers, which signify both resistance and compliance with the military order.«⁵⁶ Laut Sasson-Levy ist die *body identity* israelischer Soldatinnen durch drei auffällige Verhaltensmerkmale geprägt:⁵⁷ 1. Mimikry, gekennzeichnet durch Anpassung an männliche Gebärden und Verhaltensmuster sowie Kleidung und Sprache mit dem Ziel der Akzeptanz und Gleichstellung, 2. Ablehnung von Weiblichkeit, gekennzeichnet durch Distanzierung und Negation des eigenen Geschlechts, um ein positives Selbstbild zu konstruieren, und letztlich 3. Ignorieren und Trivialisieren von sexueller Belästigung durch Verdrängung von geschlechtlicher Differenz, Verneinung des Klischees der »schwachen Frau«, um als gleichwertiger Part in der militärischen Gesellschaft betrachtet zu werden. Alle drei Merkmale finden sich bei der Protagonistin des Buches. Diese Analyse eröffnet eine ganz andere Betrachtung und Beurteilung: Die Beschreibungen entsprechen der Verneinung und Ignoranz der Realität. Eine Reflexion wird uneingeschränkt gemieden, als könne das Geschehene übergangen und vergessen werden.

55 Ebd., S. 54.

56 Orna Sasson-Levy, Gender Performance in a Changing Military, in: Esther Fuchs (Hg.), *Israeli Women's Studies*, New Brunswick u. a. 2005, S. 265–276, S. 266.

57 Vgl. ebd., S. 268 ff.

Inzwischen hat auch Hollywood das Motiv der israelischen Soldatin entdeckt: Im Horror-Film *World War Z* aus dem Jahre 2013 mimt die israelische Schauspielerin Daniella Kertesz eine junge, attraktive Soldatin, die an der Seite eines Helden, gespielt von Brad Pitt, gegen eine Invasion von Zombies kämpft und dabei ihren Arm verliert. Einige Kampfszenen spielen unter anderem auch in Jerusalem, dort ist die komplette Altstadt, samt dem Bezirk der Westmauer, von Zombies umzingelt. Äußerst actionreich kämpft die Soldatin trotz ihres sicherlich schmerzhaften Armverlustes weiter gegen die Invasoren. Wie in *Das Mädchenschiff* trägt auch hier die Protagonistin keinen Namen und wird nur mit ihrem militärischen Dienstgrad *Segen*, im Deutschen zu übersetzen mit »Oberleutnant«, angesprochen. Ihre äußere Erscheinung wirkt in allen weiblichen Attributen äußerst reduziert: Ihre Gesichtszüge sind markant, ihre Haare kurz rasiert, in den Filmszenen trägt sie überwiegend ein Barett sowie eine Weste mit großen Brusttaschen, die mit sämtlichen Utensilien wie Walkie-Talkie und Munition gefüllt sind. Heldenhaft stirbt die namenlose Kämpferin bei einem Flugzeugabsturz mit zahlreichen Zombies an Bord, und Brad Pitt in seiner Rolle als ehemaliger UN-Mitarbeiter schreitet voran, um die Welt zu retten.

Die Figur der weiblichen Protagonistin ist offensichtlich an die historische Person Joseph Trumpeldor (1880–1920) angelehnt. Trumpeldor, der während des russisch-japanischen Krieges 1904 seinen linken Arm in einer Schlacht verloren hatte, war in Tel Chai im Jahre 1920 im Kampf gefallen. Der Offizier und Zionist war Mitbegründer des sozialistisch geprägten Zionismus in Israel, in der israelischen Geschichte gilt er als Held und als Symbol für die israelische Selbstverteidigung. Noch immer wird jährlich seines Todes gedacht. Als erster jüdischer Offizier in der russischen Armee emigrierte er 1911 nach Palästina, entwickelte an der Seite von Wladimir Zeev Jabotinsky (1880–1940) die erste vereinigte jüdische Armee, das *Zion Mule Corps* und legte damit den Grundstein für die im Jahre 1948 gegründete israelische Armee, die *Zahal*. Neuerdings wird die Figur des Kämpfers Trumpeldor noch durch einen sakralen Moment erhöht: Fast einem christlichen Reliquienkult folgend, wird die Armprothese in dem zum Museum umgebauten Haus des vor über 100 Jahren gefallenen Helden ausgestellt und verehrt.⁵⁸ Diese Erhöhung widerfährt der Hollywoodfigur nicht mehr, wenn auch symbolische Parallelen zwischen Trumpeldor und der namenlosen Soldatin zu ziehen sind: Im Gefecht verliert sie ebenso ihren linken Arm, kämpft einarmig weiter, um ihre Mitstreiter zu beschützen und stirbt einen heldenhaften Tod, umzingelt von fleischfressenden Zombies. Interessanterweise wird die namenlose Soldatin vollkommen entsexualisiert. Ihr androgynes Äußeres steht im Gegensatz zu allen

58 Vgl. Noga-Banai Galit, The Contested Ownership of Yosef Trumpeldor's Arm-reliquary. A View from a Christian Perspective, in: *Jewish Quarterly Review*, 105, 3 (2015), S. 399–414; bereits publiziert unter dem Titel: Der Streit um die Armprothese des jüdischen Pioniers Josef Trumpeldor im Licht der christlichen Reliquienverehrung, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 4 (2015), S. 364–371. Für diesen Hinweis danke ich Prof. Birgit Klein, Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg.

Repräsentationen israelischer Soldatinnen, wie sie durch das offizielle Selbstbild der *Zahal* vorgegeben werden.

Um einiges vielschichtiger als die Hollywood-Produktion thematisiert die auf dem Tribeca-Filmfestival ausgezeichnete Tragikomödie *Zero Motivation* aus dem Jahre 2014 das Leben israelischer Soldatinnen. Sie schildert die Dienstzeit von fünf Soldatinnen, die sowohl charakterlich als auch äußerlich kaum unterschiedlicher sein könnten. Während die eine Soldatin eine militärische Karriere verfolgt, widersetzt sich die andere rebellisch den unlogischen Befehlen der Vorgesetzten; und während aus der einen, eher weichlich wirkenden Kameradin eine Kämpferin wird, mutiert wiederum eine weitere Soldatin, die sonst eher unterkühlt und sachlich handelt, zum absoluten Nervenbündel. Die fünfte nimmt sich aus Liebeskummer das Leben. Der Film beschreibt sehr facettenreich die Sehnsucht dieser jungen und noch völlig unerwachsenen Frauen nach Selbstachtung und einer eigenständigen Persönlichkeit im Alltag eines absolut administrativ ausgerichteten Militärdienstes zwischen Stapeln und Schränken voller Aktenordner. Im Vordergrund steht die tagtägliche Langeweile eines Militärdienstes, der als vollkommen sinnlos erscheint. Der Selbstmord eines Nachts in der Baracke ist der Wendepunkt der Geschichte und verdeutlicht, mit welchen Dichotomien die Erzählung des Films arbeitet. Auf geschickte Weise werden Klischees eingebaut, die dann letztlich demontiert werden, wie das der hübschen, zierlichen Soldatin, die während ihrer Dienstzeit überwiegend weinend um eine Versetzung bettelt, es dann allerdings schafft, die harten Unterweisungen zur Ausbilderin einer Kampfeinheit zu meistern. Darüber hinaus reflektiert der Film subtil die Geschlechterdifferenzen im israelischen Militär, zum Beispiel wenn die Vorgesetzte dieser jungen Mädchentruppe alles dafür gibt, einen höheren Dienstgrad zu erhalten und letztlich doch auf die Qualität des Kaffees, den sie für jede Besprechung vorzubereiten hat, reduziert wird und schließlich resigniert zur Kenntnis nimmt, dass ihr nicht die Möglichkeit gewährt wird, Karriere zu machen.

Zero Motivation zählt zu den feinfühligsten Betrachtungen im Diskurs über Erscheinungsformen israelischer Soldatinnen wie auch der Diskussionen um Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen in der israelischen Armee. Ein heldenhaftes Frauenbild der israelischen Soldatin, wie es die *Zahal* entwirft, verschwindet hinter einem tragisch-komischen Porträt junger Frauen, die vor der Herausforderung stehen, sich nicht allein dem sozialen Druck des Militärs zu beugen und eine eigene weibliche Identität zu finden.

Damit beschreiben die Rezeptionen zum Bild israelischer Soldatinnen in der Literatur wie auch überwiegend im Film Themen, die im offiziellen Selbstbild der *Zahal* nicht enthalten sind. Es ist festzuhalten, dass sich Repräsentationen israelischer Soldatinnen in den verschiedensten Medien finden – Presse, Internet, soziale Netzwerke, Literatur, Film und andere – und dass diese kontroverse Auffassungen zum Thema Geschlecht und Identität widerspiegeln. Das Selbstbild der *Zahal* resultiert aus der Geschichte der

Armee und dessen Frauenpolitik, dem Verständnis von Gleichberechtigung zwischen männlichen und weiblichen Rekruten und aus tradierten visuellen Erscheinungsformen. Vor allem die offiziellen Kommunikationskanäle der israelischen Armee wie die Homepage, das Blog, die Foto-Plattformen und soziale Netzwerke wie *Flickr*, *Instagram* und *Facebook* zeigen ein Bild der gleichberechtigten, heroischen jungen Israelin, die als Sinnbild für die Bedeutung des Wehrdienstes in Israel fungiert. Wehrdienst zu leisten bedeutet loyal zu sein und sich bereit zu zeigen, das eigene Volk wenn nötig mit Waffengewalt zu verteidigen. Gleichzeitig hat der Wehrdienst einen hohen Stellenwert, über ihn erreichen die Rekrutinnen und Rekruten den Status eines vollwertigen Mitglieds der Gesellschaft. Als visuelles Zeugnis eines funktionierenden Militärapparates werden ausschließlich junge und attraktive Soldatinnen propagandistisch präsentiert, die lächelnd ihren Dienst an der Waffe bewältigen.

Die politisch erwünschte Werbekampagne im Männermagazin *Maxim* inszeniert die Verschmelzung von weiblicher Attraktivität bis hin zur Sexualisierung mit dem Bild der israelischen Soldatin und unterläuft damit jegliche Bestrebungen, Faktoren der Gleichberechtigung in der israelischen Armee visuell zu vermitteln. Die israelische Soldatin als Figur für Stolz, Ehre und Kampfesinn verschwindet hinter der Darbietung von fast nackten Models in tarnfarbenen Bikinis. Zahlreiche Videoclips auf *YouTube*, die das (männliche) Auge unterhalten sollen, verfolgen diesen Ansatz und verdeutlichen eine Reduzierung der israelischen Soldatin auf eine rein äußere, sexuell attraktive Erscheinung.

Im Gegensatz zum eher propagandistischen Selbstbild der israelischen Armee und der sexualisierten Repräsentationen in Werbung und Web markieren Repräsentationen in den Bereichen Literatur und Film ein differenziertes Bild israelischer Soldatinnen. Geschlechterunterschiede und Themen der Identität werden hier anhand von fiktiven Erzählungen reflektiert und eröffnen einen kritischen Blick auf die Rolle der Frau in der israelischen Armee. Einsamkeit, die Suche nach der eigenen weiblichen Identität, Ansprüche und Erwartungen der Gesellschaft sowie die Frage nach Nutzen und Sinn des Militärdienstes stehen im Vordergrund der Plots und nicht die äußere Erscheinung oder eine Attraktivität der Soldatinnen.

Repräsentationen der israelischen Soldatin als heroische Idealfigur, als sexy Model oder als Opfer des gesellschaftlichen Drucks, der Nation zu dienen, zeigen auf, dass diese Bilder in einem Netz unterschiedlicher Bildkulturen zu begreifen sind. Vor diesem Hintergrund ist im folgenden Kapitel nach Auseinandersetzungen in der Kunstfotografie und deren Positionen zu fragen. Eine Untersuchung zu Repräsentationen in der Kunstfotografie ist wissenschaftlich bislang nicht erfolgt. Eine Analyse der Bildmuster eröffnet Wahrnehmung, Transfer- und Austauschprozesse zum offiziellen Selbstbild wie zu den Rezeptionen in Literatur und Film.

III. Visuelle
Repräsentationen
der israelischen Soldatin
in der zeitgenössischen
Kunstfotografie

Seit der Jahrtausendwende entstand eine Anzahl an Kunstfotografien von israelischen wie auch von internationalen Künstlerinnen und Künstlern, die sich dem Motiv der israelischen Soldatin widmeten und es in Werkserien mit mehreren Fotografien jeweils unterschiedlich auslegten. Allein die Gegebenheit, dass die israelische Soldatin als Motiv in der Kunstfotografie zugegen ist, bestätigt ein starkes Interesse an diesem Thema und verdeutlicht die Popularität des Motivs. Es ist zu fragen, in welchem Ausmaß sich diese Arbeiten vom vorgegebenen Selbstbild der *Zahal* abgrenzen oder anpassen. Ebenso stellt sich die Frage, welche Wirkung die Künstlerinnen und Künstler mit den jeweiligen Werkserien intendierten. Was wollen sie zum Ausdruck bringen, wenn sie ein Motiv wählen, das für Debatten über Gleichberechtigung von Mann und Frau im Militär und Geschlechterverständnis steht und das Thema Identität in Israel widerspiegelt? Dem Anspruch der multimodalen Diskursanalyse, wie sie in der Einleitung zu dieser Arbeit vorgestellt wurde, folgend, wird die Bildsprache der Fotografien mit demselben zeitlichen wie thematischen Kontext hinterfragt. Aus diesem Grund werden Werkserien herangezogen, die in einem gleichen Zeitraum von maximal zehn Jahren entstanden sind und aus dem Bereich der Kunstfotografie stammen.¹

Zu den zeitgenössischen Repräsentationen des Bildmotivs der israelischen Soldatin zählen die Kunstfotografien des amerikanischen Künstlers iranischer Herkunft Ashkan Sahihi, betitelt mit *Women of the IDF* von 2003, die Werke der israelisch-amerikanischen Künstlerin Rachel Papo aus der zwischen 2004 und 2006 entstandenen Serie *Serial No. 3817131*, die Serie *At Eighteen* der israelischen Fotografin Iris Hassid aus dem Jahre 2007, die Fotoserie *Jewing Gun* von Daniel Josefsohn aus dem Jahre 2008 und die auf Fotografien basierende Video-Installation *Week End (IDF Series)* des Schweizer Thomas Galler von 2009. Zu diesen Arbeiten lässt sich noch eine Werkserie hinzufügen, die im Jahre 2014 von Simon Akstinat unter dem Titel *Jewish Girls in Uniform* veröffentlicht wurde. Zahlreiche andere bekannte Gegenwartskünstlerinnen und -künstler, darunter Rineke Dijkstra, Wolfgang Tillmanns, Rina Castelnovo, Gillian Laub oder Mayan Toledano setzen sich in einzelnen Fotografien ebenfalls mit dem Motiv der israelischen Soldatin auseinander.² Diese Arbeiten werden an dieser Stelle

1 Vgl. Stefan Meier, Multimodalität im Diskurs. Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse, in: Rainer Keller/Andreas Hirsland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, *Theorien und Methoden*, Wiesbaden 32011, S. 499–532; Und ders., (Multimodale) Diskursanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 229–235.

2 Siehe dazu: Susan Tumarin Goodmann (Hg.), *Dateline Israel. New Photography and Video Art*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York, New Haven u. a. 2007; Gillian Laub/Ariella Azoulay, *Testimony*, New York 2007; Rineke Dijkstra/Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (Hg.), *Portraits*, New York 2004. Die erst 2016 erschienene Serie von Mayan Toledano eröffnet unter Bezug auf Kommerzialisierung einen weiteren Aspekt in der Betrachtung des Motivs, denn Toledano vermarktet als Designerin für Unterwäsche sowie als Fotografin und Artistin für

nicht berücksichtigt, da sie nicht Teil einer geschlossenen Werkserie zum Bild der israelischen Soldatin sind, sondern anderen Werkkontexten angehören.

Die folgenden Abschnitte dieses Kapitels sind wie folgt aufgebaut: Zunächst werden Leben und Werk der Künstlerinnen und Künstler im Hinblick auf das jeweilige Projekt vorgestellt. Anschließend wird jede Serie anhand ausgewählter Beispiele hinsichtlich der Bildsprache beschrieben und analysiert. Außerdem wird die Entwicklung der einzelnen Umsetzungen des Motivs diskutiert, so dass im nachfolgenden Schritt die Interpretation der Serie im Kontext ihrer Bildaussage möglich wird. Die Besprechung der Serien erfolgt in chronologischer Reihenfolge. Da es aufgrund ihres unterschiedlichen Umfangs nicht immer möglich ist, alle Fotografien einer Serie vorzustellen, werden exemplarisch ausgesuchte Beispiele diskutiert, die innerhalb der Serie signifikante Kategorien oder Thematiken beleuchten und den Ansatz des Künstlers oder der Künstlerin zum Ausdruck bringen.

Dem Prinzip der Serie folgend stehen einzelne Fotografien für die Bildaussage der ganzen Reihe, so dass, *pars pro toto*, die getroffene Auswahl sowohl die Bildaussage wie auch die Verschiedenartigkeit der Serien repräsentiert. Die Entstehung der Serien wird im Zusammenhang mit der Biografie der Künstlerin und des Künstlers betrachtet. Aus diesem Grund werden, sofern vorhanden, persönliche Aussagen sowie Rezeption und Reaktion in den Medien berücksichtigt. Ferner ist festzuhalten, dass zu den jeweiligen Serien bislang kaum Forschungsliteratur vorhanden ist; diese Kunstwerke werden an dieser Stelle also erstmalig umfassend vorgestellt und besprochen.

Ziel des Kapitels ist es, die Vielfalt visueller Repräsentationen zum Motiv der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie zu erfassen und Eigenheiten wie unterschiedliche Ansätze zu diskutieren. Es gilt, die unterschiedlichen Charakteristika des Bildes als Träger von Geschlechter- und Identitätskonstruktionen zu erkennen. Für das Verständnis spielen Leben und Werk der jeweiligen Kunstschaffenden eine wesentliche Rolle, da nur so die differierenden Perspektiven aus israelischer wie nicht-israelischer Sicht begreifbar werden. Im Anschluss an die Analyse ist nach den Bildvorläufern des Motivs zu fragen, um die Fotografien in ihre Transferprozesse einordnen zu können. Erst vor diesem Hintergrund kann das Bild als Träger von Idealen oder visueller Kritik zu Konstruktionen von Geschlecht und Identität interpretiert werden.

Musikvideos zum Teil ihre eigens entworfenen Produkte. Die Fotografien zur israelischen Soldatin zeigen durchweg äußerst junge Soldatinnen mit langen Haaren und vor rosa-hellblau getünchtem Himmel oder mit Lichtreflexen in denselben Farben, die wie Film-Stills eines Videoclips eine softe und romantisch verklärte Bildstimmung zum Thema Adoleszenz assoziieren. Diese Bilder konnten in der Untersuchung nicht berücksichtigt werden, da sie nach Fertigstellung dieses Kapitels veröffentlicht wurden. Sie gelten aber darüber hinaus als weiterer Beweis für die Popularität des Motivs und eröffnen einen weiteren Sektor in den Bereichen Kunst, Kitsch und Kommerz. Siehe dazu: https://www.vice.com/en_us/article/beautiful-photographs-of-girls; und <http://mayantoledano.tumblr.com> [Letzter Zugriff beide: 24.02.2021].

1 Ashkan Sahihi: *Women of the IDF*

Das unabhängige Berliner Gesellschaftsmagazin *Dummy* publizierte 2005 ein Heft unter dem Titel *Juden*.³ Darin erschien unter anderem ein Artikel zum Thema Israel und Militär, der von Abbildungen aus der Porträtreihe *Women of the IDF* des Fotografen Ashkan Sahihi begleitet wurde. Ashkan Sahihi wurde 1963 in Teheran geboren und wuchs ab seinem siebten Lebensjahr in Deutschland auf. Seine erste Reise nach Israel machte er als Kind gemeinsam mit seinen Eltern, die als Bahai eine Pilgerreise nach Haifa und Akko unternahmen, wo sich wichtige heilige Stätten dieser Religion befinden. 1987 zog der Künstler und Fotojournalist nach New York, seit 2013 lebt er in Berlin. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeiten liegt vorrangig auf konzeptionellen Fotoserien, die bereits in bekannten Museen und Galerien, darunter zum Beispiel im *MoMA/PSI* in New York oder in der *Akademie der Künste* in Berlin, als Einzel- oder in Gruppenausstellungen präsentiert wurden. Als Fotojournalist fotografiert Sahihi für renommierte Zeitschriften und Magazine wie *Spiegel*, *GEO*, *ZEIT Magazin*, *New York Times Magazine* und *SPEX*, *Rolling Stone*, *Vogue* und *Vice*.⁴ Zu seinen aktuellen Arbeiten aus den Jahren 2020, 2016 und 2015 zählen *The New York Years*, eine Zusammenstellung von Porträts bekannter Persönlichkeiten aus den 1980er Jahren in New York, *Beautiful Berlin Boys*, eine Porträtreihe, die sich auf die Darstellung von jungen Homosexuellen in Berlin konzentriert, und die Porträtreihe *Die Berlinerin*, eine Fotoserie von 375 in Berlin lebenden Frauen.⁵ Auf der Website der ihn aktuell vertretenden *Galerie McLaughlin* Berlin heißt es zu seinen konzeptionellen Serien:

Sahihis eingehende Untersuchungen animieren sowohl ihn, den Fotografen als auch den Betrachtenden dazu, die eigenen Komfortzone zu verlassen. Seine Arbeiten versuchen, gesellschaftlich unbequeme und unzureichend reflektierte Themen wie Drogenkonsum oder Geschlechterrollen in das öffentliche Bewusstsein zu rücken. Eine visuelle Erzählung entsteht, die dazu einlädt, zu einer Reise aufzubrechen und eine Bandbreite neuer Perspektiven auszuloten.⁶

Eine der über 16 konzeptionellen Serien Ashkan Sahihis ist die im Jahre 2003 entstandene Reihe *Women of the IDF*. 17 Aufnahmen daraus präsentiert der Fotograf auf seiner Website.⁷ Für die Veröffentlichung im Gesellschaftsmagazin *Dummy* wählte

3 *Dummy Gesellschaftsmagazin*, Themenheft *Juden*, 8 (2005).

4 Siehe dazu: <https://www.ashkansahihi.com> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

5 Die hier genannten Porträtreihen wurden jeweils in einem gleichnamigen Katalog publiziert.

6 Siehe dazu: <https://www.mclaughlingalerie.com/de/kuenstler/ashkan-sahihi/biografie> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

7 Siehe dazu: <https://www.ashkansahihi.com/widf>. Die Fotoserie wurde erstmals in der Axel Raben Gallery in New York 2004 ausgestellt. Siehe dazu: <http://www.photography-now.com/exhibition/10359> [Letzter Zugriff beide: 24.02.2021].

er acht davon aus, die dort mit *Waffen der Frauen* betitelt sind. Der dazugehörige Textbeitrag »Armee Leute« gibt bereits zu erkennen, dass es sich vorrangig um eine kritische Berichterstattung zu dem Thema handelt.⁸ Die Fotografien erscheinen im Magazin großflächig, entweder einzeln oder paarweise und zeigen durchweg junge, schlanke und attraktive Soldatinnen in Einzel- wie in Gruppenporträts.⁹ Die folgenden Bildbeispiele analysieren die Bildsprache dieser Porträtreihe, die Vorstellungen und Klischees aufnimmt, die immer wieder mit dem offiziellen Bild des israelischen Militärs assoziiert werden: Es sind junge, schöne Israelinnen zu sehen, deren Waffen vorrangig ins Bild gesetzt werden. Waffen und sexuelle Anziehungskraft sind für Sahihis Werkserie treffende Stichworte. Dass seine Fotografien nicht plakativ oder banal wirken, wurde bereits im methodischen Einführungskapitel anhand eines Bildbeispiels gezeigt.

Eines der Fotos aus seiner Serie *Women of the IDF*, das hier als Beispiel dienen soll, war gleichzeitig das Umschlagbild des Magazins und trägt den Titel *Melanie* (Abb. 10). Aus leichter Seitenansicht blickt die junge Soldatin über den Lauf eines zu ihr auf einem Mauervorsprung quer aufgestellten Gewehrs in die Ferne. Ihre Hände hat sie in der Mitte des Gewehrs übereinander abgelegt, als könne sie sich so mit ihrem Kinn abstützen. Ihr dunkelblondes Haar trägt sie locker im Nacken zusammengebunden, wobei ein leichtes Make-up, die dunklen, schmal gezupften Augenbrauen und vor allem die sorgfältig manikürten Fingernägel ins Auge fallen. Den glänzenden Mund leicht geöffnet, erscheint ihr Blick eher verträumt und sinnlich, was angesichts des aufgestellten Gewehrs irritiert. Die Elemente des Bildes kontrastieren miteinander: Wir sehen den Lauf des Gewehres zur linken Bildhälfte gerichtet, was durch den Mauerabriss einen perspektivischen Fluchtpunkt zur rechten Bildhälfte ergibt. Dort liegen unterschiedliche Utensilien zur Reinigung und Justierung des Gewehres, darunter eine Spraydose sowie ein rostiger Schraubenzieher. Die Soldatin, quer zum Lauf positioniert, nimmt somit eine Gegenposition zur Waffe ein, denn sie steht weder hinter der Waffe noch blickt sie durch den Sucher des Laufs. Die übereinandergelegten Hände und die gepflegten Fingernägel bilden gemeinsam mit der Waffe den Fokus dieser Fotografie. Die elegante Handhaltung und die manikürten Fingernägel stellen allerdings gleichzeitig einen Widerspruch zu den Gewehrreinigungsutensilien dar, denn diese militärischen Pflegeutensilien setzen einen ironischen Kontrapunkt zum ebenso gepflegten Erscheinungsbild der Soldatin. Die Inszenierung erinnert unweigerlich an die in Kapitel II beschriebene Schminkkurs-Szene im Roman *Das Mädchenschiff*.¹⁰ Die Schminkanleitung erscheint in dieser Fotografie korrekt umgesetzt und gleichzeitig ad absurdum geführt.

8 *Waffen der Frauen*, Auswahl aus der Fotoserie *Women of the IDF*, 2003 von Ashkan Sahihi, in: *Dummy Gesellschaftsmagazin*, Themenheft *Juden*, 8 (2005), S. 68–75.

9 Vgl. Alexandra Werdes, *Armee Leute*, in: *Dummy Gesellschaftsmagazin*, Themenheft *Juden*, 8 (2005), S. 76–78.

10 Vgl. Michal Zamir, *Das Mädchenschiff*, Hamburg 2007, S. 54.

Den Fokus auf die Waffe richtet auch das nächste Beispiel aus der Fotoserie mit dem Titel *Neta* (Abb. 11). In Frontalansicht sehen wir eine Soldatin, die eine große, graugrüne Militärjacke über ihrer Uniform trägt, die farblich mit dem Grün und Braun der Landschaftsumgebung im Bildhintergrund übereinstimmt. Die Pose der Soldatin eröffnet erneut eine Gegensätzlichkeit im Bild: Mit geschultertem Gewehr und darauf an beiden Enden lässig abgelegten Händen blickt die Soldatin direkt in die Kamera. Ihr leicht geöffneter Mund und der sinnliche Blick betonen einen eher weiblich konnotierten Gesichtsausdruck, womit die Mimik im Kontrast zur lässigen, männlich besetzten Körperpose steht.

Eine weitere Facette präsentieren die Gruppenporträts der Werkserie. In der Fotografie mit dem Titel *Wingate, Netanja* (Abb. 12) etwa haben sich elf uniformierte, aber mit Turnschuhen bekleidete Soldatinnen zu einem Gruppenporträt in zwei Reihen formiert, sieben Soldatinnen stehen sich an den Schultern umarmend in der hinteren Reihe, während vier Soldatinnen sich davor knieend oder in der Hocke sitzend platziert haben. Alle blicken lächelnd direkt in die Kamera. Lediglich zwei der elf Soldatinnen tragen ein Gewehr, was angesichts der übrigen Einzelporträts ungewöhnlich erscheint. Die Waffe steht hier, im Vergleich zu den übrigen Fotografien der Serie, nicht im Vordergrund. Diese Aufnahme wirkt dadurch weitaus weniger militärisch inszeniert als die bereits vorgestellten Fotografien. Auffallend sind ebenso zwei Soldatinnen am äußeren rechten Bildrand: Die eine trägt ihre Haare kurz rasiert; sie ist gleichzeitig die größte Person. Die andere, neben ihr stehende Soldatin ist die einzige dunkelhäutige dieser Gruppe. Das Gruppenporträt wirkt wie eine geschlossene Freundinnenrunde, die sich herzlich umarmend in Erinnerung an ihre Militärzeit ablichten lässt. Bereits der Titel markiert eine Fokusverlagerung: Nicht die einzelne Soldatin und ihre Waffe stehen hier im Mittelpunkt, sondern der Moment der gemeinsamen Erinnerung, der durch einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit geprägt ist. Der Name *Wingate* steht hier nämlich für das gleichnamige Institut, an dem Sportmannschaften ihre Trainingseinheiten absolvieren, und das darüber hinaus Ort der ebenfalls sportlich ausgerichteten militärischen Grundausbildung ist, weshalb die Turnschuhe im Bild auffälliger hervortreten als die Waffen.

Eine weitere Ausnahme in der Serie *Women of the IDF* von Ashkan Sahihi stellt das Einzelporträt der Soldatin mit kurzen Haaren dar, die bereits für das Gruppenporträt posierte. Es trägt den Titel *Dafna* (Abb. 13). Aus leichter Untersicht fotografiert, steht Dafna mit breit aufgestellten Beinen vor der Kamera. Ihre rechte Schulter leicht nach hinten gedreht, ist ihre linke Körperhälfte nach vorne gewandt. Lässig lächelnd steckt die junge Soldatin ihre linke Hand in die tief sitzende Seitentasche der weiten Hose. Das Khaki der großen Uniform mit überlangen Hemdsärmeln kontrastiert mit ihrem strahlend weißen T-Shirt, das sie unter ihrem Hemd trägt. Das Porträt ist insofern ungewöhnlich, als die Soldatin ohne Gewehr abgebildet ist und sich mit kurzrasierten Haaren von dem sonst üblichen Erscheinungsbild der israelischen Soldatin mit

langen, gelockten, dunklen Haaren abhebt. Ihre androgyne Erscheinung erzeugt ein Gegenbild zu den übrigen Porträtaufnahmen der Serie und unterstreicht gleichzeitig die Wahrnehmung, dass sich in den Bildern der Soldatinnen die Verbindung von Sinnlichkeit und Waffengewalt als ästhetische Herausforderung stellt.

Dieser neue ästhetische Blick und seine Inszenierung mit kontrastreichen Bildelementen dominiert auch das bereits in der methodischen Einleitung genannte Bildbeispiel *Rotem* (Abb. 4), das die Divergenzen noch deutlicher offenlegt und die Eigenheit der Werkreihe noch eindringlicher formuliert. Die in Frontalansicht auf einer langen Tischbank sitzende Soldatin Rotem beugt ihren Oberkörper nach vorne und stützt in Denkerpose ihren rechten Arm auf das Knie. Den Kopf leicht zur linken Bildhälfte gewandt, blickt sie sinnlich aus dem Bildbereich heraus und hat ihren Mund leicht geöffnet. Die Haare, wie auch bei den anderen Soldatinnenporträts, trägt sie locker am Hinterkopf zusammengebunden. Die kurzen Hemdärmel legen ihre leicht gebräunten Unterarme frei, die mit den Brauntönen im Bildhintergrund, einer Verandaüberdachung aus Holz, harmonisieren. Dieser friedlichen Bildatmosphäre setzt Sahihi das Gewehr zur linken Seite und die auf der Tischbank zwischen den Beinen der Soldatin platzierte Zigarettenschachtel mit Feuerzeug entgegen. Der Lauf des Gewehres zeigt in die rechte Bildhälfte und damit in die konträre Blickrichtung Rotems. Das glänzende Schwarz der Waffe bildet einen Kontrast zum Weiß der gezückten Zigarettenspitze, die aus der Packung hervorsticht. Zigarette und Gewehr bilden eine Bildparallele, die durch die Platzierung im Bild an Brisanz gewinnt: Exakt zwischen den gespreizten Beinen der Soldatin befindet sich diese Packung mit herausstehender Zigarette, die unweigerlich den Blick des Betrachters oder der Betrachterin dieser Fotografie auf den im Dunkeln verschwindenden Schritt der Soldatin lenkt. Auch hier wird durch die verwendeten Attribute eine Erotik inszeniert, welche die Soldatin sexualisiert präsentiert.

Da Kampfhandlungen nicht im Fokus der Serie stehen, überraschen in den Werken die großen Gewehre der Soldatinnen, die für nicht-israelische Betrachterinnen und Betrachter angesichts der relativ entspannt anmutenden Situationen innerhalb der Darstellungen skurril erscheinen. »Chicks with guns«, so bezeichnete Sahihi seine Serie in einem Interview, das die Autorin dieses Buches 2011 mit dem Fotografen führen konnte.¹¹ Darin betont der Künstler, dass die Soldatinnen in seinen Bildern sich selbst in dieser Weise in Szene gesetzt hatten und bereits geschminkt zu den Aufnahmen erschienen waren. Die völlige ungeteilte Aufmerksamkeit zwischen Fotograf

11 Die Originalaufnahme des ausführlichen Interviews von 2011 befindet sich im Besitz der Autorin. Bereits 2004 erschien online ein kürzeres Interview zur Serie. Siehe dazu: J. Correspondent, IDF women and guns shock and art in S.F. Show, in: *J. The Jewish News of Northern California*, 19.11.2004, online unter: <http://www.jweekly.com/2004/11/19/idf-women-and-guns-shock-and-art-in-s-f-show> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

und Soldatin erlaubte es, die intime Stimmung im Bild festhalten, wie Ashkan Sahihi zusammenfasst:

Ich nehme eine real existierende Person, Melanie – das ist Melanie. Bei so was bin ich authentisch, ich nehme ihre Namen. Das waren richtige Soldatinnen, [...] wenn das Bild entsteht, gebe ich dem Authentischen viel Platz. Aber ich konnte mich bei der IDF-Serie als Fotograf nicht rausnehmen, es gab viele erotische Momente. Gerade bei den Porträts. Das waren sehr, sehr erotische Momente. [...] Zwei Jahre Militärdienst, dreckige Uniformen, Barackenleben, Kasernenessen – dann kommt jemand, der sagt, ich komm wegen dir, ich mach Fotos – da freut sich jeder, jetzt macht jemand von mir alleine ein Foto. Diese Konzentration nur auf eine Person. Bei mir ist dann eben eine intime Aufmerksamkeit, die ich gebe – ungeteilte Aufmerksamkeit. Wir waren ganz und gar konzentriert aufeinander.¹²

Ausführung, Bildsprache und detaillierte Komposition offenbaren, dass bei den Aufnahmen eine bewusste Bildinszenierung intendiert wurde. Ashkan Sahihi präsentiert ein personalisiertes Porträt der israelischen Soldatin, indem er die Namen der Soldatinnen als Bildtitel verwendet. Diese Vorgehensweise wird allerdings in der Veröffentlichung durch das Gesellschaftsmagazin nicht aufrechterhalten. Vielmehr verschwindet das personalisierte Porträt, indem Abbildungen einem Artikel vorangestellt werden, der sich nicht explizit auf die einzeln dargestellten Soldatinnen bezieht, sondern Aussagen formuliert wie:

Die Armee entspricht so wenig dem militaristischen Klischee, dass die Israelis die Militarisierung ihrer Gesellschaft kaum bemerken – oder als positiv wahrnehmen. [...] In Hakariah, [sic] in Militärkleidung durch die Straßen zu laufen, gilt als patriotisch couragiert und sexy zugleich. [...] Und wer donnerstags abends den Bus von Jerusalem nach Tel Aviv nimmt, landet leicht auf dem Sitz neben bildhübschen Gerade-mal-18-Jährigen, die ihre meterlange M-16 auf den Oberschenkel platzieren.¹³

Auch wenn die Werkserie vorrangig personalisierte Porträts intendiert und deshalb die Fotos mit den Namen der Porträtierten betitelt, wird bei genauerer Betrachtung ersichtlich, dass sich der Porträtkünstler, wie er im Interview selbst beschreibt, in den Bildkompositionen nicht nur auf eine subtil-erotisch aufgeladene Inszenierung der Soldatinnen eingelassen hat, sondern sich bewusst darauf konzentriert hat. Die

12 Siehe dazu das Interview von 2011.

13 Alexandra Werdes, *Armee Leute*, in: *Dummy Gesellschaftsmagazin*, Themenheft *Juden*, Nr. 8, (2005), S. 76–78, S. 77.

Vermengung von anreizender Bildstimmung und Repräsentation von Soldatinnen mit Gewehr als Ausdruck subtiler Erotik im Militär ist für den Künstler eine bewusst gewählte Bildsprache, um die Betrachtung an ihre Grenzen zu führen, wie er sagt:

Der *thrill* dieser Serie, die Aufregung, der Kick, ist ausschlaggebend [...]: Gewalt, sexuelle Anspannung, aufgeladene Stimmung, ich mache Krach auf eine laute Art und Weise. Thema Israel und die Soldatin bietet sich förmlich dabei an. [...] Das unglaubliche Privileg eines Künstlers ist doch, von außen nach innen schauen zu dürfen. Würde ich mich dabei Regeln unterwerfen, dann kommt es zu furchtbaren Dingen. [...] Darum geht es doch, [...] in bestimmte Kanten reinzuschlagen, wenn ich jetzt eine übergewichtige Israelin mit Waffe gezeigt hätte, würden bestimmte Mechanismen beim Betrachter nicht ausgelöst werden. Das sind keine Tricks, sondern Bildsprache, Bildästhetik, *triggers*, *teasers*, ja, aber ich lasse der Sache auch ihren eigenen Lauf. Die Gruppendynamik ist nicht gestellt, die Mädels haben sich so auch fotografieren lassen wollen. Zum Teil völlig *staged*, wie die Soldatin mit Zigarette zwischen ihren Beinen. Zum Teil völlig mit *teasers* gearbeitet, *Rotem* – das sind hochstilisierte, völlig gebaute Bilder – völlig *staged*. Ich fand das genial, die Soldatin kam schon geschminkt, wie Melanie. Die Gruppenfotos sind frei.¹⁴

Die Serie *Women of the IDF* von Ashkan Sahihi offenbart aus männlicher Perspektive aufgenommene Porträts der israelischen Soldatin. In den Fotografien dominieren trotz der Gewehre Sinnlichkeit und Weiblichkeit. Die Waffe, Inbegriff von Männlichkeit, Insigne des Militärwesens, wird als durchgängiges Bildelement ausschließlich von jungen, gut aussehenden und schlanken Soldatinnen präsentiert. Die Verbindung von scheinbar natürlich inszenierter Sinnlichkeit und Waffengewalt nuanciert die von der *IDF* verbreitete Repräsentation der jungen, dynamischen und attraktiven Soldatin des israelischen Militärs.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, inwiefern eine aus weiblicher Sicht entstandene Fotoserie das Porträt der israelischen Soldatin erweitert und einen weiteren Ansatz in der Repräsentation eröffnet.

2 Rachel Papo: *Serial No. 3817131*

Die in den Vereinigten Staaten lebende Fotokünstlerin Rachel Papo wurde 1970 in Columbus, Ohio, geboren und wuchs in Israel auf, wo sie mit 18 Jahren ihren Militärdienst ableistete und bei der Luftwaffe als Fotografin tätig war.¹⁵ Nach dem Studium der

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Einzelne Werke aus der Serie von Rachel Papo und deren Bedeutung für die Analyse zum Bild der israelischen Soldatin konnten bereits in einer gekürzten Fassung in einem vorab publizierten

Kunst und Fotografie an der Ohio State University und an der School of Visual Arts in New York lebte Rachel Papo in Woodstock, New York, danach von 2013 bis 2016 in Berlin. Ausgezeichnet mit dem *NYFA Fellowship* 2022 und 2006 sowie dem *Lucie Award* 2009, wurden drei ihrer bekanntesten Serien – *Serial No. 3817131* mit Porträtaufnahmen israelischer Soldatinnen, *Homeschooled* mit Aufnahmen US-amerikanischer Kinder und Jugendlicher, die im elterlichen Haus ihre Schulausbildung erhalten, und *It's Been Pouring!*, eine fotografische Dokumentation über postpartale Depressionen verschiedener Frauen – als Monografien veröffentlicht.¹⁶

Die Aufnahmen zum Projekt *Serial No. 3817131* – die Nummer des Projekttitels ist die persönliche Dienst-Identifikationsnummer der Künstlerin – entstanden zwischen 2004 und 2006 und spiegeln die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen der Künstlerin während ihres Militärdienstes in Israel wider. Auf der Homepage der Künstlerin lässt sich ein Teil der 68 veröffentlichten Aufnahmen des Katalogs wiederfinden.¹⁷ Die Titel der Fotografien sind überwiegend deskriptiv oder tragen die Namen der Soldatinnen. Es fällt auf, dass Rachel Papo die Soldatinnen nicht nur in ihren Militärcamps fotografiert, sondern auch individuelle Aufnahmen und Gruppenbilder außerhalb der Stützpunkte macht. So werden die einzelnen Soldatinnen sowohl auf vielfältige Weise in einem militärischen Umfeld, also in den Baracken, in der Kantine, auf den Übungsplätzen, während des Trainings als auch außerhalb des Militärs und in privaten Bereichen wie im eigenen Zimmer, auf dem Heimweg oder beim Einkaufen gezeigt.

Einzelne Fotografien der Serie wurden nicht nur in Museen und Galerien¹⁸ ausgestellt, sondern begegnen uns auch in Magazinen¹⁹ und als Umschlagabbildung zur deutschen Ausgabe des Buches *Das Mädchenschiff* von Michal Zamir aus dem Jahr 2007.²⁰ Das Umschlagbild zeigt eine israelische Soldatin beim letzten Handgriff, ihre Uniform

Aufsatz vorgestellt werden. Siehe dazu: Jihan Radjai, Weiblichkeit und Militär. Die israelische Soldatin im Fokus der Kamera, in: Johannes Heil/Daniel Krochmalnik (Hg.), *Jüdische Studien als Disziplin – Die Disziplinen der Jüdischen Studien. Festschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, Heidelberg 2010, S. 221–236.

16 Vgl. Rachel Papo, *Serial No. 3817131*, New York 2008. Dies, *Homeschooled*, Heidelberg 2016. Siehe dazu auch: Kristen Haug, Geht doch auch so, in: *Der Spiegel*, 26.12.2015, online unter: <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/unterricht-zu-hause-homeschooled-von-rachel-papo-a-1069073.html> [Letzter Zugriff: 24.02.2021]. Und Rachel Papo, *It's Been Pouring! The Dark Secret of the First Year of Motherhood*, Heidelberg 2022.

17 Siehe dazu die Homepage der Künstlerin: <https://www.rachelpapo.com/serial-no-3817131> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

18 Rachel Papo wird vertreten durch die Galerie ClampArt in New York. Seit 2006 wurden Werke aus der Fotoserie in zahlreichen Galerien und Museen, wie im Arts Performing Center, Tel Aviv, im Künstlerhaus Bethanien in Berlin, Museum of Fine Arts, Houston, Brooklyn Museum, New York, Museum of Contemporary Photography in Chicago und sogar als Einzelausstellung im Jahre 2013 im Perth Centre of Photography, Australien ausgestellt.

19 Siehe *European Photography, The independant art magazine for contemporary photography and new media*, No. 83, Vol. 29,1 (2008), S. 44–47.

20 Michal Zamir, *Das Mädchenschiff*, Hamburg 2007. Vgl. dazu Kapitel II in diesem Buch.

zu richten (Abb. 14). In leichter Untersicht sehen wir die Soldatin in Uniform und mit Kappe bekleidet, wie sie mit geschlossenen Augenlidern an einer Zigarette zieht. Pose und Kleidung erwecken den Eindruck, als hätte sie sich soeben die Kappe aufgesetzt und würde sogleich den Raum verlassen. Der letzte Zug an der Zigarette und der letzte Handgriff beim Richten des Hemdes sprechen ebenso für eine Aufbruchsstimmung. Die Vermutung, dass der Betrachter die Soldatin in ihrem privaten Zimmer sieht, wird verstärkt durch die am äußeren Rand der Fotografie erkennbaren, an einer Garderobe hängenden privaten Kleidungsstücke, den braunen Vorhang im Bildhintergrund und die Zeichnung einer blonden barbusigen Comic-Figur an der Wand. Der letzte Zug an der Zigarette mit geschlossenen Augen, die gelockte Haarsträhne, die ihr ins Gesicht fällt, und das Zurechtzupfen des viel zu großen Uniformhemds betonen Lässigkeit und wirken zugleich irritierend in der Betrachtung der Szenerie: Die Gestik der Soldatin erweckt den Eindruck einer Filmszene aus einem Western, in dem sich ein Cowboy seinen Munitionsgürtel umlegt, um sich auf ein Duell vorzubereiten. Das gezeichnete Bild der nackten Comic-Figur wirkt wie ein Gegenbild und unterstreicht den Kontrast zur jungen Frau, die, nun mit einer Uniform bekleidet, jegliche weiblichen Attribute abzulegen hat und mit einer eher männlich wirkenden Körperpose die private Sphäre verlässt, um in den männlich dominierten Raum des Militärs einzutauchen.

Ein weiteres Beispiel ist die Aufnahme mit dem Titel *Friday afternoon at home* (Abb. 15). Sie zeigt eine in Uniform gekleidete Soldatin, die bäuchlings auf ihrem Bett liegt. Die eine Hand liegt unter ihrem Kopf, während die andere regungslos und schlaff auf der Bettkante ruht. Sie blickt ins Leere, doch wirkt sie weder müde noch abgekämpft. Die großen hellen Augen und der verträumte Blick können nur erahnen lassen, was die junge Soldatin womöglich gesehen oder erlebt hat. Die Stimmung des Bildes wie dessen Komposition muten an, als ob die junge Frau gerade von ihrem wöchentlichen Dienst zu Hause eingetroffen sei und sich zuallererst auf das Bett ihres Zimmers zurückgezogen hätte. Rachel Papos Kommentar zu ihrer Fotoserie verdeutlicht, dass Themen wie Einsamkeit, die isolierte Welt des Militärs und das Leben einer heranwachsenden Frau während der militärischen Dienstzeit in Israel im Mittelpunkt ihrer Arbeit stehen:

At an age when social, sexual, and educational explorations are at their highest point, the life of an eighteen-year-old Israeli girl is interrupted. She is plucked from her home surroundings and placed in a rigorous institution where her individuality is temporarily forced aside in the name of nationalism. During the next two years, immersed in a regimented and masculine environment, she will be transformed from a girl to a woman, within the framework of an army that is engaged in daily war and conflict. She is now a soldier serving her country, in a military camp amidst hundreds like her, yet beneath the uniform there is someone wishing to be noticed, listened to, and understood.²¹

21 Rachel Papo, *Serial No. 3817131*, New York 2008, S. 123.

Die Dichotomie von Alltäglichem und Dienst in der beengten Welt des Militärs wird vortrefflich in der Fotografie *Waiting for service at military kiosk counter* (Abb. 16) dargestellt. In Rückenansicht lehnen sechs Soldatinnen in Uniform, das Maschinengewehr links geschultert, nebeneinander aufgereiht am brusthohen Tresen eines Verkaufsstands. Der offene Raum hinter dem Tresen präsentiert auf deckenhohen, gut befüllten Regalen alles Mögliche, was ein kleiner Verkaufsstand zu bieten hat: Drogerieartikel, Erfrischungsgetränke, Zigaretten, Kaugummi, Chips und viele andere Artikel. Das Interesse der meisten Soldatinnen ist auf das Warenangebot gerichtet, eine Soldatin zählt schon das nötige Kleingeld zusammen. Das Khakigrün der Uniformen, die homogene Bekleidung und die geschulterten Gewehre bilden einen Kontrast zu dem bunten, vielfältigen Ladeninneren. Betont wird diese Gegenüberstellung durch den Tresen, der wie eine Grenze zwischen zwei Welten wirkt: Auf der einen Seite die rigide Welt des Militärs, auf der anderen Seite die konsumorientierte Welt des alltäglichen Lebens. Die gewählte Perspektive ist dabei besonders aufschlussreich: Die Sicht des Betrachters oder der Betrachterin wird mit der Sicht der Soldatinnen ins Ladeninnere gleichgesetzt. Es entsteht eine doppelte Sicht auf das Gezeigte: Bei Betrachtung der Fotografie sehen wir nicht nur dasselbe wie die Gruppe der Soldatinnen, sondern diese auch gleichzeitig in Rückenansicht. In einem kurzen Kommentar zu der gesamten Fotoserie beschreibt Rachel Papo die Gegenüberstellung von dieser und jener Welt des Militärs, ihre eigene Militärzeit reflektierend, wie folgt:

The girls who I encountered during these visits were disconnected from the outside world, completely absorbed in their paradoxical reality. They spoke a language now foreign to me, using phrases like ›Armoured Cavalry Regiment‹ and ›Defense Artillery‹. Would it have made any difference to explain to them that in a few years the only thing they might remember is their serial number? Photographing these soldiers, I saw my reflection; I was on the other side of a pane of glass—observing a world that I had once been a part of, yet I could not go back in time or change anything. It felt like a dream.²²

Die jungen Soldatinnen werden als Individuen in ihrer Weiblichkeit wie auch im Bereich des Militärcamps genau beobachtet, so dass wir Teil einer angeblich privaten Stimmung werden. Dass Bildaufbau und Licht besonnen ausgewählt sind, verdeutlicht unter anderem die Fotografie *A sniper instructor, outside her room* (Abb. 17). Eine Scharfschützen-Ausbilderin steht rauchend in Uniform und mit geschultertem Gewehr vor ihrer namentlich mit ›Dana‹ beschrifteten Barackentür. Vor dem Hintergrund des grünen Umfelds des Campus im Dunkel der Nacht ist die Soldatin gut ausgeleuchtet zu sehen. Die langen, gewellten Haare trägt sie offen, wobei Körperhaltung und die zu große Kleidung männlich wirken. Die Hemdärmel reichen ihr fast über die Hände,

22 Ebd.

in ihrer Rechten hält sie eine brennende Zigarette, während die linke Hand in einer tief sitzenden Hosentasche steckt. Ihr Gesichtsausdruck wirkt müde, gedankenvertieft und abwesend. Den Blick vom Betrachter abgewandt, steht sie alleine vor ihrer Baracke, die durch die losen Wegplatten und die marode Holztür eher verwahrlost erscheint und einer Baustelle gleicht. Das Dunkel des Campus, die zu große Uniform, der verträumte Blick und vor allem die baufällige Baracke lassen Dana verloren und einsam erscheinen. Der Untertitel ist dem Bildinhalt entgegengesetzt: Wir sehen die Soldatin nicht als Scharfschützin in Aktion, andere Soldatinnen anleitend, sondern sichtlich erschöpft alleine draußen rauchend vor ihrer heruntergekommenen Baracke.

Dieser Momentaufnahme ist das Foto *On the train going home* (Abb. 18) gegenüberzustellen. In einer Viersitzgruppe mit Tisch im Waggon eines Zuges sitzt eine Soldatin in Uniform mit dem Gewehr auf dem Schoß, neben ihr und im Hintergrund sind andere Fahrgäste zu sehen. In ein Telefongespräch vertieft, hält sie mit einer Hand das Handy, die andere hat sie zu einer lockeren Faust geballt und den Ellenbogen auf die Sitzlehne gestützt. Der zum Mobiltelefon geneigte Kopf, die gesenkten Augenlider und der leicht lächelnde Gesichtsausdruck scheinen auf ein angenehmes Gespräch hinzuweisen. Durch die fokussierte Ausleuchtung der Soldatin (der Nachbar im Schatten ist nur unscharf zu erkennen) und die gewählte Perspektive entsteht der Eindruck, als säße man ihr in diesem Abteil gegenüber und könnte bei ihrem vertraulichen Telefongespräch zuhören. Aufgrund ihrer Mimik und der Lichtführung wirkt sie sehr jung und unbeschwert. Die leicht vom Sitznachbarn abgewandte Körperhaltung, wahrscheinlich damit das Gesagte nicht gehört wird, das beschwingte Lächeln und vor allem die auffallende Jugendlichkeit stehen im Widerspruch zur Uniform und zum Maschinengewehr, dessen Lauf auf andere Fahrgäste gerichtet ist. Für Israelis sicherlich eine alltägliche Szene, wird hier durch Ausleuchtung und Perspektive ein für europäische Augen ungewohnter Anblick einer jungen, bewaffneten Soldatin in einem Zug mit anderen Fahrgästen vorgeführt.

Das Thema Einsamkeit visualisiert Rachel Papo nochmals in *Waiting for the bus* (Abb. 19). Eine junge Soldatin sitzt wartend an einer überdachten Bushaltestelle. Die vorbeiführende Straße ist menschenleer, kein Fahrzeug ist zu sehen. Die perspektivische Tiefengestaltung des Fotos lässt die Straße mit ihren Straßenlaternen und der weißen Straßenmarkierung bis zum Horizont unendlich erscheinen. Die wartende Soldatin schaut in die entgegengesetzte Richtung, ihr Mund ist leicht geöffnet, die Augen scheinen sich auf etwas zu fokussieren, was außerhalb des Bildbereiches liegt. Aufbau, Farbgestaltung und der Moment des Wartens an einer leeren Straße wirken wie visuelle Synonyme von Isolation, Unendlichkeit und Unwirklichkeit.

Die Fotografien von Rachel Papo vermitteln vermeintliche Ausschnitte aus dem Armealltag, Momente des Militärdienstes, die wie nebenbei Widersprüche zum heroisch

ikonisierten Soldatinnenbild der *IDF* aufdecken: abgekämpfte Gesichter, leere Blicke, viel zu große Militärkleidung, zerzauste Haare, das Ausharren in praller Sonne mitten in der Wüste, das lange Warten. Selten posieren die Gezeigten in positiver Stimmung oder in Aktion. Wir sehen die Soldatinnen häufig in Momenten der Einsamkeit und Stille, beim Warten, in der Dienstpause, unmittelbar vor oder nach einer Kampfübung. Zwei Aufnahmen unter den Porträtfotografien zeigen sogar betende Soldatinnen und eröffnen so einen sehr persönlichen Einblick.²³ Dennoch sind diese Fotografien inszeniert. Bildaufbau, Licht und Farbgebung sind wohlüberlegt und vermitteln eine Bildsprache aus weiblicher Perspektive. Durch Komposition, Motivwahl und Inszenierung schafft Papo einen neuen Akzent in der sonst vertrauten Bildtradition heldenhafter Repräsentationen, wie sie in Kapitel II vorgestellt wurden. Ihre Serie verdeutlicht, dass das Heroenbild letztlich hinfällig ist und dass Wehrdienst in Israel weitaus mehr bedeutet als für sein Land einzustehen. Die Künstlerin greift somit das propagandistische Bild des anonymen, heldenhaft dem Staat dienenden Rekruten an und kritisiert die von klischeehaften Vorstellungen geprägte Repräsentation junger, gut aussehender, glücklich lächelnder jüdischer Frauen, indem sie dieser Repräsentation Porträts einsamer und eher unglücklich wirkender Soldatinnen entgegenstellt. Auch wenn die gezeigten Soldatinnen ebenso durchweg jung und attraktiv sind, eröffnet diese Werkserie doch eine Kehrseite der sonst gewohnten Repräsentationen im öffentlichen Raum.

Als wiederkehrendes Sujet thematisiert Rachel Papo den Militärdienst der Israelin als ambivalente Übergangszeit zwischen der noch nicht gefestigten Lebenswelt einer heranwachsenden jungen Frau und ihrer Rolle als verantwortungsvolles Mitglied der israelischen Gesellschaft, dem stets Einsatzbereitschaft abgefordert wird. Das Bildkonzept der Serie vermittelt somit neben einer neuen Perspektive auf die Soldatin ebenso eine kritische Beurteilung des für junge Frauen zu leistenden Militärdienstes in Israel.

3 Iris Hassid: *At Eighteen*

Die Werkserie *At Eighteen* von Iris Hassid entstand im Jahre 2007 und eröffnet einen weiteren Blick aus weiblicher israelischer Sicht auf das Bild der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie.²⁴ Iris Hassid studierte in Tel Aviv Politik und Bildende Kunst in Haifa, zudem besuchte sie die Kunstschule Camera Obscura. Als Mitbegründerin der Binyamin-Galerie in Israel arbeitet und lebt die Künstlerin in Tel Aviv, wo sie

23 Ebd., S. 23, S. 55.

24 Auf der Homepage der Fotografin wird das Geburtsjahr nicht angegeben. In einer Ausstellung im Jahre 2022 im Joods Museum Amsterdam wird im Informationstext ihr Geburtsjahr mit 1965 genannt. Siehe dazu: <https://jck.nl/nl/tentoonstelling/iris-hassid> [Letzter Zugriff: 14.07.2022]. Die Serie *At Eighteen* ist eine von vier Serien, die sie auf ihrer Homepage präsentiert. Siehe dazu: <http://irishassidsegal.com/2019/10/ff-2> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

bereits mehrere Gruppen- wie Einzelausstellungen realisieren konnte.²⁵ Themen zur weiblichen Identität in Israel sind Schwerpunkte ihrer Arbeiten wie auch in der Porträtserie *At Eighteen*. In Anlehnung an den Titel der Serie bietet Hassid aktuell auf ihrer Homepage eine Auswahl von 22 Fotografien, die ausnahmslos junge Soldatinnen zu Beginn ihrer Dienstzeit bei der israelischen Armee zeigen.²⁶ Auffallend sind Aufnahmen, die Momente einer Einweihungszeremonie der Soldatinnen präsentieren sowie weitere Szenen aus dem Alltag des Militärdienstes. Die Fotografien zeigen sowohl Einzel- als auch Gruppenporträts, aufgenommen wurden sie in Baracken, bei Sportübungen, in den Waschräumen oder bei Zigarettenpausen. Allen gemein ist, dass sie nicht weiter betitelt werden. Die folgenden fünf Beispiele sollen zeigen, welchen Ansatz die Künstlerin in der Werkserie verfolgt und wie sich die Fotografien zu den bereits vorgestellten Serien positionieren.

Das erste Beispiel zeigt das Porträt einer jungen schwarzhaarigen Soldatin während ihrer Einweihungszeremonie zu Beginn ihrer Militärdienstzeit (Abb. 20). Da die Zeremonie sehr ehrenvoll ist, hat sich die Soldatin entsprechend zurechtgemacht. Ihre Augen sind auffällig mit grünem Kajal untermalt und die dunklen schwarzen Haare zu einer passenden Frisur gebunden. Das Zentrum des Bildes ist das mit Tränen bedeckte Gesicht der jungen Soldatin, sie wendet ihren Blick direkt in die Kamera, während zwei weitere Kameradinnen zu ihrer rechten und linken Seite mit dem Rücken zur Fotografin stehen. Ihre Augen sind aufgrund der Tränen gerötet, der Gesichtsausdruck wirkt wegen der leicht verzogenen Mundwinkel angespannt und emotional mitgenommen. Im Hintergrund der öffentlich unter freiem Himmel stattfindenden Zeremonie sind verschwommen Zuschauer hinter einer Absperrung zu erkennen. Der emotional stark angespannte Gesichtsausdruck der Soldatin steht zur feierlichen Zeremonie im Widerspruch, gleichzeitig offenbart er die tiefere Dimension, die der Wehrdienst für diese Soldatin hat. Das tränenbedeckte Gesicht verdeutlicht die Ergriffenheit der frisch initiierten Soldatin, die womöglich erst jetzt die Situation begreift und der es vermutlich schwerfällt, sich von der Familie und ihrem gewohnten Umfeld zu verabschieden.

Das zweite Beispiel ist eine Fotografie, die sich in ihrer Bildsprache auch in anderen Aufnahmen der Serie wiederholt. Es zeigt ein Gruppenporträt von mindestens 15 Soldatinnen, die sich im Gang zwischen zwei Zimmertüren aufgestellt haben und sich salutierend von einer weiteren Kameradin fotografieren lassen (Abb. 21). Der Rücken der fotografierenden Soldatin ist am äußeren rechten Bildrand zu erkennen. In ihrer

25 Dazu zählt auch die Gruppenausstellung *Focus on Female Soldiers* im Tel Aviv Performing Arts Center, Israel, im Jahre 2008. Siehe dazu: <http://irishassidsegal.com/exhibitions-and-collections> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

26 Siehe dazu: <http://irishassidsegal.com/2019/10/ff-2> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

Hand hält sie gleichzeitig eine gelbe Digitalkamera und ein Mobiltelefon. Auffallend an dieser Fotografie ist, dass die Soldatinnen ihre Aufmerksamkeit der Kamera der im Bild zu sehenden Kameradin zuwenden und nicht der Fotografin dieser Szene, die unmittelbar frontal vor dieser Gruppe gestanden haben muss. Ebenso ist deutlich zu erkennen, dass das Salutieren noch zu den neueren Aufgaben der jungen Soldatinnen zählt: Unterschiedliche Arme werden zum militärischen Gruß erhoben und die Handhaltung wirkt noch etwas unsicher. Das Salutieren während einer Gruppenaufnahme ist ein häufiges Bildthema in der Serie *At Eighteen*. Da die Soldatinnen noch keine Gewehre am Körper tragen, ist anzunehmen, dass diese Aufnahmen einen Moment vor der Einweihung festhalten, noch vor dem offiziellen Austeilen der Gewehre.²⁷

Die folgende Fotografie steht ebenso exemplarisch für weitere Aufnahmen aus der Serie. Sie zeigt drei Soldatinnen, wie sie sich auf engstem Raum vor einem Spiegel zurechtmachen (Abb. 22). Alle drei Soldatinnen sind aus leichter Seitenansicht fotografiert, wobei zwei der Soldatinnen, die beide ihre blonden Haare zu einem einfachen Pferdeschwanz zusammengebunden tragen, in vorderer Reihe zum Spiegel stehen. Die hintere Soldatin mit braunem Haar steht mit größerem Abstand zum Spiegel, der in der Fotografie selbst nicht zu sehen ist. Die vorderste, gut ausgeleuchtete Soldatin schminkt ihr Gesicht mit einem großen Puderpinsel, die zwei anderen Soldatinnen richten ihre Haare. Auch in dieser Fotografie fehlen die Gewehre, so dass anzunehmen ist, dass auch sie vor der Einweihungszeremonie entstanden ist. Der Aspekt der Körperpflege und Kosmetik wiederholt sich auch in anderen Fotografien der Serie, präsentiert werden beispielsweise Badszenen oder Momente der Gesichtspflege. Ein thematischer Bezug zu der von Michal Zamir im Roman *Das Mädchenschiff* beschriebenen Schminkszene liegt auch hier nahe, da die Körperpflege und das Auftragen von Make-up derart im Fokus der Fotografien steht.²⁸ Diesen Fotografien ist gemein, dass sie den Eindruck einer räumlichen Enge erwecken: Die Soldatinnen stehen dicht gedrängt vor einem Spiegel oder in den Badezimmern der Kasernen, womit das Fehlen einer Privatsphäre visuell noch deutlicher betont wird.

Zwei weitere Fotografien, die hier anzuführen sind, heben sich in der Ausführung wie in der Bildsprache von den übrigen Aufnahmen der Serie ab. Es stellt sich bei ihnen die Frage nach möglichen Einflüssen von den bereits vorgestellten Werken von Rachel Papo und Ashkan Sahihi. Das erste Beispiel dieser beiden Aufnahmen zeigt kein

27 Die Einweihungszeremonie findet nach einer bestimmten Eingewöhnungszeit der Soldaten und Soldatinnen statt und besteht neben der Vereidigung der Soldatinnen und Soldaten aus dem Verteilen der Gewehre. Auch wenn es zum Teil üblich ist, dass bereits vor der Einweihung die Gewehre ausgehändigt werden, müssen alle Rekruten diese wieder zur offiziellen Zeremonie abgeben.

28 Vgl. Michal Zamir, *Das Mädchenschiff*, Hamburg 2007, S. 54, und die Ausführungen in Kapitel II in diesem Buch.

Einzel- oder Gruppenporträt, sondern einen detaillierten Bildausschnitt in leichter Vogelperspektive. Es fokussiert eine manikürte Hand mit extrem langen Fingernägeln, die ausgestreckt auf dem ungeladenen Magazinhalter eine Waffe ruht (Abb. 23). Es ist zu erkennen, dass sich die Soldatin nach hinten anlehnt, die Knie der beiden Beine fallen entspannt auseinander, während die Waffe im Schoss der Soldatin platziert ist. In der Betrachtung der Fotografie irritieren die penibel manikürten, besonders langen Fingernägel, auf dem Ringfingernagel ist sogar eine grünweiße Applikation, eine Blüte oder ein Schmetterling, zu erkennen. Die langen Fingernägel verunsichern in der Betrachtung angesichts der Waffe, die es im Notfall rasch zu laden und einzusetzen gilt. Eine derart ausgeprägte Sorgfalt in der Pflege der Fingernägel ist kaum vereinbar mit den körperlichen Anforderungen, welche die Ausbildung an der Waffe oder die Grundausbildung beim Militär an die Soldatinnen und Soldaten stellt.

Der Inhalt dieser Fotografie erinnert an eine Aufnahme von Ashkan Sahihi, die, wie in diesem Kapitel bereits erläutert, vier Jahre zuvor entstanden ist und den Titel *Melanie* trägt (vgl. Abb. 11). Beiden Fotografien ist gemeinsam, dass sie die gepflegten Hände der Soldatin an der Waffe in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken und durch den Kontrast von betont weiblicher, sehr gepflegter, fast übertriebener Maniküre und der harten, funktionalen Waffe eine Irritation hervorrufen.

Ein weiteres Bildbeispiel lehnt sich an eine Fotografie an, die bereits aus der Serie von Rachel Papo bekannt ist. Es zeigt zwei Soldatinnen in Rückenansicht, die sich an einem vorgebauten Tresen eines Kiosks anlehnen, während man gleichzeitig auch ins Ladeninnere auf die gefüllten Regale mit Snacks aller Art blicken kann (Abb. 24). Die in bunten Farben verpackte Ware kontrastiert mit dem Khaki und Beige der Uniformen der Soldatinnen. Die rechte Soldatin trägt ihre langen dunkelblonden Haare offen, während die linke ihre ebenfalls dunkelblonden Haare zu einem langen Zopf über ihre rechte Schulter trägt. Bei genauerer Betrachtung fallen wiederum die äußerst langen Fingernägel der rechten Soldatin auf, deren Hände gut im Bild zu erkennen sind. Dieselbe Szenerie wählt Rachel Papo in der Fotografie *Waiting for Service at military kiosk counter* aus dem Jahre 2004 (vgl. Abb. 16). In beiden Fotografien wird die Grenze zwischen einer konsumorientierten, bunten Welt des alltäglichen Lebens auf der einen und der farblosen, rigiden Welt des Militärs auf der anderen Seite thematisiert.

Wie die Auswahl aus der Serie *At Eighteen* von Iris Hassid verdeutlicht, legt die Künstlerin ihren Fokus auf Momentaufnahmen, die den Charakter einer klassischen Dokumentarfotografie bewahren sollen. Dennoch ist bei genauerer Betrachtung der Fotografien unverkennbar, dass es sich um stark szenisch aufgeladene Porträtaufnahmen handelt. Die Bilder wirken in Komposition und Perspektive wohlüberlegt und das Licht ist durch einen Blitz verstärkt.

In ihrem Statement zur Serie wie in einem Blog-Artikel der israelischen Zeitung *Haaretz* betont die Fotografin, dass die Aufnahmen einen authentischen Moment

in den Selbstpräsentationen der Soldatin dokumentieren, den es heute nicht mehr gibt: Die Fotografien entstanden noch vor der Ära von *Social Media*-Plattformen wie *Facebook* und *Instagram* und der Flut an Smartphone-Aufnahmen, so dass es sich hier um Bilder noch ohne diese Einflüsse handelt.²⁹ Dazu kommentiert Hassid ihre Fotografien wie folgt:

The girls entered the world of men, a world without glamour and beauty, straight from Proms parties (Prom of high school graduates). It's quite a sharp transition from ›free world‹ to the army, to the world of rules and regulations. While wearing the uniform uniforms, they undergo the process of adaptation and struggle in an attempt to keep the feminine and unique identity.³⁰

Iris Hassid wählt aus weiblicher und israelischer Perspektive bewusst diesen Zugang zwischen Dokumentation und Inszenierung für die Repräsentation der israelischen Soldatin in der Serie *At Eighteen*. Damit legt sie Widersprüche offen: Das Alter der Soldatinnen zu Beginn des Militärdienstes von 18 Jahren, die verspielte, jugendliche Aufmachung und das emotionale Verhalten dieser jungen Frauen stehen im Widerspruch zu der strikten militärischen Ausbildung, die sie die Verantwortung gegenüber Staat und Gesellschaft lehren soll. Somit sind Thematik und Bildsprache der Werkserien von Rachel Papo und Ashkan Sahihi auch in Hassids Serie präsent und als eine gemeinsame visuelle Kritik an der frühen Verantwortung junger Soldatinnen zu verstehen. Ein Gegengewicht zu dieser Serie stellen die Fotografien von Daniel Josefsohn dar, die im Folgenden erläutert werden.

4 Daniel Josefsohn: *Jewing Gun*

Die Fotografien von Daniel Josefsohn (1961–2016) sind als Dekontextualisierung des inzwischen ikonisch gewordenen Soldatenbildes Israels zu interpretieren. Bekanntheit erlangte der deutsch-israelische freischaffende Künstler und Fotograf durch seine kontroversen Arbeiten, der Durchbruch gelang ihm in den 1990er Jahren mit der Werbekampagne *Miststück* für den Musiksender *MTV*. 2010 bis 2012 war er Kreativdirektor der Berliner Volksbühne, 2012 bis 2013 Kreativdirektor des Jüdischen Filmfestivals. Die *ZEIT*, für die er 2014 zusammen mit seiner Lebensgefährtin Karin Müller die Foto-Kolumne »Am Leben« schrieb, bezeichnete ihn im *ZEIT Magazin* als einen

29 Siehe dazu: Daniel Tchetchik, Israeli Women, Israeli Soldiers, 9.II.2014, in: *Haaretz*, online unter: <http://www.haaretz.com/blogs/exposure-haaretz-photo-blog/1.625449> [Letzter Zugriff: 24.02.2021]. Vgl. dazu auch Eva Clifford, Teenage life inside a Israeli military training camp, 15.05.2019, online unter: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/teenage-life-inside-a-israeli-military-training-camp> [Letzter Zugriff beider Beiträge: 24.02.2021].

30 <http://irishassidsegal.com/2019/10/ff-2> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

der »wichtigsten zeitgenössischen deutschen Fotografen«.³¹ Seit 2000 wurden die Werke Josefsohns in unterschiedlichen Galerien und Fotomuseen in Gruppen- wie Einzelausstellungen präsentiert, darunter im *Haus der Photographie, Deichtorhallen* in Hamburg sowie im *Art Museum Haifa* in Israel. In der erwähnten *ZEIT*-Kolumne berichtete er über sein Leben vor und nach seinem Schlaganfall 2012, zuletzt über seine Reise im Rollstuhl nach Israel. Für diese Serie wurde das Paar 2014 mit dem deutschen *Lead Award* für die beste Reportagefotografie ausgezeichnet. 2014 und 2015 erschienen die zwei bedeutendsten Werke zu und mit den Arbeiten von Daniel Josefsohn mit den Titeln *Daniel Josefsohn – OK DJ* und *Fuck Yes*.³² Im August 2016 verstarb Daniel Josefsohn in Berlin.

Im Jahr 2008 entwarf Josefsohn eine aus mehr als fünfzehn Fotografien bestehende Porträtreihe zu israelischen Soldatinnen und Soldaten, betitelt mit *Jewing Gun*.³³ Hannes Koch bezeichnete sie in der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* als »Fotostrecke zwischen Krieg und Mode«.³⁴ Auch wenn die Porträtreihe nicht ausschließlich weiblichen Rekruten der israelischen Armee gewidmet ist, trägt sie dennoch zum Diskurs in Bezug auf Repräsentationen israelischer Soldatinnen bei. Zum einen, weil sie die formale Trennung der Geschlechter aufhebt und die Bilder als »transgender pictures« agieren,³⁵ wie es die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Ulrike Bergermann formuliert. Zum anderen, weil die Fotografien einen weiteren Aspekt in der Wahrnehmung der Soldatin als Ikone zwischen Werbung, Mode und Heldenstatus verdeutlichen. Die folgenden Beispiele diskutieren die Bildsprache der Serie *Jewing Gun* im Sinne der oben angeführten Interpretation.

31 <http://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2014-05/fs-josefsohn> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

32 Siehe dazu: Nadine Barth (Hg.), *Daniel Josefsohn – OK DJ*, Ostfildern 2014; und Daniel Josefsohn, *Fuck Yes*, Berlin 2015. Der Titel des ersten Werks bezieht sich auf die von Daniel Josefsohn verwendete Signatur, bestehend aus den Initialen seines Namens in einem Davidstern mit einfachen gezeichneten Laufbeinen am unteren Ende, jener des zweiten Werks auf ein Gespräch mit Holm Friebe, abgedruckt in der gesammelten Ausgabe aller Texte und Bilder der Kolumne »Am Leben« des *ZEIT Magazins*. In diesem Gespräch beschreibt er mit seiner Partnerin Karin Müller den langen Weg seiner Genesung – mit allen Höhen und Tiefen – mit dem Ausdruck »Fuck Yes«. Siehe dazu: Holm Friebe/Karin Müller/Daniel Josefsohn, Ja, ja, gleich, in: Daniel Josefsohn, *Fuck Yes*, mit Texten von Karin Müller, Berlin 2015, S. 10–15.

33 Siehe <http://www.danieljosefsohn.com/galerie/jewing-gun> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

34 Hannes Koch, Schwerter zu Duftwolken, in: *spiegel-online*, 31.05.2009, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/o,1518,627328,00.html> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

35 Vgl. Ulrike Bergermann, Transgender Pictures. Subkultur und Herr von Eden, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 48 (2009), S. 73–86. Seit 2007 realisierte Daniel Josefsohn vier Werbekampagnen für das 1998 von Bent Angelo Jensen gegründete Hamburger Modelabel *Herr von Eden* mit Fokus auf Männermode, inspiriert von den 1920er Jahren. Die von Josefsohn entworfenen Werbekampagnen zielen auf eine geschlechterspezifische Neuordnung, wie Frauen mit Bart in Anzug oder in Anzug gekleidete Männer in High Heels. Häufig irritieren die Fotografien derart, dass eine Geschlechterdifferenz überflüssig erscheint.

Die Fotografie *Sisters of Mercy* zeigt eine Gruppe von fünf Soldatinnen, die an einer überdachten heruntergekommenen Bushaltestelle wartet (Abb. 25). In leichter Seitenansicht sehen wir zwei der Soldatinnen auf dem Boden der aus grünen Holzwänden gebauten Haltestelle sitzen, während zwei weitere auf der schmalen Sitzbank Platz genommen haben. Die fünfte Soldatin ist erst bei näherer Betrachtung zu erkennen: Sie liegt zwischen den beiden vorderen Kameradinnen und streckt ihren linken Arm in die Höhe. In ihrer Hand hält sie eine Sonnenbrille, als würde sie diese aus ihrer liegenden Position betrachten wollen. Als gemeinsames Merkmal fällt ins Auge, dass alle übrigen Soldatinnen überaus dominant wirkende große Sonnenbrillen tragen. Größe und Form der Sonnenbrillen erinnern an modische und luxuriöse Accessoires, wie sie die Marken *Gucci*, *Prada* oder *Dolce&Gabbana* anbieten.

Die Gruppe wirkt so, als könne sie nichts aus der Ruhe bringen, gelassen sitzen die Soldatinnen an einem Sommertag in einem Bushäuschen. Durch die fast senkrecht verlaufenden Schatten und das grelle Sonnenlicht wird mit der Aufnahme ein warmer Tag assoziiert, an dem die Soldatinnen den Schatten der Haltestelle nutzen. Ihre Sitz- und Liegeposition vermitteln eine entspannte, fast gelangweilte Stimmung beim Warten auf den erhofften Bus, der die Frauen womöglich nach Hause und ins dienstfreie Wochenende bringen wird. Dabei verdeutlicht die Fotografie, dass Lässigkeit und Modebewusstsein im Widerspruch zu Uniform und Gewehr stehen. Es entsteht der Eindruck, als würden sich die Soldatinnen nicht mehr hundertprozentig mit der ihnen staatspolitisch zugeordneten Aufgabe identifizieren, sondern einen zivilen, modischen Lifestyle favorisieren.

Die Vermengung von schicken Accessoires und Uniformen, die an eine Mode-Werbekampagne erinnert, legt eine weitere Fotografie der Serie noch deutlicher dar, die allerdings keinen Titel trägt (Abb. 26). In starker Untersicht sehen wir einen Soldaten, sitzend auf einem Fliegerabwehr-Maschinengewehr (abgekürzt Fla-MG) mit Munitionsbehälter, das sich auf dem Aufbau eines Panzers befindet. Die Arme auf die offenen Beine gestützt, sitzt der Soldat in aufrechter Haltung auf dem sicherlich nicht sonderlich bequemen Panzergeschütz. Zwischen seinen weit gespreizten Beinen ragt das lange Rohr des Maschinengewehrs provozierend zwischen seinem Schritt hervor und zeigt zur linken Bildhälfte. Der Blick des Soldaten folgt der Ausrichtung des Maschinengewehrs. Sein Gesichtsausdruck ist kühl und seine fest geschlossenen Lippen lassen die Kinnpartie dominant hervortreten. Auffallend auch in dieser Fotografie sind die zusätzlichen Accessoires, die der Soldat trägt: Seine schwarze, modische Pilotenbrille passt farblich zum schwarzen Maschinengewehr; über den Oberkörper drapiert trägt er ein großes dunkelblau und pink kariertes Dreieckstuch. Die Körperpose, das zwischen den Beinen platzierte phallusartige Panzer-Maschinengewehr und die Pilotenbrille in Kombination mit dem modischen Schal vermitteln den Eindruck eines mit seiner Männlichkeit protzenden Soldaten, so dass das Bild an eine bewusst provozierend in Szene gesetzte Modefotografie erinnert. Dazu passen der strahlend blaue, wolkenlose

Himmel und die starke Untersicht, die die Betrachtenden wortwörtlich zu diesem überhöhten Ideal von Mann und Soldaten emporblicken lässt. Durch die überflüssigen modischen Accessoires wird dessen Heldenhaftigkeit allerdings ironisiert.

Ein weiteres Beispiel aus der Serie verdeutlicht, dass es Daniel Josefsohn in *Jewing Gun* nicht auf eine Trennung zwischen männlichen und weiblichen Rekruten ankam, sondern dass er ganz im Gegenteil eine mögliche Differenz der Geschlechter aufhebt, um sich auf dem Wege der modischen Verfremdung kritisch zum Bild und zum Status der israelischen Soldatinnen und Soldaten zu äußern. Die Fotografie, betitelt mit *I will kill you stylish*, entfaltet die Dimension seiner von Antagonismen und gleichzeitig von Ironie geprägten Bildsprache (Abb. 27). Das frontal aufgenommene Porträt zeigt einen rauchenden Soldaten mit einer besonderen Kopfbedeckung, denn er trägt in der sengenden Sonne unter seinem mit Tarnstoff überzogenem Helm auch noch eine *Louis-Vuitton*-Kappe, deren Schirm über den Rand des Helmes hinausragt und dem Soldaten kompletten Sonnenschutz bietet. Bis auf seinen leicht geöffneten Mund ist das Gesicht vollkommen vom Schatten der Kappe verdeckt und wird zusätzlich durch den Rauch der Zigarette vernebelt. Gut zu erkennen sind dagegen die nackten Unterarme; die hochgekrempelten Ärmel lassen einen sehr warmen Tag vermuten. Die Fotografie erregt auch hier mit modischen Accessoires Aufmerksamkeit: So ist die *Louis-Vuitton*-Kappe nicht das einzige auffällige und eher unmilitärische Zubehör, auch der noch im Hintergrund zu sehende Soldat trägt ein auffällig bedrucktes Tuch in einem kräftigen Türkis. Die Irritation im Bild entsteht allerdings nicht nur durch den Kontrast zwischen modischen Accessoires und Uniform, sondern auch aus der fehlenden Eindeutigkeit des Geschlechts des Rekruten: Das von Rauch und Schatten verdeckte Gesicht, die Art, wie die Zigarette zum Mund geführt wird, die gespreizten Hände und der eng am Körper angewinkelte Ellenbogen evozieren die Zuordnung zu einer weiblichen Person. Erst bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass die Unterarme kräftig und stark behaart sind und daher männlich wirken. Die weite Uniform erschwert ebenfalls die geschlechtliche Zuordnung. Der Schwerpunkt dieser Fotografie liegt also nicht in der möglichen und häufig geführten Geschlechterdiskussion, sondern vielmehr in der Kontrastierung von angesagten Accessoires und Uniform, die den Status der Soldatinnen und Soldaten als heldenhafte Kämpferinnen und Kämpfer für das Vaterland einerseits ironisieren, gleichzeitig als modisch ikonisieren. Diese Rekruten wirken übertrieben gezeichnet und erinnern an fiktionale Heldenfiguren aus einem Comic.

Die Fotografien irritieren also absichtlich durch die ungewohnte Zusammenstellung von alltäglichen Modeaccessoires und Militäruniform oder Waffen. Josefsohn inszeniert die Kombination wie für eine Modestrecke und vermischt damit bewusst Werbefotografie mit Porträtaufnahmen, um den gewohnten Blick der Betrachterin oder des Betrachters zu verstellen und mit den Klischees und Bildmotiven angestrengter,

kämpfender Soldaten und lächelnder, attraktiver Soldatinnen zu brechen, wie sie in zahlreichen werbewirksamen Fotografien zum Beispiel der *IDF*-Homepage auftreten. Durch die Kontrastierung miteinander unvereinbarer Kleidungselemente wie einfacher abgetragener Militäruniformen in einheitlichem Khakigrün mit modischen Accessoires wie der *Gucci*-Sonnenbrille schafft es Josefsohn, das Ideal von Schönheit und Heldentum im israelischen Soldatinnen- und Soldatenbild zu unterlaufen. Sein Bildkonzept hat er aus seinen eigenen Modeaufnahmen entwickelt, die er gleichzeitig für Werbekampagnen namhafter Modelabels geschaffen hat, wie etwas für die Labels *Herr von Eden* und *Bless*.³⁶

In einem Gespräch, das der Künstler 2011 mit der Autorin führte, beschreibt Daniel Josefsohn, was den Anstoß zu dieser Serie gab. Seine Familie habe überwiegend in Israel gelebt und er habe jedes Familienmitglied bewundert, das Militärdienst geleistet hatte. Zudem habe er unsagbaren Respekt gegenüber Frauen empfunden, die ihren Dienst an der Waffe leisten. Die Idee zu dieser nur teilweise inszenierten Fotoserie sei ihm auf einer Busreise durch Israel gekommen: Fasziniert von der äußeren Erscheinung der jungen Soldatinnen und Soldaten habe er in ihnen Modelle gesehen, die Schönheit und Heldentum vereinen. Er bezeichnet Soldatinnen und Soldaten als »coole Typen, die sehen alle einfach sexy aus«.³⁷ Dabei unterscheidet er nicht zwischen Frauen und Männern, lässt sogar zu, dass der Soldat in *I will kill you stylish* als Soldatin interpretiert werden könnte, wenn man Handhaltung und Körpersprache des Porträtierten betrachtet. Entweder verwendet der Künstler eine überspitzte Bildsprache durch Kennzeichnung männlicher Insignien, wie in der Fotografie des auf dem Panzer-Maschinengewehr sitzenden Soldaten, oder er lässt die sexuelle Zugehörigkeit unsichtbar werden, wie in der Fotografie *I will kill you stylish*. Die einzige schriftliche Aussage zu diesem Porträt und der Serie *Jewing Gun* formuliert seine damalige Lebenspartnerin Karin Müller in einem Beitrag zu dem 2014 erschienenen Band *Daniel Josefsohn – Ok DJ*. Darin beschreibt sie die Widersprüchlichkeit der in Beziehung gesetzten Bildelemente:

[...] Josefsohn [konterkariert] das Ewig-Lächelnde einer scheinbar unvergänglichen Modewelt – einer Modewelt, die der Fotograf im Übrigen selbst immer wieder gerne anarchisch durchkreuzt hat, wie etwa mit dem Porträt des israelischen Soldaten, der mit Louis-Vuitton-Cap unter dem Soldatenhelm das Arbeitsfeld Krieg kurzfristig zum Show-Act erhebt. *Jewing Gun* betitelt Josefsohn

36 Siehe dazu: <http://herrvoned.com/de/campaigns> und das 2014 entstandene Interview mit Daniel Josefsohn: Daniel Josefsohn, Man macht keine Fotos, um gesellschaftsfähig zu sein, in: *Monopol, Zeitschrift für Kunst und Leben*, Nov. (2014), o. S. online abrufbar unter: <http://www.danieljosefsohn.com/wp-content/uploads/2014/06/MONOPOL-ART-MAGAZINE-NOVEMBER-2014.pdf> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

37 Die Originalaufnahme des Gesprächs vom 10.02.2011 befindet sich im Besitz der Autorin.

das Porträt. *Jewing Gun* statt *Chewing Gum*, so legt das Wortspiel nahe – denn weit entfernt von der genüsslich-entspannten Kaugummi-Bewegung des amerikanischen Befreiers von 1945 fixiert das Porträt den Gestus einer Soldatengeneration, die nirgends mehr Aussicht auf Befreiung oder Entmilitarisierung sieht (Besitzer sind Besetzte und umgekehrt) und deshalb die Befreiung höchstens mit kleinen Ausstattungsgadgets an der Uniform zelebriert.³⁸

Josefsohn knüpft an eine Bilderwelt an, die abweicht und eher mit der Popkultur als mit der klassischen Porträtfotografie in Verbindung zu bringen ist. Oder, wie es der bekannte Kunstwissenschaftler und Theoretiker der Fotografiegeschichte Klaus Honnef in *Daniel Josefsohn – OK DJ* formuliert:

Josefsohns Bilder fallen aus dem Rahmen. Sie irritieren und provozieren. Mit Absicht. Sie verletzen Tabus. [...] Nicht wenige Bilder sind blasphemisch. Andere grell oder obszön. Sie passen nicht in die Schubladen unseres kategorialen Ordnungswahns. Weder als Zeugnisse journalistischer Fotografie noch der Kunstfotografie lassen sie sich klassifizieren, weder als Zeugnisse der Werbung noch ihres Gegenteils. Doch irgendwie vereinen sie alles in sich (und wiederum nicht), kurzum: Die Bilder sind unvergesslich. [...] Josefsohn hält mit Bildern dagegen, die quer liegen und sich deshalb unserem Gedächtnis einbrennen. Die eine oder andere Fotografie gilt schon – zu Recht – als moderne Ikone. [...] Das Spektrum der fotografischen Bilder von Daniel Josefsohn erstreckt sich vom Pol bitteren Sarkasmus' bis zu dem rührender Zärtlichkeit. [...] Dabei schreckt der Fotograf vor keiner Geschmacklosigkeit zurück. Was Monty Python für das Fernsehen, Kippenberger für die Malerei, ist Josefsohn für die Fotografie: ein Saboteur im Reich des Gewohnten.³⁹

Seine ›coolen‹ Typen, Soldatinnen wie Soldaten in der Serie *Jewing Gun*, stehen semantisch dem Heldentypus in der Popkultur nahe. ›Cool‹ fungiert hier als das neue ›Heroisch‹ und kann als Schlagwort für unterschiedliche Heldenfiguren der Pop- und auch der Comicwelt gelten, die, wie in der besprochenen Fotografie, zum Teil durch Modeaccessoires zusätzlich ironisch zu Stil-Ikonen der Gegenwart erhoben werden. Daniel Josefsohn inszeniert luxuriöses Zubehör in Verbindung mit der israelischen Uniform als quasi israelischen Idealtypus, so wie er ihn selbst persönlich empfunden hat. Für ihn besteht der Heldenstatus gerade in der modischen

38 Karin Müller, Juden im Weltall, in: Nadine Barth (Hg.), *Daniel Josefsohn – OK DJ*, Ostfildern 2014, o. Seitenangabe. Hier wird das einzelne Porträt mit dem Titel der ganzen Serie gleichgestellt. Es ist zu vermuten, dass Daniel Josefsohn die einzelnen Bildtitel später hinzufügte.

39 Klaus Honnef, Daniel Josefsohn und seine unkorrekten Bilder, in: Nadine Barth (Hg.), *Daniel Josefsohn – OK DJ*, Ostfildern 2014, o. Seitenangabe.

›Coolness‹, die er durch die Modeaccessoires verdeutlicht. Gleichzeitig erfahren die Porträtierten der Fotoserie *Jewing Gun* eine Ironisierung in ihrer Interpretation als Heldinnen und Helden.

5 Thomas Galler: *Week End (IDF Series)*

Im Folgenden soll die Arbeit eines weiteren, nicht-israelischen Künstlers näher betrachtet werden, die sich mit dem Bild der israelischen Soldatin in neuen Kontexten auseinandersetzt. Thomas Galler, geboren 1970 in Baden in der Schweiz, konzentriert sich in seinen international ausgestellten Installationen auf das Verhältnis von Macht, Krieg, Gewalt und medialen Repräsentationen im öffentlichen Raum. Nach dem Studium der Bildenden Kunst in Luzern folgten Studienaufenthalte in Paris, New York und Kairo. 2009 erhielt der Künstler den *Manor*-Preis der Stadt Zürich sowie 2015 den *Bezalel Photography*-Preis. Seine Installationen, Fotografien und Kunstobjekte wurden unter anderem im *Fotomuseum Winterthur* und im *Aargauer Kunsthhaus* in der Schweiz, in der *Bezalel Photography Gallery* in Israel sowie im Ausstellungshaus für Fotografie *C/O Berlin* ausgestellt und auf verschiedenen bekannten Film- und Videofestivals präsentiert. Der Künstler lebt und arbeitet in Zürich.⁴⁰

In der Videoinstallation *Week End (IDF Series)* von 2009 zeigt Thomas Galler in Wiederholung Fotografien von israelischen Soldatinnen in fünf aufeinandergestapelten Fernsehmonitoren, die zu einer Skulptur zusammengestellt wurden (Abb. 28).⁴¹ Die Fotografien der Videoinstallation zeigen Soldatinnen in Einzel- oder in Gruppenporträts, zum Teil mit Gewehr, in den Baracken oder bei Fahrten in Bussen. Auffallend ist, dass sich die Soldatinnen häufig in Pose setzen oder dass sogenannte ›Selfies‹ der Soldatinnen Verwendung finden. Alle Fotografien sind in Farbe und werden ohne weitere Kommentare in Wiederholung abgespielt. Sie stehen in keiner erkennbaren Beziehung zueinander noch weisen sie eine zusammenhängende Bildabfolge auf, wie eine weitere Ansicht der Videoinstallation zeigt (Abb. 29).

40 Siehe dazu: <http://www.thomasgaller.ch/info/cv> [Letzter Zugriff: 08.04.2021].

41 Diese Monitor-Skulptur wurde 2009/2010 im Fotomuseum Winterthur, Schweiz, im Rahmen der Ausstellung *Karaoke – Bildformen des Zitats* präsentiert, siehe dazu: https://www.fotomuseum.ch/de/explore/exhibitions/21719_karaoke_photographic_quotes [Letzter Zugriff: 08.04.2021]. Die Fotografien der Installation *Week End (IDF Series)* von Thomas Galler wurden in einer Abschlussarbeit im Bereich Grafik und Design thematisiert (Amanda Haas, *Die Zeitung über Zeitungen. Jeder Tag und das Week End, Auszug aus Thomas Gallers Week End/IDF-Serie*, unveröffentlichte B. A.-Abschlussarbeit im Studienfach Grafik/Design an der Hochschule Luzern, 2010). In dieser Arbeit wurden die Fotografien in Form einer gedruckten Zeitung wiedergegeben, um auf das Verhältnis zwischen Alltag- und Wochenendzeitungen bzw. Text und Bild hinzuweisen. Die Fotografien wurden jedoch weder in einem kunsthistorischen noch in einem soziopolitischen Kontext analysiert.

Diese Arbeit ist typisch für die Kunst von Thomas Galler. Aus dem Internet zusammengetragene Bilder oder Videos dienen dem Künstler nicht nur als Fund-, sondern auch als Suchstücke,⁴² wie es Madeleine Schuppli formuliert, denn er entreißt visuelle Zeugnisse bewusst ihrem Kontext und schafft durch Neuzusammensetzung der Materialien einen Wechsel in Perspektive und Bedeutung. So verwendet er für die Installation *Week End (IDF Series)* mehr als 1000 Fotografien aus unterschiedlichen Online-Plattformen, darunter *Flickr*, *YouTube* und *Facebook*, und macht sie zum Ausgangspunkt für eine Verschiebung medialer Repräsentationen in Wahrnehmung und Wirksamkeit.

An den Fotografien fällt auf, dass ausschließlich junge, attraktive Soldatinnen vorgeführt werden, zum Teil in stark erotisch aufgeladener Pose. Durch die ständige Präsenz der Bilder verringert sich allerdings die Aufmerksamkeitsspanne für die einzelne Darstellung und durch die ständige Wiederholung verflüchtigt sich der Reiz sexualisierter Selbstinszenierung. Gängige Schönheitsideale gepaart mit Pornokitsch wirken letztendlich banal, zumal wenn das Thema tausendfach mit geringer Variationsbreite und kurzer Betrachtungszeit präsentiert wird. Die individuelle Inszenierung geht im Meer der Bilder verloren. Es entsteht quasi ein Prozess der Entindividualisierung und der Dekontextualisierung. Der durch die Uniform präsen- te militärische Kontext von Verteidigungs- und Sicherheitspolitik wird aufgehoben, denn die Installation besteht darin, einen unendlichen Bilderschwall von jungen, schönen, aber letztlich entindividualisierten Frauen zu präsentieren, der sich auftürmt zu einer Monitor-Skulptur und zu einer lebensgroßen autonomen Figur oder, wie es Thomas Galler formuliert, zu einer »physische[n] Präsenz im Raum«⁴³ entfaltet. Wie auch in anderen Arbeiten des Künstlers steht hier der Transfer eines Medienbildes zum Kunstbild im Mittelpunkt der Installation, wie der Künstler kommentiert:

Die spannende Ebene für mich ist eigentlich der Transfer. Das Medienbild, das Abbild der Welt zu transferieren auf eine neue Ebene, in eine räumliche Begebenheit, in ein installatives Setting. Was passiert dabei? Wie schaut man sich die Bilder wiederum neu an? Oder was ist möglich, was für Fragen gibt es um diese Bilder, die eigentlich nichts mit Kunst zu tun haben, aber plötzlich im Kunstkontext auftauchen und was passiert mit diesen Bildern, wenn man sie auch prüft auf bestimmte kunstbegriffliche Angelegenheiten?⁴⁴

42 Vgl. Madeleine Schuppli, Found in Translation. Thomas Gallers Umgang mit Such- und Fundstücken, in: Thomas Galler/Madeleine Schuppli/Aargauer Kunsthaus (Hg.), *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus, Zürich 2009, S. 53 – 56.

43 Stefan Wagner/Thomas Galler, »Ich stelle eine Gegenposition her«, in: *Artcollector*, 6 (2011), S. 35.

44 Interview mit Thomas Galler von Hansjörg Hellinger von 2009, online unter: <http://www.art-tv.ch/4022-0-Aargauer-Kunsthaus-Thomas-Galler.html> [Letzter Zugriff: 08. 04. 2021]. Das Interview

Die Auswahl der Fotografien aus Online-Portalen stellt allerdings einen noch weitergehenden Transferprozess dar, als ihn Thomas Galler bereits in der Installation vollzogen hat: Erstaunlicherweise befinden sich in der Auswahl auch Aufnahmen von Ashkan Sahihi (vgl. die Ansicht des linken Monitors mit Abb. 12) und aus der Serie von Rachel Papo (Abb. 30).

Wie die Autorin vom Künstler erfuhr, gelangten die Fotografien von Ashkan Sahihi durch die jeweils fotografierten Soldatinnen ins Internet, da Sahihi zum Teil die Aufnahmen als digitale Datei den Porträtierten überlassen hatte. Diese Bilder wiederum wurden dann in unterschiedlichen sozialen Netzwerken als Profilfotos verwendet und fanden so ihren Weg in die Arbeit von Thomas Galler. Es lässt sich hiermit ein mehrmaliger Transfer feststellen: Einerseits wird eine vorhandene Repräsentation einer israelischen Soldatin in Form einer Kunstfotografie als persönliches Profilbild verwendet. Dort dient sie der Selbstdarstellung und ist somit ein visueller Identitätsträger.⁴⁵ Andererseits spiegelt das Wiederaufnehmen der Fotografie in eine erneute künstlerischen Auseinandersetzung, dass auch inszenierte Bilder als authentisches Material wahrgenommen werden, die im Sinne der Dekontextualisierung in Thomas Gallers Arbeit einen weiteren Diskurs eröffnen, nämlich wie (Selbst-) Repräsentationen der israelischen Soldatin im Kunstraum rezipiert werden und sich letztlich als anonyme ästhetische Objekte von ihrem ursprünglichen Kontext loslösen.

6 Simon Akstinat: *Jewish Girls in Uniform*

Eine weitere visuelle Auseinandersetzung zu Repräsentationen israelischer Soldatinnen bietet der Berliner Sachbuchautor, Moderator und Fotograf Simon Akstinat, geboren 1978, mit der Fotoserie *Jewish Girls in Uniform* von 2014.⁴⁶ Diese Serie ist Gegenstand seines dritten Bildbandes, die beiden vorangehenden Bildbände befassen sich mit Berliner Szene-Themen wie Hauswandplakaten im Stadtteil Kreuzberg-Friedrichshain oder besonderen Fahrrädern und ihren Besitzern. Des Weiteren produzierte er zwei Hörbücher und organisierte und moderierte die lokale Gesprächsrunde *Kiezsofa* mit Menschen aus verschiedenen Stadtteilen Berlins.⁴⁷

wurde im Rahmen der Einzelausstellung im Kunsthaus Aargau anlässlich der Verleihung des Manor-Kunstpreises an Thomas Galler geführt.

45 Siehe dazu: Stefan Meier, »Pimp your profile« – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0, in: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 9, 1 (2009), S. 53–64; Stefan Meier, *(Bild-)Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web*, Köln 2008; Birgit Richard/Jan Grünwald/Marcus Recht/Nina Metz, *Flickernde Jugend – Rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*, Frankfurt a. M. u. a. 2010.

46 Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014.

47 Siehe dazu: <http://www.akstinat.com/de> [Letzter Zugriff: 08.04.2021].

Als Fotoreportage bezeichnet, präsentiert *Jewish Girls in Uniform* auf 107 Seiten entweder einzelne oder mehrere Fotografien auf einer Seite, die jeweils von unterschiedlich langen Kommentaren des Fotografen begleitet werden. Gezeigt werden ausschließlich junge Soldatinnen in den Kasernen sowie in den Städten Jerusalem und Tel Aviv, die auf ihrem Weg vom oder zum Dienstort sind.⁴⁸ Bereits das Vorwort des Fotografen definiert Auslöser und Intention:

Die Frau als Kriegerin übt seit jeher eine große Faszination aus, sie unterläuft gängige Geschlechterbilder, durchkreuzt Erwartungen und entwertet Klischees – wirkt bannend und oft gleichermaßen befremdlich. [...] Deshalb übte auf mich als Fotografen, der immer auf der Suche nach dem Besonderen sein muss, jener Ort eine spezielle Anziehungskraft aus, wo man, aufgrund dieser Verpflichtung, Frauen an der Waffe am besten dokumentieren kann: Israel. [...] Ich bin mir wohl bewusst, dass einige meiner Bilder als Verharmlosung von Krieg, Waffen oder Gewalt im Allgemeinen missverstanden werden können. [...] Krieg ist eine ernste Angelegenheit. Das schließt jedoch nicht aus, dass Soldatinnen in ihrem Alltag auch Spaß haben können. Wer einmal selbst beim Militär war, weiß, dass diese Zeit zu einem nicht unerheblichen Teil aus Warten und Langeweile besteht. Da ist die Freude über ein wenig Abwechslung, beispielsweise durch einen ausländischen Fotografen, groß. Genau diese Momente der Freude habe ich fotografisch eingefangen. Die übergeordnete politische Ebene betrete ich hier absichtlich nicht.⁴⁹

Mit dieser Stellungnahme nimmt Simon Akstinat vorweg, dass es sich bei seiner Fotoserie nicht um eine kritische Auseinandersetzung mit Themen wie Geschlechterrollen im israelischen Militär oder um eine Formulierung von Identität und Geschlecht handelt, sondern dass »Spaß« und »Freude«,⁵⁰ so seine eigenen Worte, hier Leit motive seiner Fotografien sind. Die Aufnahmen wirken zunächst weniger inszeniert als die der zuvor vorgestellten Künstlerinnen und Künstler, entsprechen nicht den sorgfältig arrangierten Porträtaufnahmen, sondern vermitteln den Eindruck von Schnapshots, die die Soldatinnen auch gegenseitig voneinander angefertigt haben könnten. Es sind größtenteils strahlende Gesichter, die in die Kamera blicken, und Aufnahmen von Freundesgruppen mit unbekümmert posierenden jungen Mädchen, die wie aus einer Werbekampagne der Armee entsprungen zu sein scheinen. Lebensfreude und Leichtigkeit sind offensichtlich Prämissen für die Auswahl der Porträtierten gewesen, wie im Vorwort des Fotografen ebenfalls ausdrücklich betont wird. Irritierend wirken

48 Vgl. Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014.

49 Ebd., S. 3 f.

50 Ebd.

allerdings die Bildunterschriften des Fotografen, die im Bildband direkt auf die Abbildungen platziert wurden. Diese bestehen zu einem Teil aus biografischen Angaben, Bildbeschreibungen zu Position und Aufgabe der Porträtierten in der Armee, zu einem anderen Teil sind es Kommentare aus der Sicht des Fotografen über die äußere Erscheinung der Frauen und wie diese auf den Fotografen wirken. Die folgenden fünf Beispiele stehen repräsentativ für die Serie und beleuchten sowohl Bildsprache als auch die Aussage des Fotografen in Kombination mit den zugehörigen Kommentaren.

Die erste Fotografie, die auch als Titelabbildung des Bildbands gewählt wurde, zeigt sieben Soldatinnen auf staubigem Sandboden, wie sie in einer Reihe nebeneinander aufgestellt auf den Fotografen zugehen (Abb. 31). Die äußere Soldatin am linken Bildrand springt freudig mit beiden Beinen gleichzeitig schwungvoll in die Luft, sie wirft ihre Arme nach oben, ihre Beine sind nach hinten angewinkelt. Die übrigen Soldatinnen lachen über den Freundsprung ihrer Kameradin und blicken zum Teil zu ihr. Sie alle tragen einen khakigrünen Overall, über ihre Schultern sind die langen, zu einem Pferdeschwanz gebundenen Haare zu sehen. Im Hintergrund sind mehrere Panzerfahrzeuge und Garagen zu erkennen. Die Sonne wirft nur sehr kurze Schatten, so dass dem Gesamteindruck nach das Bild an einem heißen Tag in der Wüste Israels entstanden sein muss. Im Bildband steht dazu der Kommentar: »Die Panzer-Klempnerinnen. ›Juhu! Ein Fotograf! Die Modenschau kann beginnen!‹ – Diese Soldatinnen von der Panzer-Instandsetzung in Shizafon genossen sichtlich die Aufmerksamkeit der Kamera!«⁵¹ Der Kommentar wie auch die Verwendung der Fotografie als Titelbild des Bandes betonen auf zweifache Weise die Bildsprache: Es sind junge Soldatinnen, die hier im Mittelpunkt stehen, was mit dem Titel *Jewish Girls* klar zum Ausdruck kommt und sich in der Wahl der äußert jungen Soldatinnen widerspiegelt. Der Freudensprung der linken Soldatin und der Kommentar des Fotografen stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Luftsprung steht augenscheinlich für die Freude über das Interesse, das der Fotograf dieser Einheit an Kameradinnen zu vermitteln scheint. Allerdings passt der Sprung nicht zu Umgebung und Aufgabe dieser Soldatinnen, denn die alltägliche Arbeit, Panzer im staubigen, sandigen Wüstenboden zu warten, ist sicherlich alles andere als freudig. Ebenso eröffnet auch der Kommentar einen Widerspruch: Die getragenen Arbeitsoveralls und die völlig mit Sandstaub bedeckten Stiefel lassen in diesem Moment nicht wirklich eine Modenschau vermuten.

Das zweite Beispiel aus der Fotoserie vermittelt einen weiteren Eindruck von der Bandbreite der Kommentare und Fotografien. In der Fotografie, betitelt mit *Eine echte Granate*, sehen wir eine Lehrstunde zum Laden einer Panzerabwehrhandgranate (Abb. 32). In leichter Seitenansicht blicken wir in einen Seminarraum mit fünf Soldatinnen. Vier von ihnen sitzen auf Stühlen in einer Reihe und schauen dabei zu, wie die fünfte

51 Ebd., S. II.

Soldatin eine sichtlich schwere Panzerabwehrgranate in eine Panzerrohratrappe hievt. Die Blicke der Soldatinnen sind auf die Vorführung gerichtet. Die Szenerie erweckt jedoch einen inszenierten Eindruck. Zum einem, da die Sitz- und Handhaltungen der Soldatinnen einander gleichen, zum anderen, da sich die Fotografie einer Reihe von Aufnahmen zuordnen lässt, die wie in einer erzählerischen Abfolge die Tätigkeit der Panzer-Mechanikerinnen präsentiert: Wir sehen dieselben Soldatinnen bei einer Unterhaltung an einem Panzer, sich bei einem Gruppenporträt freundschaftlich umarmend im Schatten eines Panzers oder bei Panzerwartungsarbeiten.⁵² Durchweg lächeln die Porträtierten, sind in ihren Gesten und ihrer Mimik zueinander äußerst herzlich und werden stets aus einer vorteilhaften Perspektive fotografiert. Die Aufnahmen wirken dementsprechend gestellt, sie gleichen einer inszenierten Fotostory, als ob sie für ein Magazin produziert worden seien. Die Vorgehensweise wiederholt sich auch an weiteren Motiven des Bildbandes, etwa wenn Soldatinnen bei Übungseinsätzen an der Waffe oder als Hundeausbilderinnen auf dem Trainingsplatz präsentiert werden.⁵³

Der Kommentar des Beispielfotos verdeutlicht die doppeldeutige Sprache des Fotografen, die sich bei mehreren weiteren Fotografien in ähnlicher Form findet: »Eine echte Granate ist nur diejenige, die die schwere Übungsgranate trägt. Heute auf dem Lehrplan: Wie kommt die Granate ins Rohr.«⁵⁴ Eine Überspitzung in der Wortwahl und Umschreibung mit sexistischer Konnotation ist offensichtlich.

Das dritte Beispiel, abgebildet gemeinsam mit einer weiteren Fotografie, trägt den Titel *Schneewittchen im Schnellrestaurant*. Das Foto zeigt eine Soldatin, die an einem Tisch mit einem gefüllten Tablett voller Essensreste und Fast-Food-Geschirr wie Pappbechern und diversen Faltkartons sitzt (Abb. 33). In leichter Vogelperspektive blicken wir auf die sitzende Soldatin, die mit einem zurückhaltenden Lächeln in die Kamera schaut. Ihren rechten Unterarm stützt sie auf die Tischkante, davor ist das volle Tablett mit den Essensresten platziert. Die weiße große Tischplatte dient dem Fotografen als Platz für seinen Kommentar: »Schneewittchen im Schnellrestaurant. Die Märchenfigur ist meine erste Assoziation, wenn ich mir diese Soldatin mit dem tiefschwarzen Haar ansehe. Unter dem Tisch hat Schneewittchen ihre dicke Knarre: die MTAR-21.«⁵⁵ Der Kommentar wirkt auch hier eher irritierend als beschreibend, denn die Waffe der Soldatin befindet sich nicht unter dem Tisch, sondern hängt an ihrer rechten Hüfte, zudem sind ihre schwarzen Haare unauffällig nach hinten zu einem Zopf zusammengebunden und stehen nicht im Mittelpunkt der Betrachtung, wie es die Bezeichnung »Schneewittchen« erwarten ließe. Auffällig ist vielmehr der farbliche Kontrast, der durch die Bildzusammenstellung mit der links daneben abgebildeten

52 Siehe dazu die Abbildungen in: Ebd., S. 5f., S. 11–29.

53 Ebd., S. 46–55 und S. 58–63.

54 Ebd., S. 26.

55 Ebd., S. 36.

Fotografie erreicht wird. Zu sehen ist eine Soldatin beim Warten an einer Bus- oder Bahnhaltestelle, die gänzlich in einem dunklen Blau ausgeleuchtet ist, so dass Zähne wie Augen der Soldatin hellweiß strahlen, wodurch das Lächeln wie der Blick fast mystisch-verschwörerisch wirken. In dieser Inszenierung erscheint *Schneewittchen* als unschuldige Märchenfigur, als hätte diese gerade von einem Tellerchen der sieben Zwerge gegessen. Ihr gegenüber erscheint die Soldatin mit Handy in der Hand und eher geheimnisvollem und dämonischem Blick wie die in den Spiegel blickende *böse Stiefmutter* – beide Figuren sind mit Assoziationen besetzt, die in diesen Fotografien samt Kommentar Stereotype bildhaft werden lassen. Diese Seite im Fotobuch ist bezeichnend für die Bildsprache der gesamten Fotoserie, denn Akstinat spielt hier bewusst mit Assoziationen, die eine Vermengung von Schönheit, sexueller Anziehungskraft und Faszination von Waffengewalt aus männlicher Perspektive widerspiegeln.

Dass vor allem die äußere Erscheinung der Soldatinnen thematisch im Mittelpunkt der Fotoserie steht, zeigt auch das vierte Beispiel mit einer doppelseitigen Abbildung, die den Titel *Keren aus Quebec* trägt (Abb. 34). Wir sehen eine junge, blonde Soldatin vor einem Einkaufszentrum, angelehnt an einer Sitzbank, einmal als Hüftporträt in Frontalansicht mit Blick in die Kamera, das andere Mal als Ganzkörperporträt in Seitenansicht. In beiden Aufnahmen inszeniert sich die Soldatin sichtlich vor der Kamera, wie die Bildunterschrift erklärt: »Keren aus Quebec. Die französischsprachige Keren, die in Kanada als Model arbeitete, war früher in einer Kampfseinheit, aus der sie aber wegen einer Knieverletzung ausscheiden musste.«⁵⁶ Die Modelpose der Soldatin vor der Kamera irritiert angesichts der Uniform, so dass diese Aufnahme ebenfalls auffällig gestellt wirkt. Die Betonung, dass Keren als Model gearbeitet hat, unterstützt die Vermutung, dass es sich um eine Werbeaufnahme handelt, der lediglich die entsprechende Kleidung abhandengekommen ist. Auch hier betont der Fotograf durch die Bildsprache und den verwendeten Kommentar seine Intention, die Soldatin als »schön« zu zeigen, die äußere Erscheinung dominieren zu lassen und die Jugendlichkeit der Soldatin in Kombination mit der Uniform als stereotypes Kennzeichen der israelischen Soldatin festzulegen.

Das letzte Bildbeispiel an dieser Stelle lässt sich ebenso in diesem Zusammenhang interpretieren. Betitelt mit *Models in Uniform* zeigt es eine Soldatin, die in einem Militärfahrzeug sitzend mit strahlendem Lächeln in die Kamera blickt (Abb. 35). Sie trägt einen Sonnenhut, ihre langen blonden Haare, zu einem Zopf geflochten, fallen über ihre Schulter. Auch hier fallen Jugendlichkeit und Schönheit der porträtierten Soldatin ins Auge. Der gewählte Titel des Bildes markiert die Ähnlichkeit mit dem Titel der ganzen Serie: *Models in Uniform* ist mit *Jewish Girls in Uniform* gleichzusetzen und forciert eine Wahrnehmung, die lediglich auf die äußere Erscheinung der

56 Ebd., S. 45.

gezeigten Soldatinnen zielt. In keiner der Fotografien wird eine übergewichtige oder weniger gut aussehende Soldatin präsentiert, genauso erscheinen nur wenig dunkelhäutige Israelinnen, die ebenso im Militär vertreten sind.

Die Fotoserie wurde bereits in mehreren öffentlichen Medien besprochen, darunter auch im *Deutschlandfunk* und in der *Jüdischen Allgemeinen*.⁵⁷ Dort werden nicht nur die Fotografien, sondern auch die Bildunterschriften deutlich kritisiert, da sie eine sexistische Perspektive vermittelten, zum Beispiel, wenn der Fotograf schreibt: »Schlafzimmerblick gefällig? Den hat diese Kameradin ganz besonders gut drauf!«⁵⁸ oder »Was sie mir mit diesem Blick wohl sagen wollte?«.⁵⁹ Diese Bildkommentare lassen in ihrer häufigen Verwendung den Vorwurf zu, dass Akstinat die Soldatinnen eher als Objekt denn als Porträt darstellt. Die Autorin beendet die Besprechung mit dem Kommentar: »[...] mehr Sensibilität beim Lektorat [wäre] wünschenswert gewesen [...]. Vielleicht hätte man den Bildband einfach unbetextet bringen sollen – es hätte ihm sehr gut getan.«⁶⁰

Viel aussagekräftiger ist der Titel der Bildserie, wenn man ihn im Zusammenhang mit den Fotografien und Bildunterschriften sieht: *Jewish Girls in Uniform* präsentiert ausschließlich junge Soldatinnen, die mit der Umschreibung *Jewish Girls* als Mädchen und eben nicht als erwachsene Frauen definiert werden. Zugleich schließt diese Umschreibung bestimmte Gruppen der *Zahal* aus, einer Armee, die sich doch zum Schmelztiegel für israelische Bürger gleich welcher Konfession und Herkunft erklärt. Simon Akstinat jedoch bezieht sich allein auf junge jüdische Soldatinnen. Damit rekurriert er auf eine Gruppe von Soldatinnen, die als musterhaft für die Einzigartigkeit des israelischen Militärs propagiert wird, wie sie die Kommunikationskanäle der *IDF*

57 Alice Lanzke, »Eine ist schöner als die andere!«, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 19.12.2014, abrufbar unter http://www.deutschlandradiokultur.de/fotoband-ueber-israelische-soldatinnen-eine-ist-schoener.1079.de.html?dram:article_id=306719; und Anonymus, Frauenquote, in: *Jüdische Allgemeine*, 27.10.2014, abrufbar unter: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/20604>. Des Weiteren siehe auch Christoph Sydow, Die Pflicht der Kriegerinnen, in: *Der Spiegel*, 07.02.2014, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/soldatinnen-in-der-israelischen-armee-bildband-von-simon-akstinat-a-951531.html>; und Anonymus, Fotograf zeigt den Alltag jüdischer Frauen in Uniform, in: *Focus*, 15.10.2014, abrufbar unter http://www.focus.de/politik/ausland/nahost/nicht-nur-attraktiv-sondern-einzigartig-juedische-maedchen-in-uniform_id_4204633.html [Letzter Zugriff auf alle URLs in dieser Anmerkung: 08.04.2017]. Interessanterweise kritisieren weder der *Spiegel*- noch der *Focus*-Artikel die Kommentare des Fotografen, sondern nutzen die Fotoserie vielmehr als Einstieg in die Berichterstattung über den Militärdienst für Frauen in Israel.

58 Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014, S. 28.

59 Ebd., S. 75.

60 Alice Lanzke, »Eine schöner als die andere«, online unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/fotoband-ueber-israelische-soldatinnen-eine-ist-schoener.1079.de.html?dram:article_id=306719 [Letzter Zugriff: 08.04.2021].

vermitteln. Gleichzeitig markieren Akstinats Kommentare und seine zum Teil stark inszenierten Fotografien, wie wichtig ihm die äußerliche, ästhetische Wahrnehmung dieser Soldatinnen ist, wenn überwiegend Wörter wie ›schön‹, ›Models‹, ›Augen‹ und ›Lächeln‹ Verwendung finden.

Mehr noch als der Titel zeugen die Bildunterschriften unter den Aufnahmen von blonden, blauäugigen Soldatinnen davon, dass der Künstler dem Klischee der dunkelhaarigen, braunäugigen israelischen Soldatin folgt, welches mit dem Typus der ›schönen Jüdin‹ assoziiert ist.⁶¹ Ganz gleich, ob er dieses Klischee betont oder zu verneinen versucht: Es wird zum durchgängigen Thema in seinen Fotografien und Bildunterschriften, wie die folgenden Zitate zeigen: »Besuch aus Schweden? Nein aus Israel!«,⁶² »Nordisch in Nahost. Ein ›typisch israelisches‹ Aussehen gibt es nicht. Besonders deutlich wird das beim Anblick dieser skandinavisch aussehenden Soldatin in Be'er Scheva.«⁶³ Oder: »Bordstein-Gespräche. Irgendwie sehen die beiden total holländisch aus, oder?«⁶⁴

Die Überspitzung in Wortwahl und Darstellung – ob nun vom Künstler bewusst intendiert oder nicht – bedeutet in diesem Bildband eine Provokation in der Betrachtung und Beurteilung von Repräsentationen israelischer Soldatinnen. Die Platzierung dieser Bemerkungen unmittelbar am Bildrand beeinflusst Wahrnehmung und Interpretation der Fotografien, es weckt Assoziationen, bestätigt bestehende gesellschaftliche Vorstellungen oder weckt neue. Schenkt man Simon Akstinats Vorwort Glauben, lässt er eine politische Betrachtung außen vor, ebenso lehnt er einen emanzipatorischen Ansatz ab. Wie der Begriff Fotoreportage erwarten lässt, liefert die Fotoserie eine atmosphärisch aufgeladene Mischung aus *storytelling* und Dokumentation. Allerdings steht die Darbietung der äußeren Erscheinung dieser jungen jüdischen Soldatinnen als Unterhaltungsfaktor klar im Fokus. Die gewählten Kommentare untermauern diese Intention. Diese Form der Unterhaltung zielt auf eine Wahrnehmung der israelischen Soldatin als jung, stets attraktiv und andauernd lächelnd mit Betonung der männlichen Sicht auf weibliche Rekruten.

7 Zusammenfassung

Die Werkserien, die in diesem Kapitel auf das Bild der israelischen Soldatin in der zeitgenössischen Kunstfotografie hin untersucht wurden, weisen unterschiedliche Ansätze und Schwerpunkte in der verwendeten Bildsprache auf.

61 Siehe dazu Kapitel IV in diesem Buch.

62 Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014, S. 80.

63 Ebd., S. 86.

64 Ebd., S. 101.

Die Porträtfotografien von Ashkan Sahihi in der Werkserie *Women of the IDF* von 2003 zielen auf eine subtil-erotisch aufgeladene Inszenierung der Soldatinnen. Bewusst werden ikonografische Attribute wie Waffen oder Jugend eingesetzt, um die Grenzen zwischen erotischer und militärischer Wahrnehmung zu verwischen. Auch wenn sich unter den Fotografien dieser Werkserie nicht-inszenierte Gruppenaufnahmen befinden, so sind es dennoch die Einzelporträts der Soldatinnen, die maßgebend für die Wahrnehmung der von Sahihi bewusst gewählten Präsentationen sind, deren Fokus auf einer ästhetisch-sinnlichen bis erotischen Bildsprache liegt. Ashkan Sahihi spielt in seiner Bildsprache mit bereits etablierten, klischeebehafteten Vorstellungen von mutigen, starken und zugleich attraktiven Frauen in der israelischen Armee. Die ikonografischen Attribute, die Sahihi dafür verwendet, sind nur scheinbar oberflächlich: In Wirklichkeit bilden sie den subtil inszenierten Subtext der Gesamtkonzeption.

Rachel Papo verzichtet auf eine sexualisierte Darstellung der Soldatin. Die israelische Fotografin präsentiert in *Serial No. 3817131*, entstanden zwischen 2004 und 2006, Soldatinnen in Momenten der Einsamkeit und abseits jeglicher Militäreinsätze. Durch die gewählten Bildkompositionen und die Motivwahl setzt die Werkserie im Vergleich zu sonst vertrauten Repräsentationen, wie sie von der Öffentlichkeitsarbeit der israelischen Armee vermittelt werden, neue Akzente. Die Waffe und das äußere Erscheinungsbild der Soldatinnen stehen hier nicht im Vordergrund der Fotografien und werden nicht als ikonografische Attribute eingesetzt, auch wenn es überwiegend junge Soldatinnen sind, die gezeigt werden. An die Stelle klischeehafter Repräsentationen von heldenhaft ihrem Land dienenden gut aussehenden, begehrenswerten Frauen im Militär tritt in Papos Werkserie die Soldatin als Mensch: Wiederkehrendes Sujet ist der Militärdienst als Übergangszeit zwischen der Lebenswelt einer heranwachsenden jungen Frau und ihrer Rolle als israelische Soldatin, die die Pflicht hat, Dienst an der Waffe zu leisten. Das Bildkonzept der Werkserie *Serial No. 3817131* vermittelt somit eine gesellschaftskritische Sicht auf den von Frauen zu leistenden Militärdienst in Israel.

Ebenfalls aus weiblicher Sicht präsentiert die israelische Fotografin Iris Hassid in ihrer Werkserie *At Eighteen* aus dem Jahre 2007 sehr junge Frauen im Alter von 18 Jahren, die unmittelbar am Anfang ihrer Militärzeit stehen. Auch hier steht nicht die Waffe im Fokus, sondern die Unbeholfenheit der jungen Rekrutinnen, die sich in emotionalen Reaktionen während der Einweihungszeremonie oder im noch nicht korrekt ausgeführten Militärgruß zeigt. Die gewählten Bildinhalte wie Schminken in engen Gemeinschaftsbädern, Körperpflege oder gemeinsames Posieren legen das Spannungsfeld zwischen weiblicher Adoleszenz und dem durch Konformität und Verzicht auf individuelle Entfaltung geprägten militärischen Alltag offen.

Daniel Josefsohn thematisiert in seiner Werkserie *Jewing Gun* von 2008 die Aufhebung möglicher Geschlechterdifferenzen. Dazu ergänzt er die Porträts der Soldatinnen und

Soldaten mit modischen Accessoires. In Verbindung mit der Uniform und im Kontext des zu leistenden Militärdienstes wirkt diese Zusammenstellung kontrovers, eröffnet aber vor dem biografischen Hintergrund des Künstlers eine persönliche Interpretation der Repräsentation von Rekruten gleich welchen Geschlechts. Die überspitzte Bildsprache mit phallusartigen Munitionsgeschützen und extrem lässigen modischen Accessoires bewirkt, dass die Porträtierten als fiktionale Heldenfiguren wahrgenommen werden, die einen letztlich absurden Idealtypus beschreiben.

Thomas Galler knüpft in der Videoinstallation *Week End (IDF Series)* von 2009 an die gängigen Repräsentationen junger Soldatinnen an und zeigt in einer endlosen Wiederholung zahlreiche Fotografien von Soldatinnen aus dem Internet. Darunter befinden sich auch Aufnahmen aus der Werkserie des Künstlers Ashkan Sahihi und der Künstlerin Rachel Papo. Auffallend an der Bildauswahl ist, dass ausschließlich junge, attraktive Soldatinnen, zum Teil in erotisch aufgeladener Pose, vorgeführt werden. Durch die permanente Wiederholung des Motivs wirkt dieses jedoch banal, die zur Schau gestellte Erotik stumpfsinnig und reizlos. Durch die Verfremdung der Installation wird die flache Künstlichkeit der Selbstinszenierung als Klischee offenbar.

Simon Akstinats Werkserie *Jewish Girls in Uniform* von 2014 greift nochmals das Thema Schönheit, Sexyness und Weiblichkeit der israelischen Soldatin auf. Auch sie präsentiert ausschließlich junge, attraktive und stets lächelnde Soldatinnen. Die provozierenden Kommentare und Bildunterschriften des Fotografen, die zum Teil die Bildaussage der stark inszenierten Fotografien potenzieren, vermitteln nahezu unverschlüsselt ein Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ in moderner, zeitgenössischer Form.

Allen Werkserien ist gemeinsam, dass sie die unterschiedliche ethnische Herkunft der Soldatinnen kaum thematisieren. Es gibt nur wenige Aufnahmen von dunkelhäutigen Soldatinnen. Lediglich die Serien von Ashkan Sahihi und Simon Akstinat enthalten solche Fotografien (zwei bzw. eine), und es gibt tatsächlich keine einzige Aufnahme von übergewichtigen oder älteren Soldatinnen bzw. ranghöheren Soldatinnen oder weiblichen Offizieren. Keine Fotografie zeigt Soldatinnen in Kampfhandlungen bzw. bei militärischen Einsätzen, und es hat auch keine einen journalistisch-dokumentarischen Fokus. Auffallend ist, dass alle Werkserien inszeniert sind und bestimmten künstlerischen, ästhetischen sowie konzeptionellen Ansprüchen zu genügen versuchen. Die Bildsprache der Porträts zielt stets darauf ab, bei der Betrachtung der Repräsentationen bestimmte Reizeffekte auszulösen. Wenn aus männlicher Sicht fotografiert wird, sind vor allem Attribute wie ›jung‹, ›sexy‹, ›schön‹ und ›gefährlich‹ Thema der Porträts. Vor allem die zuletzt vorgestellte Werkserie von Simon Akstinat scheint von kulturhistorisch tradierten Bildstereotypen bestimmt, wenn Bildkommentare wie *Jewish Girls* die schöne israelische Soldatin gleichsam als moderne Nachfolgerin der ›schönen Jüdin‹ präsentieren.

Welche visuellen Topoi von *schönen Jüdinnen* verwendet oder abgelehnt wurden und ob dieser Auswahl ein bestimmtes Muster zugrunde liegt, gehört zu den grundlegenden Fragen, die sich bei der Betrachtung der zeitgenössischen Werkserien israelischer wie nicht-israelischer Künstlerinnen und Künstler stellen. Alle sechs Werkserien knüpfen in ihrer Bildsprache an Vorstellungen an, die die Frage nach der Herkunft des Motivs aufwerfen. Aus welchem Kontext speisen sich die unterschiedlichen Ansätze der Werkserien und wie wurden israelische Soldatinnen in der israelischen Fotografie vor diesen Werkserien präsentiert? Die Ermittlung von Bildvorläufern zum Stereotyp der »schönen Jüdin« wie visuelle Zeugnisse von Pionierinnen aus den Zeiten des Zionismus und von der israelischen Soldatin zu Beginn der Staatsgründung eröffnen den Bilddiskurs im kulturellen Kontext zur notwendigen Analyse visueller Transferprozesse, die sich in den zeitgenössischen Kunstfotografien widerspiegeln.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Vgl. Pauline Paucker, *Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991. Klischee und Wandel*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 29–46; Liliane Weissberg, *Weibliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92; Marjanne E. Goozé, *Posing for Posterity. The Representations and Portrayals of Henriette Herz as ›Beautiful Jewess‹*, in: Marianne Henn/Holger A. Pausch (Hg.), *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Amsterdam/New York 2003, S. 67–97.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Ebd., S. 76.

7 Vgl. ebd., S. 76 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Vgl. Marjanne E. Goozé, *Posing for Posterity. The Representations and Portrayals of Henriette Herz as »Beautiful Jewess«*, in: Marianne Henn/Holger A. Pausch (Hg.), *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Amsterdam und New York 2003, S. 67–97, S. 71, S. 74 ff., und Liliane Weissberg, *Weibliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz*, in: Jutta Dick/Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92, S. 88.

15 Ebd., S. 86.

16 Vgl. ebd., S. 83–86.

17 Ebd., S. 86.

18 Vgl. Marjanne E. Goozé, *Posing for Posterity. The Representations and Portrayals of Henriette Herz as »Beautiful Jewess«*, in: Marianne Henn/Holger A. Pausch (Hg.), *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Amsterdam und New York 2003, S. 67–97, S. 67.

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

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

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

19 Vgl. ebd., S. 87.

20 Ebd., S. 86 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Die Schreibweise des Nachnamens variiert zwischen Kaulla und Kaula.

24 Vgl. Hildegard Frübis, Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142, S. 124. Hildegard Frübis beurteilt die gesamte Bildtafel des *Jüdischen Lexikons*, ohne allerdings auf jede einzelne Abbildung näher einzugehen, als Indiz für die Schaffung eines stereotypisierten jüdischen Frauenbildes.

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

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

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

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

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

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

28 Vgl. ebd.

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

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

31 Vgl. ebd., S. 101–103.

32 Vgl. ebd., S. 103.

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

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

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

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

34 Ebd., S. 14.

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

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

37 Ebd., S. 36.

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

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

Ein weiteres Bildbeispiel wird verdeutlichen, inwiefern das Individualporträt einer Jüdin allein durch dessen Beurteilung in der Fachliteratur zur Konstruktion eines Stereotyps beitragen kann. Es ist Jean-August-Dominique Ingres' Bildnis der Pariser Salonnière Betty de Rothschild, Tochter des Bankiers Salomon Rothschild, Gattin von James de Rothschild und damit Mitglied der wohl berühmtesten jüdischen Familie Europas. Das Porträt von Ingres wird in der Fachliteratur unterschiedlich bewertet: Während manche Autorinnen und Autoren darin die Realisierung eines positiv besetzten Schönheitsideals sehen, nehmen es andere als Visualisierung des Bildtopos der ›schönen Jüdin‹ wahr. ⁴⁰ Die Fachliteratur zu diesem Porträt beschränkt sich auf eine Monografie zum Leben der Betty de Rothschild von Laura S. Schor, in der das Bildnis allerdings nur am Rande erörtert wird, einen Aufsatz von Carol Ockman, einen weiteren von Hildegard Frübis und einen Katalogbeitrag von Gary Tinterow im Rahmen einer Ausstellung zu Ingres im Metropolitan Museum of Art in New York im Jahre 1999. ⁴¹

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

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

39 Gerhard Hojer, *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg ⁷2011, S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Vgl. ebd., S. 418.

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

47 Vgl. ebd.

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

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

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

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

49 Vgl. ebd., S. 531 ff.

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

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

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

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

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

52 Ebd.

53 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Vgl. A. G. Gender-Killer, Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 9–68, S. 17.

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

58 Vgl. ebd., S. 155–180.

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

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

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

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

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

60 Vgl. Hildegard Fröbis, Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142; Michaela Haibl, *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000, S. 63–91.

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

Der Orientalismus in der Malerei wird nicht als Stil, sondern als »kulturelles Phänomen«⁶¹ einer künstlerischen Strömung verhandelt, das sich auf bestimmte Topoi konzentriert. Die Wahl der Bildthemen, vorrangig Harems-, Bad- und Marktszenen, wurde von mehreren kulturhistorischen Entwicklungen beeinflusst:

Zum einen stehen die Bildthemen im Zusammenhang mit Napoleons Feldzügen am Nil von 1798 bis 1801, dem damit sprunghaft wachsenden Interesse an der ägyptischen Kulturgeschichte und der Erschließung des Orients als Ort des Fremden und Anderen sowie dem Beginn einer Ägyptomanie, die sich in Literatur, Architektur und Interieurs-Design widerspiegelte. Zum anderen trug der Befreiungskampf griechischer Nationalisten gegen das Osmanische Reich (1821–1832) zu einem Richtungswechsel in der romantischen Vorstellung des Orients bei, so dass dieser nicht nur als Ort der Faszination, sondern auch der Bedrohung wahrgenommen wurde. Schließlich hatte auch das christliche Interesse an Palästina einen Einfluss auf die Wahl der Bildthemen, das in Zeiten der europäischen Säkularisierung aus dem Bedürfnis nach einer biblischen Historizität erwuchs, für welche das Land als Ort des Ursprungs der heiligen Schriften und Überlieferungen Belege zu liefern schien.⁶²

In der Malerei werden die historischen Zusammenhänge anhand der Bildthemen ersichtlich, wenn einerseits in der Darstellung von fantasievollen Haremsszenen mit erotisch aufgeladener Stimmung sinnliche Projektionen repräsentiert werden und andererseits mit bedrohlichen Sklavenmarktszenarien eine Distanz zur westlichen Welt visuell hervorgerufen wird. Der Orientalismus in der Malerei diente damit der Schaffung einer künstlichen Orientwelt als Ort des Fremden, Exotischen und Erotischen und zugleich des Bedrohlichen und des Anderen, das als Gegenbild zur westlichen Welt und deren Moralvorstellungen fungierte.

Diese Gegenbilder trugen in Zeiten der Säkularisierung und des wirtschaftlichen Aufschwungs der imperialistischen Staaten Europas zu einer sich selbst als positiv wertenden Identitätsbildung bei und waren gepaart mit einem Überlegenheitsdenken gegenüber nicht-europäischen Kulturen. Der Orientalismus in der Malerei spiegelt dabei sowohl die Wahrnehmung fremder Kulturen wider als auch, inwiefern die bildende Kunst als Plattform zur Illustration von voyeuristischen Bildthematiken verwendet wurde. Dieser in der Malerei umgesetzte Voyeurismus bediente sich

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

62 Vgl. ebd., S. 22 ff.

pseudorealistischer Repräsentationen, die zu einem öffentlich gesellschaftsfähigen Orientbild beitragen.

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

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

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

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

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

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

65 Vgl. ebd., S. 174.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

69 Ebd., S. 186.

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

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

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

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

Trotz dieser Beschreibung und wegen der naheliegenden Vermutung, dass Delacroix einen Brauch innerhalb einer jüdisch-marokkanischen Hochzeit im Bild festhalten wollte, verwebt Delacroix in diesem Gemälde meines Erachtens bewusst die romantische Vorstellung der damaligen Zeit vom Orient als exotischem Ort erotischer Sinnlichkeiten und Judentum miteinander. Die Orientalin diene als Figuration der exotischen, andersartigen, geheimnisvollen Frau. Kongruent mit dieser Vorstellung ist die Vorstellung der Jüdin in jener Zeit, deren biblisch-geografischer Bezug der Orient sei, verbunden mit allen romantischen und verklärten Klischees. Delacroix' Gemälde markiert den Wandel in der Ikonografie der ›schönen Jüdin‹ als Porträt zur orientalischen Schönheit, die ihre Sinnlichkeit präsentiert. Hiermit wird ikonografisch der Grundstein für den Weg hin zum Bild der Jüdin als *Femme fatale* gelegt.

Delacroix' tanzende Figur mit erhobener Hand, die auf den ersten Blick durch Titel und Ausführung des Bildes als jüdische Braut wahrgenommen werden könnte, steht ikonografisch in enger Assoziation zu der Darstellung der tanzenden Salomefigur, die barfuß ihren Tanz am Hofe vorführt, wie sie viele Künstler der Romantik dargestellt haben. So ist es auch nicht erstaunlich, dass Delacroix' tanzende Figur sich als Bildzitat bei Gustave Moreau (1826–1898) und seinen unzähligen Salomebildern wiederfinden lässt. Die um 1870 entstandenen Salomebilder Moreaus zeigen vorzüglich den Wandel der Ikonografie einer biblischen Figur zur *Femme fatale*. Laut Erika Wäcker und Mechthilde Hatz besitzen sie eine Schlüsselfunktion für die Darstellung der Salome um die Jahrhundertwende und setzen zugleich grundlegende Maßstäbe für die Auslegung der Salome in den folgenden Jahrzehnten.⁷⁴ Zu den

72 Vgl. ebd., S. 164 ff.

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

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

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

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

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

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

76 Vgl. ebd., S. 62.

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

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

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

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

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. ebd., S. 101.

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

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

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

1.3 Judith und Salome als Femmes fatales

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

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

82 Vgl. ebd., S. 80ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

92 Ebd., S. 93.

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

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

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

1.4 Gegenpositionen zum Stereotyp in Malerei und Grafik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

100 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

126 Ebd., S. 31.

127 Ebd., S. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Die ›schöne Jüdin‹ als Femme fragile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

164 Vgl. ebd., S. 27.

165 Vgl. ebd., S. 23.

166 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

V. Konzeptionen
und Konstruktionen
in der Fotografie:
Eine diskursgeschichtliche
Übersicht zum Bild der
israelischen Soldatin

1 Visualisierung der Pionierin, Verteidigerin und Soldatin des Landes

In diesem Kapitel wird ausgehend von den ersten in Palästina entstandenen Fotografien diskursgeschichtlich das Motiv der Pionierin in seinen weiteren Entwicklungsprozessen nachgezeichnet. Das historische Fundament der orientalistischen Fotografie bildet insbesondere die Typenfotografie, die im Kontext der Motivgenese der israelischen Soldatin zu betrachten ist. Ausgehend von der Typenfotografie über die ersten fotografischen Repräsentationen der israelischen Soldatin, über Neukonzeptionen in der Fotografie bis hin zu visuellen Subversionen in der Kunstfotografie wird in diesem Kapitel der Untersuchung ein Bogen gespannt, der verdeutlichen wird, welche Transferprozesse vollzogen wurden und welchen Paradigmen vielfältiger Veränderungen das Motiv der israelischen Soldatin unterworfen ist.

Die Geschichte der Visualisierung der jüdischen Pionierin ist zum einen verknüpft mit der Geschichte der Fotografie im Nahen Osten, zum anderen mit den historischen Ereignissen der jüdischen Einwanderung nach Palästina. Seit der Erfindung eines praxistauglichen fotografischen Verfahrens durch den Franzosen Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) in den 1830er Jahren war es möglich, nicht nur mit komplizierten Apparaturen und Chemikalien in einem Studio, sondern auch im Freien Aufnahmen anzufertigen. Das neue Verfahren wurde zunehmend auch von europäischen Fotografen genutzt, die mit pittoresken Aufnahmen vom Heiligen Land und seinen Bewohnern die Orientsehnsucht der immer zahlreicher werdenden christlichen Pilger befriedigten. Das Land Palästina war von 1517 bis 1917 Teil des Osmanischen Reiches. Es zählte, unterteilt in mehrere Distrikte, zur Provinz (Vilâyet) Syrien, wobei Jerusalem als unabhängiger Distrikt direkt Istanbul unterstellt war. Dank dieser vergleichsweise politisch stabilen Lage in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts florierte der Tourismus. Vor allem Pilgerfahrten ins Heilige Land waren dank der Verbesserung der Infrastruktur mit geführten und durchgetakteten Touren finanziell erschwinglicher sowie komfortabler als noch zu Anfang des Jahrhunderts.¹

Das von romantischer Pilgersehnsucht geprägte Bild des Heiligen Landes blendete zunächst die Tatsache vollkommen aus, dass ab den 1880er Jahren die ersten großen Imigrationswellen einsetzten, die im Hebräischen *Alijah* (Singular) und *Alijoth* (Plural) genannt werden, was wörtlich mit »Aufstieg« zu übersetzen ist. Diese Imigrationswellen fanden in mehreren Phasen ab 1882 noch unter osmanischer Herrschaft statt und

1 Einen Eindruck von unterschiedlichen Reiserouten vermittelt Claude W. Sui mit Auflistung der einzelnen Stationen, Stätten und der Verkehrsmittel, siehe Claude W. Sui, Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert, in: Alfried Wiczorek/Claude W. Sui/Michael Tellenbach (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008, S. 8–29.

setzten sich unter britischem Mandat bis zur Staatsgründung fort, wobei die britische Militärverwaltung 1923 die Grenzen neu festsetzte und den Distrikt ›Palästina‹ nannte.

Der massenhafte Zuzug jüdischer Einwanderer veränderte tiefgreifend die demografische Verteilung der Bevölkerung: Bis zur ersten *Alijah* lebten ca. 457.000 Einwohner im Land, darunter ca. 400.000 Muslime, ca. 42.000 Christen und ca. 25.000 Juden, kurz vor der Staatsgründung stieg die Zahl der dort lebenden Juden auf ca. 600.000.² Gleichzeitig schufen diese Einwanderungswellen völlig neue Lebenssituationen, die alt-hergebrachte Sitten und das traditionelle Selbstverständnis radikal infrage stellten und vor allem bei der neuen jüdischen Bevölkerung auch zu neuen Selbstbildern führten. Die Gründe für die veränderte Selbstwahrnehmung liegen aber nicht nur im Umgang mit dem Land, sondern sind in erheblichem Maße in der osteuropäischen zionistischen Bewegung namens *Chibbat Zion* zu suchen, die im Deutschen mit »Zionsliebe« zu übersetzen ist. Mit dem Erstarren des politischen Zionismus, dessen Beginn sich mit der Einberufung des ersten Zionistenkongresses durch Theodor Herzl 1897 in Basel ansetzen lässt, folgten weitere Einwanderungswellen. Bedingt durch die Pogrome und brutalen Übergriffe in Europa nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten im Jahre 1933 waren Juden gezwungen, ihre Heimat zu verlassen. Sie sahen ihre Zukunft in der Flucht, sofern diese überhaupt möglich war, nach Eretz Israel,³ dem Land der biblischen Vorväter und des *Jischuus*, das heißt der dort alteingesessenen jüdischen Gemeinde. Das Zusammenleben und die Formierung der jüdischen Gesellschaft in Eretz Israel standen unter starkem Einfluss der ersten Einwanderer ab den 1880er Jahren, die überwiegend aus Russland, Polen und Deutschland stammten und maßgeblich die politischen und kulturellen Kolonisationsphasen bestimmten.⁴ Zugleich sicherte der damalige britische Außenminister Arthur James Balfour dem britischen Financier und Zionisten Lionel Walter Rothschild zu, die zionistischen Bestrebungen zu unterstützen, eine »nationale Heimstätte«⁵ für das jüdische Volk zu errichten. Zwischen dieser Zusage im Jahre 1917

2 Demografische Angaben und Informationen zur gesellschaftlichen Lage bietet: Thomas Philipp, Die palästinensische Gesellschaft zu Zeiten des britischen Mandats, in: *Dossier Israel*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2007/2008, online unter: <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/44991/gesellschaft-palaestinas?p=all> [Letzter Zugriff: 30.05.2016]. Siehe auch: Noah Flug/Martin Schäuble, *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*, München/Wien 2007 und Gudrun Krämer, *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel*, München 2015.

3 Eretz Israel ist wörtlich mit »Land Israel« zu übersetzen und bezieht sich historisch auf die Zeit zwischen dem Ersten Weltkrieg und der Staatsgründung 1948. Der Begriff beinhaltet die biblische Bezeichnung des Landes Kanaan, wie in 1. Mose 15,18 beschrieben, und diente im Zionismus als offizielle Bezeichnung des Landes unter britischem Mandat.

4 Siehe dazu: Erik Petry, *Ländliche Kolonisation in Palästina. Deutsche Juden und früherer Zionismus am Ende des 19. Jahrhunderts*, Köln 2004.

5 Die sogenannte Balfour-Deklaration vom 2.11.1917 lautet (hier wiedergegeben in der deutschen Übersetzung): »[...] Die Regierung Seiner Majestät betrachtet mit Wohlwollen die Errichtung einer nationalen Heimstätte für das jüdische Volk in Palästina und wird ihr Bestes tun, die Erreichung dieses Zieles zu erleichtern, wobei, wohlverstanden, nichts geschehen soll, was die

und der Staatsgründung 1948 lagen die bedeutendsten Jahre für das Land Israel, gekennzeichnet von Aufständen, Überfällen, Kriegen und dem Beginn des Nahost-Konfliktes.⁶

Die Entwicklungsgeschichte der Fotografie in Israel ist eng mit der Geschichte des Landes vor und nach der Staatsgründung Israels verwoben. Während sich die ersten Aufnahmen im Kontext der Reise- und Pilgerfotografie an ein internationales Publikum richteten, änderten sich mit Einsetzen der ersten Emigrationswellen nach Palästina Motivwahl und Adressaten. Bilder vom alten wie vom neuen *Jischuw*, der sich nun aus überwiegend osteuropäischen Einwanderern zusammensetzte, waren geprägt vom Pioniergeist und Enthusiasmus für den Aufbau des jungen Staates. Sie feierten die ersten landwirtschaftlichen Siedlungen wie Kibbuz und *Moschaw*,⁷ die sich, genossenschaftlich organisiert und sozialistisch-zionistisch ausgerichtet, als moderne Gesellschaftsformen in Eretz Israel neu formiert hatten und einen Neubeginn in der fremden Heimat bedeuteten. Gleichzeitig gründeten sich die ersten paramilitärischen Organisationen in Palästina, *Haganah* und *Palmach*, noch bevor 1948 der Staat ausgerufen wurde. In den 1920er und 1930er Jahren entstanden Fotografien, die bis heute zu den Bildikonen der israelischen Nation gehören und die ein vornehmlich heroisches Bild der jüdischen Bewohnerinnen und Bewohner zeichnen.

Im Folgenden werden ausgehend von der frühen Fotografie, die kurz vor und nach Gründung der israelischen Verteidigungstreitkräfte in Palästina/Israel entstanden ist, Porträt- und Typenbilder in ihrer Entwicklungsgeschichte vor dem Hintergrund der Fragestellung analysiert, welche Bildvorlagen zu den gegenwärtigen Repräsentationen der israelischen Soldatinnen in der Kunstfotografie führten. Fotografien der Pionierin

bürgerlichen und religiösen Rechte der bestehenden nicht-jüdischen Gemeinschaften in Palästina oder die Rechte und den politischen Status der Juden in anderen Ländern in Frage stellen könnte.«, abgedruckt in: *Dossier Israel*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2007/2008, online abrufbar unter <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45184/quellen?p=0> [Letzter Zugriff: 30.05.2016] und im Original unter: https://en.wikisource.org/wiki/Balfour_Declaration [Letzter Zugriff: 15.08.2022].

6 Vor der Staatsgründung Israels 1948 lebten ca. 650.000 Juden und ca. 1,2 Millionen Palästinenser im Land. Vgl. Noah Flug/Martin Schäuble, *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*, München/Wien 2007 und Gudrun Krämer, *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel*, München 2002, S. 41.

7 Hebräische Begriffe, die international bekannt sind, werden in dieser Untersuchung nicht hervorgehoben und orientieren sich an der geläufigen Schreibweise in der wissenschaftlichen Literatur gegenüber nichtbekannten Bezeichnungen, die *kursiv* gesetzt werden. Kibbuz bedeutet übersetzt »Versammlung/Kommune«, die Pluralform, Kibbuzim, stammt aus dem Hebräischen. *Moschaw*, Plural *Moschawim*, ist eine dem Kibbuz ähnliche Siedlungsform, bei dem allerdings Kollektiv- sowie Privateigentum zugelassen sind. Beide Siedlungsformen sind Kollektivsiedlungen mit basisdemokratischen Strukturen. Zur Kibbuzbewegung siehe den anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der ersten Kibbuzgründung erschienenen Sammelband von Michal Palgi/Shulamit Reinharz (Hg.), *One Hundred Years of Kibbutz Life. A Century of Crisis and Reinvention*, New Brunswick u. a. 2014.

(*Chaluzah*), der Verteidigerin (*Shomerah*)⁸ und der Soldatin werden auf ihre ikonografischen Attribute hin betrachtet. Bedeutend sind hierbei vor allem gesellschaftliche Idealvorstellungen und Typenkonstruktionen, die sich im Bild widerspiegeln und sich zum Teil als Bildikonen im visuellen Gedächtnis des Landes manifestiert haben.

Die kurz vor Staatsgründung entstandenen Fotografien stehen mit der politischen Geschichte dieser Zeit in einem engen Zusammenhang und lassen sich in erster Linie dem Genre der Dokumentar- und Reportagefotografie zuordnen. Zu beachten ist, dass die damaligen Fotografien entweder in Auftrag gegeben wurden oder sich nach dem Geschmack einer Zielgruppe richteten. In ihrer Eigenschaft als Dokumentar- und Reportagefotografien sind sie also nicht frei und objektiv, sondern stets in einen Kontext eingebunden. Aufgrund der nachfolgenden Rezeption als Bildikonen sind diese Aufnahmen allerdings auch im Zusammenhang mit der Fotografiegeschichte zu betrachten sowie mit der später formulierten Kunstfotografie. Ausgehend von der Untersuchung zur Bildsprache der Repräsentation von *Chaluzah*, *Shomerah* und Soldatinnen als Ikonen des visuellen Gedächtnisses können anschließend Gegenbilder in der Kunstfotografie erkannt werden, die hier als Subversionen im Bild bezeichnet werden.

Für die Erörterung des Topos ›schöne Jüdin‹ in der gegenwärtigen Kunstfotografie, wie sie in Kapitel III ausführlich vorgestellt und in der methodischen Einführung zu Beginn der Arbeit dargelegt wurde, ist die Herleitung des Motivs aus verschiedenen Epochen und Genres unerlässlich. Aus diesem Grund behandelt das folgende Kapitel zusammenfassend unterschiedliche Aufnahmen und ihre Fotografen vor und nach Gründung des Staates Israel, die zur Herleitung des Motivs anzuführen sind. Hierbei wird nicht zwischen unterschiedlichen Gattungen der Fotografie unterschieden,

8 Der Begriff *Chaluzah* ist die weibliche Form des hebräischen Wortes *Chaluz* und bedeutet »Pionierin«. Als *Chaluz* wurden zunächst Siedler bezeichnet, die während der ersten Einwanderungswellen nach Palästina gekommen waren, nach Gründung des ersten Kibbutz 1909 in Degania wurde der Begriff auch auf die in diesen Siedlungsformen lebenden Mitglieder übertragen. Der Begriff *Shomerah* ist die weibliche Form von hebräisch *Shomer*, was mit »Wächter« zu übersetzen ist. Er bezieht sich vor allem auf die Aufgabe dieser Person, die Siedlung, gleich welcher Form, vor Überfällen zu schützen und vor allem des Nachts zu bewachen. Nach Gründung der sozialistisch-zionistischen Jugendvereinigung *Hashomer Hatzair*, übersetzt »der junge Wächter«, 1913/14 in Galizien, wurden die Mitglieder ebenso als *Shomer* bezeichnet. Die stark an die Pfadfinderbewegung angelehnte Organisation vereinigte sich 1916 mit dem österreichischen Studentenverband *Zeire Zion* und konzentrierte sich auf die Gründung neuer Kibbutz-Siedlungen in Palästina. In Eretz Israel schlossen sich viele Mitglieder der *Hashomer Hatzair* den paramilitärischen Vereinigungen *Haganah* und *Palmach* an und kämpften für die Unabhängigkeit des Landes. Siehe dazu: Rina Peled, Die Jugendbewegung HaShomer HaZa'ir in Palästina. Vom nietzscheschen Individualismus zum leninistisch-stalinistischen Kollektivismus, in: Yotam Hotam (Hg.), *Deutsch-jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 213–239; Ulrike Pilarczyk, Gemeinschaft. Jüdische Jugendfotografie 1924 bis 1938, in: Yotam Hotam (Hg.), *Deutsch-jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 75–93, und Naomi Lassar (Hg.), *Jüdische Jugendbewegung. Sei stark und mutig!*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2001.

sondern sie werden als Konglomerat von Schlüsselbildern beurteilt. Schlüsselbilder, seien sie in Auftrag gegebene ideologisch aufgeladene Dokumentar Fotografien, Bildreportagen oder Souvenirs, sind stets auf ein Zielpublikum hin ausgerichtet. Fotografien als Medium der Vermittlung sind als Bildträger langlebig, sie lassen sich vielfach reproduzieren und verbreiten. Daher ist es sinnvoll, nach eben diesen Schlüsselbildern im kollektiven Gedächtnis Israels zu forschen. In der Analyse zum Topos der israelischen Soldatin gilt es, diese aufzudecken und im Netz der Bildkulturen einzuordnen. Erst anhand von Adaptionen an und Ablehnungen von bekannten Bildern lassen sich unterschiedliche Transferprozesse in der gegenwärtigen Fotografie beurteilen.

1.1 Die frühe Fotografie in Eretz Israel

Die Veröffentlichungen von Tim Nahum Gidal, Nissan Perez und Yeshayahu Nir aus den Jahren 1985 und 1988 bilden die für diese Untersuchung relevante Forschungsliteratur zur frühen Fotografiegeschichte in Palästina.⁹ Gidal widmet sich dem romantischen Bild des Heiligen Landes als Ort der biblischen Geschichten. Er stellt sein eigenes Wirken als Fotograf der 1930er und 1940er Jahre in den Kontext der vorgestellten Fotografien und ihrer Werke. Gidal ist es zu verdanken, den ersten historischen Zusammenhang zwischen Fotografie, Tourismus und der Verbreitung der Aufnahmen in Europa hergestellt zu haben. Perez hingegen untersucht, eng der Orientalismus-These Edward Saids folgend, den Handel von Fotografien aus dem Heiligen Land durch Fotostudios und deren Verbindung zum westlichen Markt. Anhand demografischer Erhebungen aus Europa stammender (männlicher) Fotografen untersucht Perez die Entwicklung der Fotografie noch vor den ersten Einwanderungswellen nach Palästina und führt ein detailliertes alphabetisches Verzeichnis der im Nahen Osten tätigen Fotografen auf.¹⁰ Ergänzend fragt die von Yeshayahu Nir zuerst 1985 und erneut 1995 veröffentlichte Untersuchung zur Fotografie in Israel nach der Beziehung zwischen der Vorstellung der westlichen Welt vom Orient und der Darstellung des Heiligen Landes als visuellem Zeugnis biblischer Zeiten. Zugleich werden in dieser Publikation Bildsprache und Ikonografie der zionistischen Fotografie und der fotografische Nachlass von Ephraim Moses Lilien erstmalig wissenschaftlich analysiert.¹¹ Eine weitere bedeutsame Abhandlung zur israelischen Fotografiegeschichte ist die Veröffentlichung von Vivienne Silver-Brody, welche aufbauend auf dem Werk von Yeshayahu Nir aus dem Jahre 1985 einen umfassenden Einblick in das Leben der ersten jüdischen Fotografen

9 Vgl. Tim Nahum Gidal, *Das Heilige Land. Photographien aus Palästina von 1850 bis 1948*, München/Luzern 1985. Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988. Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985.

10 Vgl. Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988, S. 64–74.

11 Vgl. Yeshayahu Nir/Mike Weaver/Anne Hammond (Hg.), *History of Photography*, 19/3, London 1995.

vermittelt.¹² Ferner sind für die Erfassung der frühen Bildzeugnisse in ihrer Formensprache einzelne Kataloge und Aufsätze von Bedeutung, die sich mit der fotografischen Darbietung von Pilgerstätten und Sehenswürdigkeiten Palästinas, deren Bestimmung als Kommerz oder Ästhetik und den Vorstellungen aus Europa beschäftigen.¹³

Allen wissenschaftlichen Publikationen ist die Festschreibung des Beginns der Fotografiegeschichte im Heiligen Land außerhalb der eigentlichen geografischen Grenzen gemein: Die Geschichte der Fotografie aus Palästina nimmt ihren eigentlichen Anfang in Europa, denn die Fotografen der ersten Aufnahmen stammten überwiegend aus den westlichen Ländern Europas und waren von westlichen Vorstellungen vom Orient geprägt, welche die Bildsprache und Motivwahl beeinflussten. Während ihrer mehrmonatigen Aufenthalte, privat oder im Auftrag von Delegationen, politischen, wirtschaftlichen oder archäologischen Gruppierungen, Vereinen und Gesellschaften, fotografierten sie Stätten des Heiligen Landes, Einwohner und Alltagsszenen. Zu den bekanntesten Fotografen zählen Maxime du Camp (1822–1894), Francis Frith (1822–1898), Auguste Salzmann (1824–1872) und Francis Bedford (1815–1894). Die ersten namhaften Fotostudios im Nahen Osten wurden ebenfalls von Fotografen gegründet, die aus Frankreich stammten, wie zum Beispiel das bekannte Maison Bonfils 1867 in Beirut oder das Studio von Tancred R. Dumas, das unweit des Maison Bonfils eröffnet wurde.¹⁴ Durch die sowohl in Studios wie auch auf der Straße entstandenen Aufnahmen aus dem Libanon, Syrien, Ägypten und Palästina wurde das Bild des Orients, das »vom Geist der Bibel erfüllt«¹⁵ sei, maßgeblich von eben diesen Fotografen mitbestimmt. Alle Fotografen der ersten Stunde, seit der Erfindung der Daguerreotypie, hatten laut Tim Gidal ein Motiv gemeinsam: »[...] die photographische Nutzung des Heiligen Landes zu kommerziellen Zwecken.«¹⁶

Zwischen dem Jahr 1839, als Daguerre sein fotografisches Verfahren der Öffentlichkeit vorstellte, bis 1885 sollen über 250 verschiedene Fotografen im Nahen Osten tätig gewesen sein.¹⁷ Laut Issam Nassar lassen sich diese nach ihren Auftraggebern und

12 Vgl. Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998.

13 Vgl. Alfried Wiczorek/Claude W. Sui/Michael Tellenbach (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008; Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997. Linda Wheatley-Irving, *Holy Land Photographs and their Worlds. Francis Bedford and the »Tour in the East«*, in: *Jerusalem Quarterly*, 31 (2007), S. 79–96.

14 Vgl. Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997, S. 32.

15 Tim Nahum Gidal, *Das Heilige Land. Photographien aus Palästina von 1850 bis 1948*, München/Luzern 1985, S. 86.

16 Ebd.

17 Zur alphabetischen Auflistung der im Nahen Osten tätigen Fotografen siehe Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988, S. 124–233.

der Intention ihrer Werke kategorisieren.¹⁸ So gab es zum Beispiel Fotografen, die von staatlichen Ministerien und Vereinigungen beauftragt wurden, wie Maxime du Camp vom französischen Ministerium für Bildung in Ägypten und Palästina oder Auguste Salzmann vom Ministerium für Öffentlichkeit in Jerusalem. Eine große Gruppe bilden Fotografen, die für archäologische Organisationen tätig waren und Ausgrabungen britischer, französischer, amerikanischer sowie deutscher Expeditionen begleiteten. Darunter ist vor allem die Abteilung für Fotografie der *American Colony* in Jerusalem zu erwähnen, deren Archiv in dem noch heute bekannten Hotel zugänglich ist und zum Bestand der amerikanischen Nationalbibliothek in Washington D. C. zählt.

Des Weiteren lassen sich Fotografen mit religiösen und missionarischen Intentionen anführen, die für kirchliche Organisationen arbeiteten. Ebenfalls zu nennen ist die Gruppe der klassischen Berufsfotografen, für die der Verkauf und die Vermarktung der Fotografien aus dem Heiligen Land im Vordergrund stand, wie für Félix Bonfils und das von seiner Familie gegründete Maison Bonfils oder Francis Frith. Als gläubiger Christ bereiste Frith zwischen 1856 und 1859 mehrmals die Region, belichtete Hunderte von Glasplatten und stellte Alben füllende Abzüge her, die er anschließend verkaufte. Seine Fotografien erlangten eine so große Popularität, dass Königin Victoria Francis Frith 1862 beauftragte, die englische King-James-Bibel in einer Neuauflage zu illustrieren. Noch im selben Jahr erschien die sogenannte *Queen's Bible* mit 56 Fotografien, die Francis Frith auf seinen Reisen nach Ägypten, Syrien, Äthiopien und Palästina aufgenommen hatte.¹⁹ Bonfils und Dumas, die sich im Nahen Osten niederließen, konzentrierten sich auf den Vertrieb von Fotografien und ergänzten ihr Repertoire um Studio-Aufnahmen, die ebenso zahlreich in den Westen verkauft wurden und noch heute Bestandteil fotografischer Sammlungen in Europa und in den USA sind.²⁰

Jerusalem als Heilige Stadt blieb ausnahmslos das favorisierte Motiv aller Fotografen, wie anhand von Fotobüchern, Reiseberichten und Postkartensammlungen des

18 Vgl. Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997, S. 31–41.

19 Gidal spricht von annähernd zwei Millionen Abzügen, die Frith verkauft haben soll. Vgl. Tim Nahum Gidal, *Das Heilige Land. Photographien aus Palästina von 1850 bis 1948*, München/Luzern 1985, S. 86f.

20 Einen großen Bestand besitzt das Harvard Semitic Museum, Cambridge, USA, deren damaliger Kurator Dr. Carney Gavin die Geschichte des Fotostudios der Familie Bonfils in Beirut und deren Nachlass der Öffentlichkeit zugänglich machte. Siehe dazu, Carney E. S. Gavin, *The Image of the East. Nineteenth-Century Near Eastern photographs by Bonfils from the Collection of the Harvard Semitic Museum*, Chicago/London 1982. Des Weiteren besitzen das Museumsarchiv der Universität Pennsylvania über 1100 Fotografien des Maison Bonfils, siehe <http://www.penn.museum/blog/fun/fun-friday-image-of-the-week/groupe-de-bedouines-syriennes-group-of-bedouin-women> [Letzter Zugriff 16.04.2021] sowie die Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim; vgl. Alfred Wiczorek/Claude W. Sui/Michael Tellenbach (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008.

19. Jahrhunderts festzustellen ist. Der Felsendom, die Westmauer, das Kidrontal, die einzelnen Kirchen sowie die Altstadt mit ihren engen Gassen bildeten die bevorzugten Motive unzähliger Fotografien.²¹ Issam Nassar ist es gelungen, in den Jerusalem-Fotografien des 19. Jahrhunderts Wiederholungen in der Motiv- und Perspektivenwahl offenzulegen.²² Auffallend sei, so Nassar, dass nicht nur voneinander kopiert, sondern vielmehr nach einem Schema fotografiert wurde. Daher erstaune es nicht, dass sich vor allem Themenwahl, Motiv, Stil und Technik unzählige Male wiederholen. Dieses Schema indiziere, dass es eine gewisse Bildsprache gegeben haben muss, die sich aufgrund ihrer Häufigkeit als Bildtradition entwickelte. Bei der Durchsicht des Bildmaterials kommt Nassar zu der Erkenntnis, dass Bilder der tatsächlich dort lebenden Bevölkerung fehlen und die religiösen Stätten meist menschenleer wirken. Einzelne Personen erschienen in den Fotografien nur aus stilistischen und bildkompositorischen Gründen, in archäologischen Begleitfotografien sogar lediglich als Größenreferenz, als »sense of scale«,²³ wie es Nassar nennt, um die Größe der Bauten besser einschätzen zu können. Eine Ausnahme bildeten Aufnahmen von betenden Personen an der Westmauer. Hier scheint die Kombination von Stätte und Personen allerdings notwendig zu sein, um den Ort auf dem Foto als Westmauer identifizieren zu können.²⁴ Die menschenleer wirkende Stadt Jerusalem und ihre Stätten evoziere, so Nassar, in der Geschichte der Fotografie einen mythischen Ort, denn sie strahle eine heilige Aura aus. Gleichzeitig markiere Jerusalem eine Ausnahmeerscheinung zum restlichen Orient, wie Nassar treffend formuliert:

[...] the city was reduced to a location that could attest to the truth of the biblical story, rather than recognised as a real place in this world. [...] Jerusalem was not a location that belonged together with the rest of the Orient. Rather, it was a familiar site, very well known to the Europeans and often claimed by them.²⁵

21 Vgl. Claude W. Sui, Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert, in: Ebd., S. 8–29, S. 14. Tim Gidal erwähnte bereits in seinen knappen Ausführungen die Bedeutsamkeit von Reiseführern und ihre Verbreitung im Westen, wie zum Beispiel die erste Auflage des Baedeker-Reiseführers zu Palästina und Syrien, siehe dazu: Tim Nahum Gidal, *Das Heilige Land. Photographien aus Palästina von 1850 bis 1948*, München/Luzern 1985, S. 80.

22 Vgl. Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997, S. 33–42.

23 Ebd., S. 36.

24 An der Westmauer betende Jüdinnen und Juden, meist Frauen, sind ein klassisches Motiv der Abbildungen jüdischer religiöser Stätten in Jerusalem. Das Maison Bonfils, ca. 1890, und Ephraim Moses Lilien, 1906 und 1912, wählten dieselbe Perspektive für die Darstellung, abgedruckt in: Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 25, Abb. 5. Siehe auch: Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am (Hg.), *Painting with Light. Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, S. 138 und S. 139, TAMA No. 192.

25 Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997, S. 36, S. 41.

Häufig erschienen in den Aufnahmen pseudo-alltägliche Handlungen als Inszenierungen von biblischen Szenen, die durch Titel, kurze Bildbeschreibungen und Ortsbezeichnungen als eine Art Beweis für ein jüdisches historisches und kulturelles Erbe im Heiligen Land dienen sollten. Dazu zählen für Nassar zum Beispiel Fotografien, die zwei Personen in einem Kornfeld beim Ährensammeln zeigen und als *Boaz und Ruth* bezeichnet werden, oder eine an einem großen Rollstein sitzende Frau in Beduinenkleidung, die an die Geschichte von Jesus' Wiederauferstehung erinnern solle. Mit diesen Fotografien werde versucht, visuell wiederzugeben, was der biblische Bericht beschreibt.²⁶

Im Hinblick auf Aufnahmen, die in Studios entstanden sind, lassen sich ebenso bestimmte Charakteristika festhalten, die vor allem für die Frage nach der Herleitung des Bildmotivs der israelischen Soldatin im Kontext von Orientalismus und Stereotypisierung bedeutsam sind. Wie Nassar entdeckt, erscheint in der Sammlung des Maison Bonfils ein und dieselbe Person in zwei verschiedenen Rollen, einmal als Wollkämmer aus Palästina, datiert mit 1880, und ein anderes Mal als Oberrabbiner Jerusalems, datiert mit ca. 1875.²⁷ Die Aufnahmen aus dem Hause Bonfils zeigen in frontaler Ansicht einen älteren Mann, sitzend, mit einem längeren, weißen Bart (Abb. 71 und Abb. 72). Unter seiner Fellmütze sind Schläfenlocken zu erkennen, die ihn als orthodoxen Juden kennzeichnen. In beiden Fotografien besteht die restliche Kleidung aus einem langen gestreiften Kaftan, den er unter einem dunklen Mantel mit Schulterbesatz trägt. Das Kinn leicht zur Brust geneigt, wendet er sich mit einem ernsten Blick dem Betrachter zu. Beide Fotografien wurden mit großer Wahrscheinlichkeit unmittelbar hintereinander angefertigt: Nicht nur die Kleidung ist dieselbe, auch der Fußboden und der Hintergrund sind identisch. Zudem sind im linken Bildbereich die Nummern 632 und 633 zu erkennen, die eine direkte Abfolge in der Anfertigung indizieren. Lediglich seine Utensilien wurden kurz vor der Aufnahme des Fotos ausgetauscht: Als Wollkämmer hält er die entsprechenden Werkzeuge zur Bearbeitung der Wolle in den Händen, so einen großen sogenannten Fachbogen, eine Schere und einen Klöppel, während er in der Rolle des Oberrabbiners lediglich ein nicht sonderlich dickes Buch zur Identifikation als Gelehrter recht unauffällig in einer Hand hält.

Interessant ist, dass dieselbe Person unterschiedliche Typen mimt, die durch wenige Utensilien im Bild unterschiedliche Betitelungen erhalten. Wie aus der Publikation von Yeshayahu Nir ersichtlich, erfährt das Wollkämmer-Foto als Radierung aus dem Jahre 1884 nochmals neue Beschriftungen, nämlich *Jude aus Algerien*, dann *Polnischer Jude* und ein anderes Mal *Israelit aus Beirut* sowie 1888 *Jude aus Jerusalem*.²⁸ Hieraus wird offensichtlich, dass der Porträtierte als Modell für unterschiedliche Typen als

26 Ebd., S. 38.

27 Nassar behauptet, diese Person erscheine ebenso in der Sammlung von Dumas. Dort werde er als Patriarch der syrisch-maronitischen Kirche in Jerusalem bezeichnet, obwohl es das Amt dort gar nicht gab. Vgl. ebd., S. 39.

28 Vgl. Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985, S. 14 ff.

derart passend empfunden wurde, dass er gleich mehrere unterschiedliche Personen darstellen sollte. Offenkundig geht es hier nicht um ein individuelles Porträt, sondern darum, bestimmte Typen entsprechend ihrem Beruf oder ihrer religiösen Zugehörigkeit zu präsentieren. Sofern dem Betrachter nicht alle Fotografien zeitgleich und nebeneinander vorlagen, fiel ihm sicherlich nicht auf, dass es sich um dieselbe Person in unterschiedlichen Rollen handelte, so dass wir hier ein erstes Beispiel für eine stereotypisierte Darstellung in der Fotografie vorfinden.

Dieses Phänomen beschränkt sich nicht nur auf das Porträtieren von Männern, sondern gilt auch für die Aufnahmen von Frauen im Orient in den 1880er Jahren. In den Publikationen von Sarah Graham-Brown und Yeshayahu Nir sehen wir Fotografien von Frauen in Frontal- oder Seitenansicht in traditionellen Trachten, verschleiert, mit Kopfbedeckung oder einem Wasserkrug, um sie als angeblich authentische Einwohnerinnen des Landes auszuweisen.²⁹ Die Porträtfotografien der damaligen Zeit aus den Ländern des Nahen Ostens haben eines gemein: Sie tragen überwiegend unspezifische Bildtitel oder besitzen keine genauere Bildbeschreibung, die den Porträtierten einen individuellen Charakter geben würde. Bildtitel wie *Bettlerin*, *arabische Frau*, *Beduinin* verdeutlichen auch hier, dass es um die bildliche Repräsentation von Berufsklassen, Gesellschaftsständen und Religionszugehörigkeiten handelt und nicht um personenbezogene Präsentationen. Als Modelle beschäftigt und für eine Aufnahme im Studio entlohnt, war es Aufgabe dieser Personen, lediglich einen bestimmten Typus zu verkörpern. Diese Typenfotografien richteten sich nach dem Geschmack der Kundschaft und steigerten womöglich den Verkauf solcher Aufnahmen.³⁰

In dieser Aufmachung und Verallgemeinerung erinnern vor allem die typisierenden Frauenporträts stark an das Phänomen des Orientalismus in der Malerei, wie es in Kapitel IV ausführlich erläutert wurde. Wenn Frauenporträts aus der damaligen Zeit lediglich mit biblischen Namen betitelt werden, handelt es sich um eine Berufung auf biblische Frauen und zugleich um eine Stilisierung bestimmter orientalischer Frauentypen. Diese Aufnahmen, die auch aus dem Hause Bonfils stammen, bedienen die Vorstellungswelten und den Voyeurismus des Westens, indem sie ganz dem Geschmack und der Bildsprache des Orientalismus entsprachen. Exotik und Erotik werden miteinander vermengt, zum Beispiel auf Fotografien, die Frauen mit Kopftuch und gleichzeitig mit entblößter Brust zeigen.³¹

29 Vgl. Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950*, London 1988. Graham-Brown konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf Porträtaufnahmen überwiegend aus Ägypten und den Maghreb-Staaten. Diese lassen sich allerdings auf die Darstellung von Frauen aus dem Nahen Osten in ihrer Ausführung miteinander vergleichen. Siehe auch Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985, S. 148 ff, S. 154, S. 180, und Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988, S. 53, Abb. 34, S. 103, Abb. 87 und 88, S. 219, Abb. 251.

30 Vgl. ebd., S. 141.

31 Abgedruckt in: Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985, S. 152. Die Fotografie wird vor 1894 datiert.

Es ist festzuhalten, dass Fotografien nicht nur das imaginäre Bild des Orients beeinflussten, sondern auch als Vorlage in der Malerei dienten. Bekannte Künstler der romantischen orientalistischen Malerei wie zum Beispiel Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Eugène Delacroix (1798–1863) und Gustav Bauernfeind (1848–1904) arbeiteten auf ihren Orientreisen eng mit Fotografen zusammen, die das passende Motiv zunächst als Fotografie – vergleichbar mit einer Skizze in der Malerei – festhielten.³² Fotografie und Malerei haben sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenseitig beeinflusst: Die orientalistische Malerei richtet sich nach dem Motiv der Fotografie und die Fotografie nach dem Gemälde, wie Sarah Graham-Brown in ihrer Untersuchung anhand einiger direkter Bildvergleiche zeigt.³³

Wie Nissan N. Perez festhält, begegneten damals viele Menschen im Nahen Osten der Technik der Fotografie wie auch den europäischen Fotografen hinter der Kamera mit Skepsis. Nur wenige Personen erklärten sich, meist erst gegen Bezahlung, dazu bereit, ein Bild von sich machen zu lassen. Dies erkläre das mehrmalige Erscheinen derselben Personen in verschiedenen Rollen.³⁴ Allerdings, so ergänzt Yeshayahu Nir, führte diese Praxis zu einer Legitimation von quasi-kulturellen Codes, denn die Modelle folgten den Anweisungen der Fotografen, die durch Kleidung, Pose und Aussehen eine Bildsprache kreierten, die dem Betrachter suggerierte, es handle sich um authentische visuelle Zeugnisse.³⁵ Das Verhältnis zwischen Fotograf und Porträtiertem war demnach im Palästina des 19. Jahrhunderts vor allem kommerzieller Natur. Gegen Bezahlung waren die porträtierten Personen bereit, für einen europäischen Bildgeschmack und einen eher kolonial geprägten Blick auf fremde Völker vor der Kamera zu posieren. Nir fasst dies mit den Worten zusammen: »The Orient was seen, and consequently depicted, as the site of myths about noble savages, bygone glories, vanishing races and ›retarded societies.«³⁶

Die Typenfotografie des 19. Jahrhunderts lässt sich somit zweifach verorten: In der orientalistischen Malerei und in einer fotografischen Praxis, die mit ihren romantischen,

32 Häufig waren es Fotografen, die die Künstler begleiteten und die Vorlagen für die später entstandenen Gemälde lieferten, so zum Beispiel Eugène Durieu für Delacroix. Im Pariser Musée National Eugène-Delacroix, Musée du Louvre, wurden 2009 erstmalig die von Durieu angefertigten Fotografien in Gegenüberstellung zu Delacroix' Werken ausgestellt. Siehe dazu den Ausstellungskatalog: Christophe Leribault/Sylvie Aubenas (Hg.): *Delacroix et la photographie*, Musée du Louvre, Paris 2008. Vgl. Issam Nassar, *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997, S. 27 ff., und Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988, S. 66–74.

33 Vgl. Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950*, London 1988, S. 43, Abb. 8 und 9.

34 Vgl. Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988, S. 107 ff.

35 Vgl. Yeshayahu Nir, Photographic Representation and Social Interaction. The Case of the Holy Land, in: Yeshayahu Nir/Mike Weaver/Anne Hammond (Hg.), *History of Photography*, 19/3, London 1995, S. 185–194, S. 193.

36 Ebd.

inszenierten visuellen Darbietungen meist keinen Anspruch auf Authentizität erhob. Bei dieser sogenannten ethnografischen Fotografie bezieht sich das Fotografieren von Typen auf einzelne Personen fremder Völker, die zum Beispiel am Amazonas, in Afrika oder in Ozeanien leben. Als Dokumentation angelegt galt diese Form der Fotografie als visuelles Hilfsmaterial in der Anthropologie und der Ethnologie, um die Anatomie des Menschen, Trachten und Haarschmuck zu untersuchen. Wie Paul Hempel anmerkt, ist die Typenfotografie in erster Hinsicht nicht als eigenständiges Genre zu begreifen, sondern als »[...] mediales System auf der disziplinären Schnittstelle von Anthropologie und Ethnologie [...]«,³⁷ das sich aus einem Zusammenspiel von Wahrnehmungsmustern und körperlicher wie kultureller Differenz zusammensetzt. Wie bereits in Kapitel IV im Zusammenhang mit den Fotografien von Ephraim Moses Lilien erwähnt wurde, sollte die ethnografische Typenfotografie zunächst der wissenschaftlichen Erforschung fremder Völker dienlich sein. Auf die unterschiedlichen Fotodokumentationen folgte ein »System der Differenzierung«,³⁸ das allerdings zunehmend von Rassentheorien, Antisemitismus und Nationalismus geprägt war. Der westliche, mitteleuropäische Blick auf fremde Völker stand unter dem Einfluss der kolonial geprägten Überzeugung, außereuropäischen Ethnien überlegen zu sein. Angehörige fremder Völker wurden in bildlichen Darstellungen und in Beschreibungen hinsichtlich ihrer Körpergröße, ihrer Kopfform, ihres Körperkults und ihrer Tracht häufig herabgesetzt. Die Typenfotografie wurde dazu genutzt, aus Erscheinung, Kleidung und Physiognomie der Porträtierten auf die intellektuellen Fähigkeiten, die moralischen Werte und den zivilisatorischen Entwicklungsstand der betreffenden Völker zu schließen. Aus der eurozentrischen Perspektive heraus wurde das zivilisatorische Niveau der fremd anmutenden Ethnien, die häufig als ›wild‹ oder ›grob‹ beschrieben wurden, als niedrig eingestuft. Sie wurden als minderwertige Volksgruppen klassifiziert, was gleichzeitig den eigenen sozialen und gesellschaftlichen Rang erhöhte. In diesen Bildern entwickelte sich eine eigene Ikonografie, die Menschen fremder Völker – die Männer meist mit Jagdutensilien wie Pfeil und Bogen, Beil oder Speer, die Frauen barbusig und auch den restlichen Körper nur spärlich bekleidet – tätowiert oder bemalt zeigen, um sie in ihrer Exotik noch martialischer auf den Betrachter wirken zu lassen.³⁹

Einzelpersonen wurden überwiegend in Vorder- oder Seitenansicht aufgenommen, was von der klassischen Porträanfertiigung aus der Malerei auf die Fotografie übertragen wurde. Diese Studioporträts entreißen die Gezeigten allerdings jedem möglichen zeitlichen und räumlichen Kontext. Dem Betrachter fehlen Hinweise, die den Porträtierten in einen Zusammenhang setzen, oder dieser Zusammenhang wurde bewusst durch Bildunterschriften und Beschreibungen evoziert. Aufschlussreich

37 Paul Hempel, Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Hans-Peter Bayerdörfer, *Bilder des Fremden, mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205, S. 177, S. 180.

38 Ebd., S. 183.

39 Siehe dazu Michael Wiener, *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*, München 1990.

hierfür ist der von Paul Hempel nur am Rande erwähnte Hinweis, dass im späten 19. Jahrhundert der Begriff ›Typ‹ gleichbedeutend mit dem Begriff ›Lichtbild‹ verwendet wurde, wie auch das Verb ›typen‹ für ›fotografieren‹ stand und zahlreiche ›Typenatlanten‹ publiziert wurden, die wiederum erst in ihrer Beschreibung und Auslegung zu einer Stereotypisierung von Völkern führten.⁴⁰ In der Untersuchung schriftlicher und visueller Quellen zur ethnografischen Typenfotografie ist demnach die Verwendung des Begriffs zu berücksichtigen, um eine klare Unterscheidung zwischen Rezeption und bereits bewusster Typisierung zu treffen.

Die in den 1860er und 1870er Jahren im Nahen Osten tätigen Reisefotografen übernahmen diese Form des Porträts und fertigten, wie oben kurz erläutert, bedeutende Mengen an Aufnahmen an. Damit trugen sie maßgeblich zur Typisierung, vornehmlich orientalischer Volksgruppen, bei. In Anlehnung an ethnografische Fotografien entstanden somit im Studio Aufnahmen wie jene des angeblichen Oberrabbiners oder Wollkämmers, für die der Fotograf die Porträtierten bezahlte, sie entsprechend kleidete und vor bemalten Wänden aus Pappmaché oder mit einigen wenigen Utensilien in den Händen in Szene setzte, damit sie diesen Typus mimten. Die Verwendung solcher Wände, die einen bemalten Hintergrund lieferten, ist zum einen auf die eingeschränkten technischen Möglichkeiten zurückzuführen: Das Equipment aus Glasplatten, Standkamera, Dunkelkammer und verschiedenen Chemikalien war recht umständlich zu transportieren. Eine bemalte Wand im Hintergrund konnte somit zumindest als Ersatz für eine authentisch anmutende Freiluftszene dienen. Zugleich schufen die Motive auf diesen Wänden eine Perspektive, die eine Bildtiefe suggerieren sollte. Es ist anzunehmen, dass an diesen Wänden auch Gerätschaften befestigt werden konnten, die noch bis ins späte 19. Jahrhundert als Kopfstützen eingesetzt wurden. Diese fixierten die zu porträtierende Person während der langen Belichtungszeit, so dass eine scharfe Aufnahme garantiert war. Die Gestaltung der Wände im Bildhintergrund fiel dabei unterschiedlich aus, meistens waren es unspezifische Landschaften, die mit Blattwerk, Steinen, Bäumen und Wegführungen malerisch angedeutet wurden. Manchmal wurde auch eine Burg oder ein Schloss architektonisch angedeutet, auch griechische Säulenreihen oder niedrige Balkonbalustraden kamen vor.⁴¹ Irritierend wirken im Zusammenhang mit der orientalischen Typenfotografie ein Foto mit einer Waldszene und eine Aufnahme mit einer europäischen Architekturlandschaft im Hintergrund; beide eröffnen einen neuen Diskurs zur europäischen Fotografie im Orient.

Mit der ersten *Alijah*, der ersten großen Einwanderungswelle in den 1880er Jahren, ließen sich die ersten jüdischen Fotografen im Land nieder. Sie sollten das Bild des

40 Vgl. Paul Hempel, Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Hans-Peter Bayerdörfer, *Bilder des Fremden, mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205, S. 187, Anm. 24.

41 Vgl. Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York 1988.

Orients verändern. Zu den Fotografen zählen unter anderem Tsadok Bassan, Avraham Soskin, Shlomo Narinsky und Yaacov Ben Dov. Auch die ersten jüdischen Fotostudios wurden gegründet, etwa jene von Yeshayahu Raffalovich und Avraham Rittevsky, von Bernard A. Edelstein, von Chaim Yehuda Molcho und von Ya'acv Hotimsky. Sie werden allerdings in der Literatur zur Entwicklungsgeschichte der israelischen Fotografie kaum berücksichtigt, obwohl die dort entstandenen Aufnahmen als Dokumente des *Jischuws* zu betrachten sind und einen entscheidenden Beitrag zur Identitätsfindung der ersten jüdischen Gemeinden im Land leisteten.⁴² Wie Silver-Brody zu Recht bemerkt, setzen sich die frühen Außenaufnahmen dieser Fotografen in Bildsprache und Bildaufbau deutlich von jenen der Reisefotografen ab: Sie zeigen keine verkitschten Straßenansichten oder religiösen Stätten, sie vermitteln kein romantisches Orientbild, sondern haben einen dokumentarischen Charakter. Sie präsentieren das alltägliche Leben in den Straßen, in den Fabriken oder auf dem Lande.⁴³ Von den übrigen Fotografen unterscheiden sie sich vor allem darin, dass sie als authentisch eingestuft werden können, denn die Aufnahmen bezeugen tatsächlich vorhandene Einrichtungen, namentlich genannte Individuen und das Milieu des sich wandelnden Landes. Im Gegensatz zu den frühen Aufnahmen europäischer Fotografen dokumentieren die ab ca. 1890 entstandenen Bilder jener jüdischen Fotografen das reale, soziale und wirtschaftliche Leben des *Jischuws*, der jüdischen Bevölkerung in Palästina vor der Staatsgründung Israels. Noch vor der Gründung des Jüdischen Nationalfonds 1901 und damit noch vor Beginn einer klar definierten zionistischen Fotografie⁴⁴ entstanden Aufnahmen von Arbeitern auf dem Feld, in einer Mühle und in einer Böttcher-Werkstatt oder Gruppenporträts von Landwirten und Dorfbewohnern, auf denen im Hintergrund neu gebaute Häuser, Krankenhäuser oder für die orthodoxe Gemeinschaft zentrale Bauten wie Synagogen, Betstuben und Schulen zu sehen sind.⁴⁵

Visuelle Zeugnisse vom Leben des *Jischuws* liefern vor allem die Aufnahmen von Tsadok Bassan (1882–1956). Geboren in Jerusalem und aufgewachsen in einer religiösen Familie, die schon vor seiner Geburt nach Eretz Israel ausgewandert war, besaß Bassan ein Studio in Mea Shearim, das bereits damals ein Stadtteil der ultraorthodoxen Gemeinde in Jerusalem war. Womöglich aufgrund seiner eigenen Verbundenheit mit dem religiösen jüdischen Leben gelangen ihm Aufnahmen von Gottesdiensten

42 Vgl. Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998. Die Schreibweise der Namen wurde an dieser Stelle übernommen.

43 Vgl. ebd., S. 90–109.

44 Vgl. Guy Raz, Nothing but What His Eyes Recorded. A Comment on Local Landscape Photography, in: Guy Raz/University of Haifa, The Art Gallery (Hg.), *Framed Landscape. A Comment on Landscape Photography*, Ausstellungskatalog, Art Gallery, Haifa 2004, S. 21–44. S. 40 f. (Die Seitenzahlen des englisch/hebräischen Katalogs verlaufen im englischen Teil rückwärts.)

45 Vgl. Ruth Oren, Zionist Photography, 1910–41, in: *History of Photography*, 19, 3 (1995), S. 201–209; Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 34, Abb. 6, S. 35, Abb. 7, S. 40, Abb. 19, S. 47, Abb. 32.

und Versammlungen in den *Jeshiwoth*, den traditionellen Schulen zum Studium der Thora und des Talmuds. Silver-Brody betrachtet Tsadok Bassan als einen der wichtigsten Fotografen des traditionellen Lebens in Jerusalem: Zu der Zeit, als die zionistische Bildsprache der Bezalel-Schule aufkam und der Jüdische Nationalfonds gegründet wurde, richtete Bassan seinen Fokus weiterhin auf den alten Jischuw und dokumentierte damit den Status der Gemeinden noch vor ihrem Wandel im Namen des politischen Zionismus in Eretz Israel.⁴⁶ Bassans Aufnahmen dienten aber nicht nur dokumentarischen Zwecken, sie sollten vor allem dazu beitragen, Spenden zu akquirieren, die für die Landankäufe in Palästina vonnöten waren.⁴⁷ Wie Vivienne Silver-Brody bemerkt, stießen die Fotos, die in Form von Postkarten, Illustrationen in Journalen oder als Radierungen Verbreitung fanden, in osteuropäischen, mehr noch aber in westeuropäischen Ländern auf größeres Interesse.⁴⁸

Nur wenige Aufnahmen aus dieser Zeit lassen sich mit den gut komponierten Landschaftsaufnahmen des britischen Fotografen Francis Frith oder des französischen Künstlers und Fotografen Auguste Salzmann vergleichen. Laut Silver-Brody zeugen die Kompositionen jüdischer Fotografen von einem eher geringen Verständnis der technischen Möglichkeiten in der Fotografie, was sich durch die fehlende professionelle Ausbildung erklären lasse.⁴⁹ Dennoch setzen sich diese Aufnahmen von den üblichen aus Westeuropa stammenden Fotografien ab, denn sie spiegeln nicht nur das Leben im alten *Jischuw* und die Entstehung landwirtschaftlich und sozialistisch geprägter Siedlungen, sogenannter *Moschawot*, wie auch die städtischen Entwicklungen jener Zeit, sondern zeigen ebenso den Bedarf, diesen Wandel zu Beginn einer wachsenden nationalen Idee zu dokumentieren, ja vermutlich auch im Bild zu demonstrieren und zu propagieren. Als Ausdruck der jüdischen Lebenswelt im Orient aus dem Blickwinkel jüdischer Fotografen sind diese frühen Bilder für die Beurteilung der Entwicklungsgeschichte der Fotografie in Israel von großer Bedeutung.

1.2 Frau in orientalischem Gewand: Bibel-Romantik im Porträt

Als bereits Bonfils, Dumas und andere ihre Fotostudios im Nahen Osten und Jerusalem eröffnet hatten, folgten bald um die Jahrhundertwende zahlreiche weitere Studios in Eretz Israel, die die Nachfrage nach Porträtbildern, Gruppenaufnahmen von Siedlern, Schulgruppen, Vereinsmitgliedern etc. bedienten und hofften, mit den daraus erzielten

46 Vgl. Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 90–109.

47 Vgl. ebd., S. 31–49.

48 Vgl. ebd., S. 32 f., Abb. 4 und 5.

49 Vgl. ebd., S. 37.

Einnahmen ihren eigenen Lebensunterhalt in der neuen Heimat sichern zu können. Aus der Bildtradition der in Studios inszenierten Porträtaufnahmen entwickelte sich in den jüdischen Fotostudios ein Phänomen, das zunächst irritiert, anhand des Zusammenspiels zwischen Malerei und Fotografie im Kontext des Orientalismus jedoch entschlüsselt werden kann. Diese Studio-Aufnahmen stehen im Gegensatz zu dokumentarischen Zeugnissen zum *Jischuw* und zum Aufbau des Landes und weisen eine eigentümliche Darbietung auf: In den Aufnahmen von Avraham Soskin (1881–1963) sehen wir Frauen, die sich vor einer angemalten Pappmachéwand, die als unspezifischer Hintergrund mit Landschaftsmotiv dient, in Szene setzen (Abb. 73 – Abb. 75).⁵⁰ Alle Frauen tragen ein mit Kreuzstich-Stickereien verziertes, bodenlanges, helles Leinenkleid, dessen geometrisches Palmblattmuster am vorderen Teil des Kleides und an den Ärmelkanten an eine Beduinentracht erinnert. Tatsächlich handelt es sich hier um ein Hochzeitskleid der palästinensischen Frauen aus Ramallah, das noch heute getragen wird und aus drei Teilen besteht: dem Hauptkleid aus Leinen mit Stickereien, *thob* genannt, einem breiten Schal, der über dem Kopfschmuck getragen wird, *khirka* genannt, und einem breiten, meist rötlichen Baumwollgürtel mit Fransen.⁵¹ Wie Hanan Karaman Munayyer anmerkt, wurde dieses Kleid im 19. Jahrhundert traditionell zur Hochzeit, aber auch an anderen Festtagen getragen.⁵²

In allen drei Porträts tragen die Frauen den gleichen Haarschmuck, bestehend aus einem mit Münzen bestickten mehrbändigen Haarreif, der an beiden Seiten mit einer grobgliedrigen und mit noch größeren Münzen besetzten Halskette verbunden ist, und dem oben beschriebenen Schal, der als längeres Kopftuch, auf das der Haarreif aufgesetzt wurde, hinter die Schultern fällt. Auffallend ist, dass zwei der Porträtierten dieselben breiten Armreifen tragen und ihre Kleidung ebenfalls identisch ist. Ebenso scheinen auch Wasserkrug und Schafsfell zum feststehenden Bildequipment zu gehören. Vergleichbar mit der Bildausstattung von Bonfils' Wollkammer respektive Oberrabbiner stellen auch hier die beigegebenen Attribute, Wasserkrug und Schafsfell, ein unerlässliches ikonografisches Beiwerk dar: Der Krug wird demonstrativ ins Bild gehalten, er ruht auf dem Schoß oder dient der Porträtierten als Armstütze. Das Schafsfell liegt, für den Bildaufbau wohlüberlegt, auf dem Boden oder kommt als Abdeckung einer Sitzfläche zum Einsatz. Die Fotografien tragen keine spezifischen

50 Weitere Porträts, die Soskin von Frauen und Männern sowie von einem Kind in seinem Studio angefertigt hatte, sind abgedruckt in Guy Raz (Hg.), *Avraham Soskin. A Retrospective, Photographs 1905–1945*, Ausstellungskatalog (hebr./ engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv 2003, S. 157ff.

51 Vgl. Shelagh Weir, *Palestinian Costume*, London 1989. Siehe auch: Hanan Karaman Munayyer, *Traditional Palestinian Costume. Origins and Evolution*, Northampton, Mass. 2011, S. 107 ff. Wie dort angegeben, bestanden die Stickereien aus überwiegend roten, rotbraunen und gelben Baumwoll- und Seidenfäden.

52 Vgl. ebd., S. 108 und S. 118. Die dort aufgeführten Abbildungen vermitteln einen Eindruck von der Farbe des Kleides. Sie gleichen in den Stickereien jenen Kleidern, die auf den Fotografien zu sehen sind.

Bildunterschriften und nennen auch nicht die Namen der Porträtierten, sie heißen lediglich *Frau in orientalischem Gewand* und tragen die Jahresangabe 1915.

Avraham Soskin, der im Zuge der zweiten *Alijah* 1904 aus Russland emigrierte, eröffnete sein erstes Studio in der deutschen Kolonie in Jaffa und gilt als »the legendary all-seeing eye of Tel Aviv«. ⁵³ Mit seiner Kamera begleitete er vielerorts die Grundsteinlegungen unterschiedlicher Städte, vor allem aber ist ihm eine Bildikone zur Entstehung der Stadt Tel Aviv zu verdanken. Das Foto wurde am 11. April 1909 aufgenommen und dokumentiert die Auslosung für eine Grundstücksbebauung im Norden Jaffas, in Ahuzat Bayit, dem zukünftigen Tel Aviv. ⁵⁴ Es zeigt eine Gruppe von über 100 Personen in europäischer Kleidung, die sich kreisförmig um eine einzelne Person versammelt hat. Auffallend ist die Versammlung angesichts der umgebenden Landschaft: In einer sandigen Dünenlandschaft stehen in praller Sonne nur diese mit Anzug und Hut bekleideten Leute, die eine Stadt gründen wollen. Zum 100-jährigen Stadtjubiläum Tel Avivs wurde diese Bildikone Motiv einer Sonderbriefmarke. Soskins Fotografien zur Entstehung Tel Avivs und anderer Städte gleichen Dokumentarfotografien, welche aber nicht die unterschiedlichen Bauphasen festhalten, sondern, wie es Silver-Brody formuliert, vielmehr jenen entscheidenden Moment, in dem ein Traum zur Realität wurde. ⁵⁵ Diese Aufnahmen, so Silver-Brody, besitzen keinen propagandistischen Bildcharakter, sie sind Quellen eines Zeitzeugen und vermitteln, obwohl sie weniger romantisch aufgeladen sind, trotzdem eine gewisse Nostalgie. ⁵⁶

Soskins Porträts von *Frauen in orientalischem Gewand* stehen allerdings im Widerspruch zu seiner sonstigen Bildsprache. Dies deutet darauf hin, dass es sich hier offensichtlich um Auftragsarbeiten handelte, die einen idealisierten Frauentypus in romantischer Aufmachung zeigten und sich vermutlich nach dem Geschmack der

53 Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 110–131, S. 111. Siehe auch Guy Raz (Hg.), *Avraham Soskin. A Retrospective. Photographs, 1905–1945*, Ausstellungskatalog (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv, Tel Aviv 2003.

54 Abgedruckt in: Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 82, Abb. 5. Die Fotografie befindet sich in den Central Zionist Archives (CZA), Jerusalem, und der A. Soskin Collection, Eretz Israel Museum, Tel Aviv. Soskin beschrieb den Moment der Aufnahme in einem Interview von 1961 wie folgt: »One day, it was in 1906 [im hebräischen Teil des Katalogs wird die Jahreszahl korrekt mit 1909 angegeben], I was roaming with the camera in one hand and the tripod on my other arm, on my way from a walk through the sand dunes of what is today Tel Aviv to Jaffa. Where the Herzliah Gymnasium once stood I saw a group of people who had assembled for a housing plot lottery. Although I was the only photographer in the area, the organizers hadn't seen fit to invite me, and it was only by chance that this historic event was immortalized for the next generations«, in: Guy Raz (Hg.), *Avraham Soskin. A Retrospective. Photographs, 1905–1945*, Ausstellungskatalog (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv 2003, S. 235.

55 Vgl. Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 110–131, S. 111.

56 Vgl. ebd.

Auftraggeber richteten. Dass auch andere Fotografen solche Frauenporträts entwarfen und einer damaligen Bildtradition gefolgt zu sein scheinen, beweist das Doppelporträt der Schwestern Rosa Kahan und Bertha Rabinowitz von Schlomo Narinsky (1885–1960) aus dem Jahre 1911.⁵⁷ Der in der heutigen Ukraine geborene Schlomo Narinsky absolvierte in Moskau, Paris und Berlin eine klassische Ausbildung zum Maler und Fotografen und emigrierte im Zuge der zweiten *Alijah* 1905 nach Eretz Israel. Zu seinem fotografischen Werk zählen vor allem Landschaftsaufnahmen und Porträts, die er zusammen mit seiner Frau Sonia schuf. Gemeinsam mit Ya'acov Houtimsky führten die Narinskys ein bekanntes Fotostudio in Jerusalem, das sie während des Ersten Weltkrieges jedoch aufgeben mussten. Anschließend arbeiteten sie bis 1932 zunächst in Kairo, dann in Paris. Nach einer kurzen Inhaftierung in Drancy gelang ihnen mithilfe von David Ben-Gurion und Yitzhak Ben-Zvi die Flucht nach Eretz Israel, wo Schlomo Narinsky erneut als Fotograf und Dozent für Fotografie an der WIZO Hochschule in Haifa beschäftigt war.⁵⁸

Das Doppelporträt der Schwestern entstand auf einer Reise zu ihren Eltern, die im Zuge der *Alijah* von Russland nach Eretz Israel emigriert waren. Der weitere Lebensweg der Schwestern sollte sie in den 1920er Jahren nach Berlin führen, denn Rosa Kahan zählte zu der Familie des bekannten Ölmagnaten Chaim Kahan.⁵⁹ Beide ursprünglich aus Russland stammenden Schwestern stehen in palästinensischer Tracht gekleidet vor einer bemalten Landschaftstapete; ihre Aufmachung verdeutlicht, was zu jener Zeit en vogue war.

Es ist ersichtlich, dass sowohl Soskin wie Narinsky an die Bildtradition der um 1880 gegründeten Fotostudios im Nahen Osten anknüpften. Diese hatten bereits den Wasserkrug und die orientalische Tracht bei Porträts von Frauen aus dem Orient verwendet. Obwohl nun schon über 30 Jahre zwischen diesen Fotostudio-Aufnahmen und jenen der jüdischen Fotografen vergangen waren, verwendeten diese dieselbe Bildsprache, um ein nostalgisches und romantisches Frauenporträt anzufertigen. Es ist anzunehmen, dass sich Soskin und Narinsky nicht nur an dem aus Europa stammenden romantischen Bildrepertoire jener Fotografen orientierten, sondern auch auf einen ähnlichen Erfolg wie ihre Vorgänger hofften. Doch sie folgten dabei nicht allein dem Bildrepertoire der französischen und englischen Fotografen. Die Porträts

57 Aus urheberrechtlichen Gründen kann die Fotografie der Schwestern Rosa Kahan und Bertha Rabinowitz leider nicht in dieser Veröffentlichung gezeigt werden, sie ist aber zu finden in: Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hg.), *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*. Ausstellungskatalog. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2012, S. 95, Abb. 8.2. Siehe auch: Nissan N. Perez (Hg.), *Time Frame. A Century of Photography in the Land of Israel*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2000, S. 37.

58 Vgl. Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998, S. 132–145.

59 Vgl. Verena Dohrn, Die Familie Chaim Kahan und ihre Unternehmen im Weimarer Berlin, in: Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hg.), *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*. Ausstellungskatalog. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2012, S. 100–109.

scheinen ebenso die von Chalil Raad (1854 oder 1869–1957) in Jerusalem angefertigten Fotografien zu zitieren. Als Fotograf christlich-arabischer Herkunft hatte Raad bereits 1897 in Jerusalem sein erstes Studio eröffnet. Als unabhängiger Fotograf genoss er hohes Ansehen. Nicht nur Pilgerreisende nach Jerusalem, sondern auch den Besuch des deutschen Kaisers Wilhelm II. 1898 in Jerusalem durfte er fotografisch begleiten.⁶⁰ Laut Rona Sela nutzte Ephraim Moses Lilien sogar Raads Studio für die Entwicklung seiner Aufnahmen in Jerusalem während seiner Reisen im Heiligen Land.⁶¹ Chalil Raad gilt als Ausnahmeerscheinung der frühen Fotografie in Palästina und scheint doch angesichts der wenigen Literatur zu seiner Person in Vergessenheit geraten zu sein. Sein Studio wurde während des israelischen Unabhängigkeitskrieges 1948 zerstört, sein Werk gilt größtenteils als verschollen.⁶² Wie den wenigen Quellen zu seinem Werk zu entnehmen ist, war sein Fokus auf die palästinensischen Bewohner des Landes, auf ihr alltägliches Leben und damit nicht ausschließlich auf den Aufbau des jüdischen Staates und des *Jischuws* gerichtet. Gleichzeitig zählten zu seinem Repertoire auch Aufnahmen von Pilgern und Gruppen auf ihren Reisen in die Heilige Stadt; Raad machte sie in seinem Studio, um sie anschließend als Souvenirs zu verkaufen.⁶³ Interessant ist, dass Raad diese Pilger bereits um die Jahrhundertwende in traditionell arabischer Tracht porträtierte, die Frauen vornehmlich in der Tracht der Frauen aus Ramallah, wie zahlreiche Bildaufnahmen beweisen.⁶⁴

Die Verwendung traditioneller arabischer Kleidung und des Wasserkrug als Schmuckelement schien offenbar gewinnbringend zu sein und bei den nach Jerusalem reisenden Pilgern wie auch bei Gruppen unterschiedlichster Art auf reges Interesse

60 Vgl. Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985, S. 237 f. Siehe auch vor allem die Publikation von Rona Sela, *Resilient Resistance. Colonial Biblical, Archaeological and Ethnographical Imaginaries in the Work of Chalil Raad (Khalil Ra'd), 1891–1948*, in: Karène Sanchez Summerer/Sary Zananiri (Hg.), *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918–1948*, 2021, S. 185–226. Nir datiert die Eröffnung des Studios auf 1897, Rona Sela auf 1895, siehe auch: Rona Sela (Hg.), *Chalil Raad. Photographs 1891–1948*, Nahum Gutman Art Museum, Ausstellungskatalog, Tel Aviv 2010. Der Einführungstext ist online abrufbar unter <http://www.ronasela.com/en/details.asp?listid=50> [Letzter Zugriff: 25.06.2016].

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985, S. 237 f.

63 Vgl. Claude W. Sui, Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert, in: Alfred Wiczorek/Claude W. Sui/Michael Tellenbach (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008, S. 8–29.

64 Ein Teil seines Nachlasses befindet sich im Institute for Palestine Studies in Beirut, Libanon. Zu den Arbeiten von Chalil Raad siehe vor allem Rona Sela, *Resilient Resistance. Colonial Biblical, Archaeological and Ethnographical Imaginaries in the Work of Chalil Raad (Khalil Ra'd), 1891–1948*, in: Karène Sanchez Summerer/Sary Zananiri (Hg.), *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918–1948*, 2021, S. 185–226. Einige seiner Fotografien sind online abrufbar unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Khalil_Raad [Letzter Zugriff: 27.02.2021]

zu stoßen.⁶⁵ Da sich Chalil Raad bereits vor Avraham Soskin und Schlomo Narinsky erfolgreich als Fotograf etablieren konnte, ist davon auszugehen, dass beide jüdischen Fotografen dieses Bildarrangement übernahmen. Offensichtlich ließen sie sich auch nicht durch die Tatsache davon abhalten, dass Raad bereits Jahre zuvor dieses Bildmotiv für christliche Pilger verwendet hatte: sie übernahmen das Bildthema samt aller Requisiten für ihr Bühnenhaftes, romantisches Porträt jüdischer Frauen in Eretz Israel.

Die Begeisterung für diese Art der Kostümierung ging so weit, dass sich die Fotografen selbst als männliches Pendant in *orientalischem Gewand*, mit langem Kaftan, Reitpeitsche und zum Teil mit Gewehr und *Kufiya* porträtieren ließen, wie das Selbstporträt von Avraham Soskin enthüllt (Abb. 76).⁶⁶ Der Fotograf knüpft hier an die europäische Tradition an, sich in arabisch-ägyptischen Trachten fotografieren zu lassen. Sarah Graham-Brown erwähnt bereits 1988 dieses Phänomen der Kostümierung, bezieht es allerdings mehr auf einen romantischen als auf einen kulturellen Hintergrund, denn » [...] a few people in every culture who, whether in earnest or for fun, have tried to escape these labels of class, community and gender by dressing up as someone else. A handful of photographs can be found from the Middle East to witness these transformations.«⁶⁷

Da es sich bei den Fotografien von Raad, Narinsky und Soskin um palästinensische Hochzeitskleider handelt, liegt es nahe, in den Bildern Brautporträts zu vermuten. Dagegen spricht allerdings, dass es erstens jüdische Frauen sind, die sich fotografieren ließen, das Tragen eines palästinensischen Hochzeitskleids jedoch nicht zur jüdischen Tradition gehört, es zweitens absolut untypisch wäre, ein Doppelporträt in dieser Tracht für ein Brautporträt anfertigen zu lassen, und dass schließlich und drittens, Soskin auch sehr junge Mädchen in diesen Kleidern fotografierte, was mitnichten für ein Brautporträt spricht.⁶⁸ Demnach sind diese Frauenporträts als Hochzeitsbilder oder Brautporträts auszuschließen. Stattdessen ist davon auszugehen, dass die Kombination von palästinensischer Frauentracht und Wasserkrug eine bewusst gewählte Symbolik ist, die ihre adäquate Bedeutung im Kontext von zionistischer und orientalistisch-romantischer Bildsprache erhält: In der Bibel ist der Brunnen ein Ort schicksalhafter Begegnungen zwischen

65 Eine Chalil Raad zugeordnete Fotografie, die eine Musikkapelle in traditioneller Kleidung zeigt, beweist die Popularität der Kostümierung über die religiöse Anlehnung hinaus, siehe Claude W. Sui, *Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert*, in: Alfried Wiczorek/Claude W. Sui/Michael Tellenbach (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008, S. 8–29, S. 14, S. 16.

66 Unbekannter Fotograf, um 1920. Zum Selbstporträt von Soskin siehe auch: Doreet LeVitte Harten (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 151, Abb. 147.

67 Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950*, London 1988, S. 142.

68 Guy Raz (Hg.), *Avraham Soskin. A Retrospective, Photographs 1905–1945*, Ausstellungskatalog (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv 2003, S. 157 ff. Alle Lavon Institute Collection, New Histadrut, Tel Aviv.

Mann und Frau und Ort der Verheißung.⁶⁹ Zugleich ist mit der traditionellen palästinensischen Tracht ein ursprüngliches Leben in der Wüste assoziiert. Solch eine Szenerie wirkt in ihrer Gestaltung gewissermaßen zeitlos, da sie sich jeder genauen Bestimmung entzieht. Meines Erachtens soll dieses in Bethlehem bzw. in Ramallah getragene Kleid das reale Leben in Eretz Israel versinnbildlichen, also Authentizität symbolisieren und an die biblischen Geschichten visuell anknüpfen. Der Wasserkrug als Beigabe schließlich ist das essenzielle Attribut zur ikonografischen Bestimmung der biblischen Erzmutter Rebekka in Buchkunst und Malerei seit dem Anfang des Mittelalters – auch das in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Gemälde von Lesser Ury zeigt ihn.

Da es sich hier um eine Weiterführung dieser Bildsprache handelt, die der Malerei entnommen und im Medium der Fotografie weitergeführt wurde, ist zu folgern, dass es sich um eine idealisierte Frauendarstellung handelt. Die Unterlassung jeglicher Sexualisierung oder orientalisierten Anspielung auf Erotik und Exotik – diese Frauen blicken eher stolz als verführerisch in die Kamera und wirken in ihren hochgeschlossenen Trachten äußerst tugendhaft und brav – bekräftigt diese These. Eine Anlehnung an einen Orientalismus in der Malerei ist allenfalls in der verkitschten Aufmachung des Bildes zu finden, denn die Kombination von Kleid und Krug reicht eigentlich auch in der zionistischen Fotografie über das romantische Bildelement hinaus: Es erfüllte im zionistischen Denken die visuelle Verbindung zwischen der Rückkehr ins biblische Land der Väter und dem Orient als Sehnsuchtsort für den Aufbau einer neuen Heimstätte, in der Jüdinnen und Juden und Araberinnen und Araber friedlich in einem Land nebeneinander koexistierten.⁷⁰ Das Motiv der in ein orientalisches Gewand gekleideten Frau mit Wasserkrug erinnert stark an die Bildsprache der Radierungen von Ephraim Moses Lilien und seine Porträts der ›tugendhaften Frau‹, wie sie in Kapitel IV ausführlich besprochen wurden. Auch hier vermengen sich Bibel-Romantik und ein zionistisches idealisiertes Frauenbild.

Die in der Folgezeit entstandenen Fotografien änderten ihre Bildinhalte, seit die beiden wichtigsten zionistischen Organisationen zum Aufbau des Landes Israel ihre Arbeit aufnahmen: der Jüdische Nationalfonds, hebräisch *Keren Kayemeth Le'Israel* (abgekürzt KKL), gegründet 1901 in Basel, und der Jüdische Stiftungsfond, *Keren Hayesod* (KH), gegründet 1920 in London. Schwerpunkt beider Organisationen war, und ist noch heute, das Sammeln von Spenden und privaten Nachlässen, um das Land in forstwirtschaftlicher, industrieller, kultureller wie sozialer Hinsicht finanziell

69 Dazu zählt vor allem die Erzählung in 1. Mose 24, wie Rebekka an einem Brunnen einem Knecht Abrahams begegnet, der in ihr Isaaks zukünftige Frau erkennt. Auch Jakob und Rahel begegnen sich gemäß 1. Mose 29 an einem Brunnen.

70 Obwohl Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950*, London 1988, S. 145, die ikonografische Verbindung zu den biblischen Geschichten erkennt, stellt sie keinen Zusammenhang mit dem Zionismus her.

zu unterstützen, die Eingliederung von Einwanderern zu erleichtern und vor allem für die Einwanderung nach Israel zu werben.

Beide zionistischen Organisationen unterhielten ab den frühen 1920er Jahren eine eigene Abteilung für Fotografie, die eng mit Fotografen zusammenarbeiteten, die den Aufbau des Landes dokumentierten.⁷¹ Ein nicht weniger bedeutsames Verbreitungsmedium als die Fotografie ist der Film. Werbewirksame Filmaufnahmen, die den Aufbau des Landes, jüdische Feste in Eretz Israel und arbeitende Frauen zeigen, entstanden, finanziert vom KKL, vor allem durch das Werk des Regisseurs Yaakov Ben Dov, der mit *Frühling in Palästina* von 1928 den Zeitgeist in bewegten Bildern widerspiegelte und dessen Film erfolgreich in Berlin und Wien präsentiert wurde. Viele der damals wichtigsten Filmemacher wie Ben Dov, Baruch Agadati oder Chaim Halachmi kamen aus Osteuropa, dasselbe gilt auch für zahlreiche Künstler, die in der Fotografie Fuß fassten.⁷²

Die vom KKL unterstützten Fotografen schufen ein sozialistisch geprägtes Bildkonglomerat, das in der israelischen Fotografie vor allem die Wende formulierte von dokumentarischen Aufnahmen des *Jischuws* und idealisierten, romantisierenden Porträts biblischer Frauengestalten hin zu Bildern heroischer Frauen und Männer als Beschützerinnen und Beschützer jüdischer Siedlungen, Pionierinnen und Pionieren, Soldatinnen und Soldaten. Wie Yigal Zalmona es treffend beschreibt, bestimmen Krisen und Kriege die Ausrichtung kulturellen Schaffens:

Je existenzieller die Krise ist, in welcher der israelische Mensch steckt, um so qualvoller werden seine Zweifel in Bezug auf die kollektive Identität, die er mit seinen Freunden und Nachbarn teilt, um so tiefer setzt er sich mit der Frage auseinander, ob er zum Abendland oder zum Orient gehört. Die Frage nach der nationalen und persönlichen Identität stellt sich vor allem in Zeiten des Sturms und Drangs, in Momenten naher Begegnung, bei verstärkten Reibungen oder Konfrontationen mit dem Orient.⁷³

Solch ein tiefer Einschnitt in der Bildsprache der frühen Fotografie ist während der Verhärtung des Konflikts zwischen Zionisten und arabischer Nationalbewegung im Jahr 1929 zu verzeichnen, als Unruhen und Auseinandersetzungen um die Nutzung

71 Vgl. Ruth Oren, *Zionist Photography, 1910–41. Constructing a Landscape*, in: *History of Photography*, 19, 3 (1995), S. 201–209, S. 201.

72 Für den Hinweis zum Werk von Ben-Dov danke ich Prof. Anat Feinberg, Hochschule für Jüdische Studien. Siehe dazu: Frank Stern, *Filmische Visionen. Deutsch-österreichisch-jüdische Metamorphosen im israelischen Kino*, Graz 2017. Ella Shochat, *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*, London u. a. 2010; Ulrike Heikau, *Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina 1933–1945*, Potsdam 2009.

73 Vgl. Yigal Zalmona, *Die israelische Kunst und der Orient*, in: Doreet LeVitte (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S.154–163, S.162f.

der Westmauer zu einem Massaker an den in Hebron ansässigen Juden führten. In den Bildern dieser Zeit verschwand zunehmend das orientalische Element, Ausdruck der Verbundenheit zu Land und Leuten, der Sehnsucht nach einer authentischen Lebensform im Einklang mit der Bibel; es wurde verdrängt durch eine neue, zionistisch-sozialistisch orientierte Bildsprache in der Malerei wie auch in der Fotografie. Atelieraufnahmen in orientalischen Trachten wurden ersetzt durch Fotografien, die das Leben in der neuen Heimat, den Aufbau der Siedlungen und die Schaffung von Infrastruktur zeigten. Es entstanden Fotografien, die eine neue Ikonologie im Sinne des Zionismus schufen. Bildmotive zu Themen wie Arbeit, Sport und Verteidigung beeinflussten unmittelbar das Bild der israelischen Soldatin und lassen sich auf unterschiedliche kulturelle und identitätsstiftende Konstruktionen zurückführen, wie das folgende Kapitel darlegen wird.

1.3 Das Bild der *Chaluzah* und der *Shomerah*: Bildsprache im Kontext kultureller Identitätsbildung

Mit der wachsenden Zahl an jüdischen Siedlerinnen und Siedler in Palästina wurde die Frage einer eigenen, selbstständigen Identität immer dringlicher. Palästina war ab den 1880er Jahren ein Schmelztiegel von aus unterschiedlichsten Ländern stammenden Migranten, die einzig und allein die Aussicht auf eine Staatsgründung einte. Eine gemeinsame Zukunft verlangte, aus ökonomischer Sicht, in erster Linie die Urbarmachung des Landes, das heißt die Gewährleistung einer gesicherten Landwirtschaft und einer intakten Infrastruktur, um ein Wirtschaftsniveau zu erreichen, das für die Vermittlung von Bildung, den Aufbau von Siedlungen und für eine gesicherte Lebensgrundlage unerlässlich war. Dieser Zustand war bereits vor Beginn des britischen Mandats in seinen Grundlagen erreicht worden, ihn zu wahren, war Aufgabe der *Jewish Agency*, einer vorstaatlichen Vertretung gegenüber der britischen Regierung. Zur Sicherung der gegründeten Kibbuz- und *Moschaw*-Siedlungen, der Bildungseinrichtungen, Wasserleitungen, bebauten Felder und relevanten Viehherden wurden sogenannte Wächter eingesetzt. Ihre Aufgabe war es, bei Auseinandersetzungen zwischen Arabern und Juden sowie bei Konfrontationen zwischen den Regierungen die Stellung zu halten. Bewaffnet und verschanzt in einem Graben oder in einer mit Sandsäcken umgebenen Stellung, kam dem Wächter eine entscheidende Schutzfunktion zu, die ihn in der jungen vorstaatlichen israelischen Gesellschaft zu einer Heldenfigur werden ließ. Interessant ist, dass die Position des Wächters mitnichten auf eine männliche Person beschränkt blieb, sondern dass Frauen ebenso diese Aufgabe übernehmen konnten, wie das vorhandene Bildmaterial dokumentiert, das im Folgenden näher bestimmt wird. Die Bezeichnung des Wächters ist im Hebräischen *Shomer*, die weibliche Form *Shomerah*, wobei eine Verschmelzung mit der politischen Jugendbewegung der *HaShomer HaTzair* und der in Eretz Israel gegründeten Miliz *HaShomer* und deren Mitgliedern nicht auszuschließen ist, da diese dieselbe Bezeichnung tragen.

Als Protestbewegung gegen die traditionell-jüdische Kultur und mit der großen Ambition, ein gesellschaftliches Idealbild zu schaffen, gründete sich die Bewegung *HaShomer HaTzair* als zionistische Jugendvereinigung im damaligen Galizien in den Jahren zwischen 1907 bis 1913. Auch in Deutschland gründeten sich schnell Ortsgruppen, die sich diesem Bund anschlossen.⁷⁴ Die Bewegung war stark beeinflusst von Max Nordaus um 1901 formuliertem Appell an die Juden in aller Welt zu Disziplin und geistiger sowie körperlicher Stärke, wie er mit dem Begriff des *Muskeljuden* populär wurde.⁷⁵ *HaShomer HaTzair* stand auch dem Bund der deutschen Wandervögel nahe, obwohl dieser bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges Jüdinnen und Juden die Aufnahme verweigerte. Wie Rina Peled aufzeigt, sind zwischen beiden Jugendbewegungen deutliche inhaltliche wie ideologische Gemeinsamkeiten erkennbar, woraus sie den Schluss zieht, dass die Gründung der *HaShomer HaTzair* vermutlich aus der ablehnenden Haltung der Wandervögel resultiert.⁷⁶

Fast zeitgleich, nämlich im Jahr 1909, entstand auch in Eretz Israel eine Verteidigungsorganisation namens *HaShomer*. Sie war aus der Gruppe *Bar Giora* hervorgegangen. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Israel Shochat, seine Ehefrau Manya Shochat, der spätere Präsident Israels Yitzhak Ben Zvi und Esther Becker.⁷⁷ Die ursprünglich in Russland gegründete Arbeiterpartei *Poale Zion* beteiligte sich am strukturellen Aufbau der *HaShomer*. Die Organisation spielte, wie es Anne R. Bloom formuliert, einer Vorreiterrolle für die später gegründete paramilitärische Vereinigung *Haganah*, die sich in ihrer Wehrhaftigkeit am Bild eines kämpfenden Beduinen orientierte: »[...] it took the warrior Bedouin as its model, transforming it into the ideal prototype of a courageous Jewish watchman, a figure on a horseback ready to protect any settlement in need.«⁷⁸ Vor dem Hintergrund der arabischen Angriffe 1920 und 1921 in Tel Hai und in Jerusalem wurde der Ruf nach professionell ausgebildeten Streitkräften lauter. Auch der Einsatz von Frauen an der Waffe wurde thematisiert, wengleich er

74 Vgl. Ofer Nordheimer-Nur, Die anarchistische Ästhetik der Jugendbewegung HaShomer HaZa'ir in den 1920er Jahren und das Tragische in ihrer Weltanschauung, in: Yotam Hotam (Hg.), *Deutsch-jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 61–74; Rina Peled, Die Jugendbewegung HaShomer HaZa'ir in Palästina. Vom nietzscheschen Individualismus zum leninistisch-stalinistischen Kollektivismus, in: Yotam Hotam (Hg.), *Deutsch-jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 213–239; Ulrike Pilarczyk, *Gemeinschaft. Jüdische Jugendfotografie 1924 bis 1938*, in: Yotam Hotam (Hg.), *Deutsch-jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 75–93, und Naomi Lassar (Hg.), *Jüdische Jugendbewegung. Sei stark und mutig!*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2001.

75 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel I und IV dieses Buches.

76 Vgl. Rina Peled, Der »Neue Mensch« der zionistischen Jugendbewegung und seine deutschen Wurzeln, in: Doreet LeVitte Harten (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 219–224.

77 Vgl. Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 128.

78 Ebd.

stark umstritten war. Die Organisation *HaShomer* bestand offiziell bis 1920, allerdings hatten sich viele der Mitglieder bereits während des Ersten Weltkriegs der jüdischen Legion angeschlossen oder waren zur später gegründeten *Haganah* gewechselt.

Noch vor Erstarren der arabischen Angriffe in Palästina konzentrierte sich die Hauptaufgabe des *Shomer* darauf, die erbauten Siedlungen des Landes Eretz Israel zu verteidigen und sich darauf vorzubereiten, nach der Gründung eines von den Briten unabhängigen Staates ein starkes, wehrhaftes Mitglied in der Verteidigungspolitik zu sein. Im Kampf gegen die Briten und deren Weißbuch-Politik, die die Auswanderung der in Europa verfolgten Juden auf 75.000 Personen beschränkte, schlossen sich viele der in den 1920er Jahren gegründeten *Haganah* an. Aus dieser paramilitärischen Organisation bildeten sich im zunehmenden Kampf gegen die Briten Splittergruppen wie die radikale *Irgun* und *Lechi*. Gleichzeitig kämpfte an der Seite der Briten die sogenannte Jüdische Brigade mit ca. 30.000 Soldaten und Soldatinnen im Zweiten Weltkrieg.⁷⁹ Erst mit der Gründung des Staates Israel formierten sich aus der *Haganah* und der von ihr gegründeten Eliteeinheit, der *Palmach*, sowie aus Teilen der *Irgun* und *Lechi* die israelischen Verteidigungsstreitkräfte, im Hebräischen *Zahal* und im Englischen *Israel Defence Forces (IDF)* genannt.

Das absolute Idealbild erreichte der *Shomer*, wie es Oz Almog formuliert, in den 1930er und 1940er Jahren in der Figur des *Sabre*, dem Urbild des neuen zionistischen Menschen, der in Eretz Israel geboren wurde und für die Unabhängigkeit des Landes gekämpft hat.⁸⁰ *Haganah* und *Palmach* haben zahlreiche israelische Helden hervorgebracht, die sich durch ihr politisches und militärisches Engagement ins kollektive Gedächtnis der Nation eingepägt haben, darunter allen voran Moshe Dayan (1915–1981) und Jitzchak Rabin (1922–1995), aber auch international weniger bekannte Persönlichkeiten wie Hannah Szenes (1921–1944) und Bracha Fuld (1927–1946).⁸¹

79 Vgl. den historischen Roman von Howard Blum, *Ihr Leben in unserer Hand. Die Geschichte der Jüdischen Brigade im Zweiten Weltkrieg*, München 2002. Zur Militärgeschichte Israels und deren gesellschaftlicher Bedeutung siehe Derek Jonathan Penslar, *Jews and the Military. A History*, Princeton u. a., 2013, und Stuart A. Cohen, *Israel and its Army. From Cohesion to Confusion*, London 2009.

80 Der Begriff *Sabre* ist wörtlich mit »Kaktusfeige« zu übersetzen. Er ist als Metapher für das Land Israel und alle darin geborenen Juden zu verstehen. Attribute wie Stärke, Rohheit, tiefe Verwurzelung mit dem Land und zugleich ein weicher Kern wurden mit dieser Metapher vorrangig auf den männlichen Israeli übertragen. Vgl. Oz Almog, Der Sabre als kultureller Archetyp, in: Doreet Levitte Harten in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 225–229, und Oz Almog, *The Sabra. The creation of a New Jew*, Berkeley u. a. 2000.

81 Hannah Szenes kämpfte als Fallschirmspringerin in der Palmach. Nach einem verfehlten Manöver, das die Befreiung jüdischer Widerstandskämpfer in Ungarn, ihrem Geburtsland, zum Ziel hatte, wurde sie nach tagelanger Folter hingerichtet. Siehe dazu: Judith Tyler, Hannah Szenes (Senesh), in: *Jewish Women's Archive*, 31.12.1999, online unter: <http://jwa.org/encyclopedia/article/szenes-hannah> [Letzter Zugriff: 22.04.2021]. Die damals 19-jährige Bracha Fuld war Palmachkämpferin und Kommandantin. Sie starb 1946, als sie versuchte, jüdischen Immigranten den Fluchtweg zu sichern, die gegen den Willen der Briten auf dem Schiff Wingate nach Palästina einreisen

An der Seite des Wächters, des *Shomer* beziehungsweise der *Shomerah*, stand der Pionier, im Hebräischen *Chaluz*, in der weiblichen Form *Chaluzah* genannt. Gemeinsam im Kibbutz lebend, fühlten sie sich in jener Zeit des Aufbaus und der Verteidigung als Teil einer Gemeinschaft und symbolisierten das Bild des ›neuen Hebräers/der neuen Hebräerin‹. Interessant ist, dass in den 1920er Jahren der Kibbutz Ort der Ausbildung der *Haganah*-Mitglieder war und somit die ersten Soldatinnen und Soldaten des Landes erzog, womit eine enge Beziehung zwischen *Chaluzah*, *Shomerah* und der frühen Soldatin evident ist.⁸² Im Begriff *Chaluz* vermengen sich Bezeichnungen für politische Verbandsmitglieder mit den Idealbildern einer neuen jungen und dynamischen Gesellschaft in Palästina jener Zeit. 1917 gründete sich der zionistische Dachverband *HaChaluz*, ab 1922 gab es eine deutsche Vertretung, welche die sogenannten *HachSchara*-Lager organisierte, in denen junge Pioniere auf die Auswanderung nach Palästina vorbereitet wurden.⁸³ Zumeist waren es Neuankömmlinge aus Osteuropa, die dem Auftrag zur Urbarmachung des Landes folgten, indem sie tatkräftig Felder bestellten, Straßen errichteten, Viehzucht und Landwirtschaft betrieben, die Wasserversorgung sicherten oder sich systemrelevanten handwerklichen Berufen zuwandten, gleich welchen Berufstand sie zuvor innehatten.⁸⁴ Die Kibbutzbewegung als zionistische Lebensform verstand sich als Teil der israelischen Arbeiterbewegung und war stark beeinflusst von sozialistischen Vorstellungen von Arbeit, Gemeinschaft, Kollektivbesitz und Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau. Aus pädagogischer und soziologischer Sicht stellte vor allem die gemeinschaftliche Kindererziehung im Kibbutz ein Novum dar. Sie wurde als Ideallösung gesehen, da sie für die Pionierin Freiheit von der Kindererziehung bedeutete und für eine gleichberechtigte Arbeitsverteilung zwischen Mann und Frau sorgte.

wollten. Siehe dazu: Voigt, Jürgen, »So eine Art Jeanne d'Arc«, in: *Der Spiegel*, 09.07.2019, online unter: <http://www.spiegel.de/einestages/juedische-widerstandskampferin-so-eine-art-jeanne-d-arc-a-946522.html>; und <http://thefemalesoldier.com/blog/bracha-fuld> [Letzter Zugriff beider Websites: 22.04.2021]. Beide Frauenfiguren gehören zu den 144 »Helden«, die Gegenstand der für Kinder und Jugendliche konzipierten Ausstellung »Heroes – Trailblazers of the Jewish People« des Museums Beit Hatfotsoth in Tel Aviv sind, siehe dazu <http://www.bh.org.il/event/heroes-trail-jewish-people/> [Letzter Zugriff: 22.01.2021].

- 82 Vgl. Ilan Hameiri, Pioniere der Neuansiedlung, Kibbutz und Moshav, in: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 37, 145 (1998), S. 143–153, S. 144.
- 83 Zur Untersuchung der in den *HachSchara*-Lagern angefertigten Fotografien und zum Bild der jungen Pioniere in Deutschland siehe vor allem Ulrike Pilarczyk, *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2009. Die von Herbert Sonnenfeld aufgenommenen Bilder befinden sich größtenteils in der fotografischen Sammlung der Stiftung des Jüdischen Museums Berlin.
- 84 Einen Einblick in das harte Leben der Pionierinnen während des Aufbaus der Siedlungen bietet die Zusammenstellung von Zeitzeugenberichten, veröffentlicht in: Mark A. Raider/Miriam B. Raider-Roth/Rahel Kaznelson-Rubashov (Hg.), *The Plough Woman. Records of the Pioneer Women of Palestine – A Critical Edition*, Waltham (MA) u. a. 2002; Deborah S. Bernstein (Hg.), *Pioneers and Homemakers. Jewish Women in Pre-State Israel*, Albany 1992.

Als Kollektivsiedlung mit basisdemokratischer Ordnung wurde Degania Alef 1909 als erster Kibbuz gegründet. Ihm sind bis heute mehr als 270 Kibbuzim gefolgt, die allerdings im Laufe der Jahre unterschiedliche Reformen und Abwandlungen erfuhren. Eine der zentralen Forderungen der Kibbuzbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Schaffung einer Gemeinschaft, die sich mit ganzer Kraft auf die Landwirtschaft und die Urbarmachung des Landes richtete. Pionierinnen und Pioniere werden als Heldinnen und Helden verehrt, denn ihnen ist der Aufbau und die Verteidigung des Landes zu verdanken. Wie Ilan Hameiri zu Recht bemerkt, ist der Kibbuz als moderne Lebensform jedoch elitär, denn dort wurden bedeutende Persönlichkeiten erzogen und ausgebildet, die anschließend im Dienste des Staates arbeiteten und nach ihrer politischen Karriere auch wieder dorthin zurückkehrten, wie etwa David Ben-Gurion.⁸⁵ Die Pionierin hingegen befand sich im Spannungsfeld zwischen unterschiedlichen zionistischen Ideologien, Realitäten und Wunschvorstellungen. Wenn man den Worten Oz Almogs folgt, ist die äußerliche Erscheinung der Pionierin, passend zu ihrer harten körperlichen Arbeit in der Landwirtschaft, sehr schmucklos und schlicht:

Especially notable is how uniformly and simply the girls dressed. Their hair was done up in a ponytail or in braids, and they wore wide khaki shorts held to their thighs with elastic bands, white and black Russian shirts (with or without embroidery), and Eastern European jumpers, their necks and wrists unadorned and their faces free of makeup.⁸⁶

Die *Chaluzab* stand gewissermaßen vor der Herausforderung, weibliche Attribute abzulegen, darauf zu verzichten, dem romantisch geprägten Weiblichkeitsideal zu entsprechen (wie es etwa die jungen jüdischen Frauen in traditioneller Tracht auf dem oben besprochenen Bild verkörpern) und jeglichen Individualismus aufzugeben, um ein adäquates Pendant zum *Chaluz* zu bilden. Dieser Anspruch bedeutete, als tatkräftige, treue und vom Pioniergeist erfüllte Frau an der Seite des Mannes für den Aufbau des Landes zu arbeiten und zu kämpfen. Die Aufgaben fielen allerdings unterschiedlich aus. Die im Ausland gegründeten zionistischen Organisationen wie vor allem die 1920 in London gegründete *Women's International Zionist Organisation (WIZO)* bereiteten junge Pionierinnen auf das Leben in Eretz Israel vor, unterstützten Projekte und fokussierten sich auf die Vermittlung von Themen wie Agrikultur, Erziehung, Bildung, Pflege, Hausarbeit, Mutterschaft, Ehefrau-Dasein und Hüterin des Heims.

Gleichzeitig entwarf der Zionismus ein Bild der Gleichheit der Geschlechter, Frauen wurde das Wahlrecht zugesprochen und sie sollten sich ebenso wie Männer auf ihre Ausbildung konzentrieren. Damit entstand ein Dilemma, das vor allem innerhalb

85 Vgl. Ilan Hameiri, Pioniere der Neuansiedlung. Kibbuz und Moshav, in: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 37, 145 (1998), S. 143–153, S. 147.

86 Oz Almog, *The Sabra. The Creation of a New Jew*, Berkeley u. a. 2000, S. 209.

der *WIZO*, aber auch in verschiedenen anderen Frauenorganisationen heftig diskutiert wurde. Dabei kristallisierten sich als Spannungsfelder die Bereiche Sexualität, »freie Liebe« und Eherecht heraus, die sich nur zum Teil mit jüdischen Traditionen vereinbaren ließen. Das Leben innerhalb wie auch außerhalb der Kollektivsiedlungen war feministischen Vorstellungen unterworfen.⁸⁷ Die Diskussionen der Frauenverbände, die meist in den in Palästina herausgegebenen Zeitschriften⁸⁸ von und für Frauen eine Plattform fanden, spiegeln wider, wie schwer es für Pionierinnen war, den verschiedenen zionistischen Frauenidealen – einerseits Hüterin der Tradition und andererseits Erbauerin des Landes – gerecht zu werden. Claudia Prestel fasst dies mit einem Zitat aus einer Veröffentlichung der *WIZO* aus dem Jahre 1927 vortrefflich zusammen: »Eine stille Größe und in sich gefestigte Würde geht von den bescheidenen Gestalten der *Chaluzoth* aus, vor der sich jeder beschämt fühlt, der ihnen an Hoheit der Gesinnung und Heldenhaftigkeit nachsteht.«⁸⁹ Diesem Zitat folgend, war die *Chaluzah* eine unauffällige Heldin ohne Allüren, die gleichzeitig Mutter und Pionierin in sich vereinen und das weibliche Gegenüber zum »neuen Hebräer« darstellen sollte.

Die gelebte Realität sah anders aus. »Zionism and masculinity were practically synonymous«,⁹⁰ wie Margalit Shilo es prägnant formuliert, das heißt, der Zionismus war eine männlich dominierte Bewegung. Die jüdische Frau nahm eine untergeordnete Position ein: »It was men who had first proposed this new model, and they shaped it in keeping with their understanding of national needs. Paradoxically, the new woman herself was a passive element in the process.«⁹¹ Seit Beginn der ersten *Alijah* bis zur

87 Claudia Prestel, Feministische und zionistische Konstruktionen der Geschlechterdifferenz im deutschen Zionismus, in: Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren, Jüdische Heimstätte, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 125–148. Vgl. Margalit Shilo, The Double or Multiple Image of the New Hebrew Women, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 1 (1998), S. 73–94, und Margalit Shilo, Die neue Hebräerin, in: Gisela Dachs, *Jüdischer Almanach. Frauen*, Frankfurt a. M. 2006, S. 94–103. Margalit Shilo/Ruth Kark/Galit Hasan-Rokem (Hg.), *The New Hebrew Women in the Yishuv and the Zionist Movement from a Gender Perspective*, Jerusalem, 2002; Orian Zakai, Entering the Records. Difference, Suffrage and the Autobiography of the New Hebrew Woman, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 22 (2011), S. 136–161. Siehe auch: Deborah S. Bernstein (Hg.), *Pioneers and Homemakers. Jewish Women in Pre-State Israel*, Albany 1992.

88 Die Rolle der *Chaluzah* zwischen Pionierin und Mutter untersucht anhand einer von der KKL ab 1930 veröffentlichten Zeitschrift: Małgorzata Maksymiak-Fugmann, »Ich lerne Steine behauen ...«: Frauenideale und Frauenstatus in der »neuen Gesellschaft« des vorstaatlichen Israel, in: Eleonore Lappin/Michael Nagel (Hg.), *Frauen und Frauenbilder in der europäisch-jüdischen Presse von der Aufklärung bis 1945*, Bremen 2007, S. 207–221.

89 Claudia Prestel, Feministische und zionistische Konstruktionen der Geschlechterdifferenz im deutschen Zionismus, in: Andrea Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren, Jüdische Heimstätte, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 125–148, S. 147, Anm. 103; Nadja Stein, *Die Chaluzah*, o. O. 1927, S. 4f.

90 Margalit Shilo, The Double or Multiple Image of the New Hebrew Women, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 1 (1998), S. 73–94, S. 74.

91 Ebd., S. 77.

Staatsgründung wurde immer wieder diskutiert, wie die Frau aus ihrem passiven Dasein im Schatten ihres Ehemannes heraustreten und als ebenbürtige Pionierin, Verteidigerin und Soldatin, als gleichberechtigte »neue Hebräerin« an der Seite des Mannes stehen könne. Diese Diskussionen waren überwiegend von Frauen initiiert und bildeten den ersten Schritt in der israelischen Frauenbewegung. Der Grundstein für eine geschlechtergleiche Ausbildung, welche die essenzielle Voraussetzung für den Prozess der Gleichberechtigung ist, wurde 1905 mit der Gründung des ersten für Jungen und Mädchen zugänglichen hebräischen Gymnasiums, des Herzliyah-Gymnasiums in Jaffa, gelegt. Dessen Fassade war ein häufig gewähltes Fotomotiv und wurde zu einem Symbol der Moderne.⁹²

Auch wenn Pionierin wie Verteidigerin den Anschein vermitteln, den männlichen Mitgliedern gegenüber gleichberechtigt zu sein, angefangen bei der Ausbildung bis hin zum Dienst an der Waffe, so stand die Verteilung bestimmter Aufgaben und Positionen auf Männer und Frauen stets zur Debatte und wurde, von Männern wie von Frauen, heftig kritisiert und von Frauen jeglicher religiöser wie säkularer Lebenseinstellung infrage gestellt.⁹³

Für diese Untersuchung ist es relevant, nach der visuellen Darstellung dieser Frauenrollen in ihren Positionen als Pionierin und Verteidigerin zu fragen. Diese wirkte in Zeiten des Zionismus und während des Aufbaus des Landes vordergründig werbend und bildete eine eigene Bildkultur. Ab den 1920er Jahren bis zur Staatsgründung 1948 entwickelte sich eine Ikonografie, die unter dem Einfluss der Kibbuzbewegung, zionistischer Organisationen, des vorstaatlichen Militärs sowie der Sportbewegung stand, die mit der ersten *Makkabiade*⁹⁴ ihren Erfolg feierte.

Repräsentationen der *Chaluzah* und der *Shomerah* setzen sich ikonografisch deutlich von den oben beschriebenen Atelier- und Außenaufnahmen aus der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und den 1920er Jahren in Palästina ab, auch wenn sie teilweise zunächst noch Kompositionsstrukturen der älteren Atelierfotografie nutzten, wie etwa den gemalten Hintergrund. Ideologisch am Zionismus orientiert, offenbarten sie ein neues Bildrepertoire im Dienst des Staates, wie im folgenden Kapitelabschnitt zu untersuchen sein wird. Zu den Fotografen, alle männlich, zählen unter anderem Shlomo Hadi, Zoltan Kluger, Walter Zadek, Leo Kann und Joseph Schweig. Sie gehörten der neu eingewanderten, zweiten Fotografengeneration an und wirkten kurz vor

92 Vgl. ebd., S. 76 ff. Siehe dazu auch: Rachel Arbel (Hg.), *Blue and White in Color. Visual Zionism, 1897–1947*, Ausstellungskatalog, Beth Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora Tel Aviv, Tel Aviv 1997, S. 71.

93 Ebd., S. 80 ff.

94 Nach dem Vorbild der Olympischen Spiele fanden in Tel Aviv 1932 die ersten Sportwettkämpfe der sogenannten Makkabiade statt. Die Bezeichnung nimmt Bezug auf den jüdischen Aufstand der Makkabäer gegen die Römer um 132 bis 135 n. d. Z. und den ersten jüdischen Sportverband, der sich in Anlehnung an das von Max Nordau propagierte Bild, wieder stark wie die Makkabäer zu werden, Makkabi nannte.

und nach der Staatsgründung.⁹⁵ Für die folgende Untersuchung werden ausgewählte Fotografien herangezogen, die in Bildaufbau und Bildaussage als paradigmatisch für die zionistische Bildsprache in der Fotografie gelten können.

Ein Beispiel bildet eine Fotografie von Shlomo Hadi, vermutlich etwa aus dem Jahre 1915, die in einem Fotostudio aufgenommen wurde (Abb. 77).⁹⁶ Sie gibt Aufschluss über die visuelle Darstellung der Frau als Verteidigerin des Landes und ist ausgesprochen ausdrucksstark, doch leider liegen weder zum Fotografen noch zu seinem Werk Informationen vor, sodass die Fotografie für sich allein sprechen muss. Es handelt sich um eine Studioaufnahme von einer Frau auf einem Pferd, das aus Pappkarton entworfen wurde, vor einem gemalten Landschaftshintergrund. Der Hintergrund zeigt mehrere Wassertürme, den Bau einer Straße und unterschiedliche Bauten in variierender Distanz zur Betrachterin/zum Betrachter, die den frühen Siedlungsbau in Palästina andeuten. Die Porträtierte sitzt elegant auf dem Sattel der Pferdeatruppe im Damensitz, das heißt, sie sitzt seitlich auf dem Pferd, so dass ihre Beine vom Rumpf der Pferdeatruppe verdeckt werden, während ihr Oberkörper zur Kamera gewandt ist. Sie trägt eine uniformähnliche Kleidung, ein helles, weites Hemd mit passender Hose sowie eine Wollfilz-Kappe, die leicht schief auf ihrer Lockenfrisur platziert ist. Über ihrer linken Schulter trägt sie schräg über ihren Brustkorb einen Munitionsgürtel und einen kleineren um die Hüften. Mit ihrer rechten Hand greift sie nach einer daran befestigten Pistole, während ihre linke Hand die Zügel des Pferdes hält. Die Pferdeatruppe erscheint im Vergleich zu den Proportionen der Porträtierten allerdings etwas zu zierlich in Statur, Größe und Länge. Auf der Höhe des Sattels befindet sich ein aufgemaltes, fast überdimensional langes Schießgewehr. Ihre linke Hand mit den Zügeln positioniert sie auf der Höhe des Gewehrlaufs, so dass der Eindruck entsteht, sie halte Zügel und Gewehr gleichzeitig in einer Hand. Schwer bewaffnet also und mit einem fröhlichen Lächeln im Gesicht, sitzt die junge Porträtierte als klar zu erkennende *Shomerah* auf ihrem Pferd und blickt aus dem linken Bildbereich heraus in eine fiktive Ferne.

Dieses Porträt enthält Bildelemente, die eindeutig einer zionistischen Ikonografie folgen und gänzlich dem von Anne R. Bloom beschriebenen Image entsprechen: »[...] a figure on a horseback ready to protect any settlement in need [...].«⁹⁷ Zu diesen Bildelementen zählen die Inszenierung der *Shomerah* zu Pferde und der gemalte Hintergrund, der nichts anderes als die Urbarmachung des Landes und den Fortschritt durch

95 Vgl. Ruth Oren/Guy Raz (Hg.), *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008, S. 9.

96 Über Shlomo Hadi gibt es leider keine weiteren Informationen außer Geburtsjahr und -ort (1899 in Aden) und seine Emigration nach Palästina 1920, siehe dazu die online zugängliche Datenbank des Israel Museums in Jerusalem, Israel: <http://www.imj.org.il/artcenter/newsite/en/?artist=Hadi,%20Shlomo&list=H> [Letzter Zugriff: 22.04.2021]. Die Schreibweise seines Vornamens variiert.

97 Anne R. Bloom, *Women in the Defense Forces*, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 128.

Technik und Arbeit symbolisiert. Die Wassertürme stehen für eine intakte Infrastruktur und eine funktionierende Agrarwirtschaft, die das Land absichern und zugleich die Basis für weitere Ansiedlungen bilden. Michael Berkowitz bringt es in seiner Untersuchung zur zionistischen Ikonografie und deren Bedeutung auf den Punkt:

Eine Vorstellung, die vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in die frühen 30er-Jahre in zahllosen Formen Ausdruck fand, lief darauf hinaus, Palästina sei ein im Wandel begriffenes Land, das dabei war, etwas anderes, Großartigeres zu werden. In der Metaphorik und der konstruktiven Polemik erschien es als Land, dessen Landwirtschaft, urbane Zentren und Industrie sich fortentwickelten und das, da es zunehmend von Juden besiedelt wurde, in immer höheren Maße zum Ort eines säkularen, national-jüdischen Lebens wurde.⁹⁸

Laut Berkowitz orientierten sich die Bilder als pseudoreale Zeugnisse eines heroischen Aufbaus nicht an der Wirklichkeit, sondern »[...] trugen zur kulturellen Konstruktion einer nationalen Heimstätte in Palästina bei, bargen jedoch wesentliche Implikationen für das Verständnis der Diaspora.«⁹⁹ Die durch das west- und osteuropäische Ausland geprägten Idealvorstellungen einer zukünftigen Heimat und das Engagement der zionistischen Organisationen schufen visuelle Elemente, die vielleicht gar nicht als reale Repräsentationen verstanden werden wollten, sondern vielmehr in ihrer Symbolfunktion als Vermittler der Idee des ›neuen Hebräers‹ und dessen ›neuer Heimat‹ agieren sollten. Auch wenn Berkowitz in seiner Untersuchung darauf hinweist, dass Agitation und Propaganda stets im Vordergrund zionistischer Ikonografie stünden, so fokussiert er sich auf die Diskrepanz zwischen den Bildinhalten und den Lebensrealitäten säkularer und orthodoxer Juden in Palästina, die vorherrschenden Problematiken im Bereich Gleichberechtigung und Städtebau sowie das zunehmend schwierige Zusammenleben mit der arabischen Bevölkerung des Landes.¹⁰⁰ Wie allerdings bereits Rachel Arbel zusammenfasst, ist die Bildsprache des Zionismus stets auf eine idealisierte und nicht auf eine realistische Darstellungsweise ausgerichtet:

The Zionist image, it should be understood, was never intended to be an exact portrayal of the situation in Eretz Israel. It was meant to achieve an objective: the image of abundance was an effective means in promoting immigration, since the desert in fact attracted only the most dedicated pioneers.¹⁰¹

98 Michael Berkowitz, Palästina-Bilder. Kulturelle Konstruktionen einer ›jüdischen Heimstätte‹ im deutschen Zionismus 1897–1933, in: Andreas Schatz/Christian Wiese (Hg.), *Janusfiguren, ›Jüdische Heimstätte‹, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 167–187, S. 180.

99 Ebd., S. 169.

100 Ebd., S. 170 ff.

101 Rachel Arbel (Hg.), *Blue and White in Color. Visual Zionism, 1897–1947*, Ausstellungskatalog, Beth Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora, Tel Aviv, Tel Aviv 1997, S. 64.

Diese Studioaufnahme von Shlomo Hadi erforderte eine präzise Vorbereitung. Das Equipment wie die einstudierte Position der Porträtierten sprechen deutlich dafür, dass es sich bei dieser Fotografie um eine Auftragsarbeit handelte, und es ist anzunehmen, dass sich auch andere Frauen als bewaffnete *Shomerah* auf diese Weise auf Zelluloid bannen ließen. Somit ist diese Fotografie als Beispiel für den Frauentypus der Verteidigerin zu lesen; ein Bildmotiv, das allgemein en vogue war. Letztlich lässt sich leider nicht mehr rekonstruieren, wer sich hier fotografieren ließ und zu welchem konkreten Zweck diese Aufnahme entstanden ist. Aber die Bildsprache vermittelt eine klare Aussage: Auch diese Porträtaufnahme der weiblichen Verteidigerin von Shlomo Hadi dient dazu, für die Einwanderung nach Eretz Israel zu werben, denn in dieser Aufnahme bündeln sich die visuellen Elemente des zionistischen Ideals: Bewaffnet und gleichzeitig anmutig auf einem Pferd reitend, bewahrt sie als mutige Verteidigerin alle damenhaften Züge und harmonisiert in ihrer Rolle als gleichgestellte, moderne ›neue Hebräerin‹ mit dem ebenso modernen Stadtbild in der kulturellen Konstruktion einer neuen Heimat in Palästina. Der perfekte Siedlungsbau und die Frau als heldenhafte ›neue Hebräerin‹ symbolisieren Fortschritt und aufgeschlossene Gesellschaftsideale – beides Inbegriffe einer neuen Nation, die sich ganz dem Modernismus widmen wollte.

Einen weiteren bedeutsamen Beitrag zur Darstellung der ›neuen Hebräerin‹ liefert das Werk von Zoltan Kluger (1896–1977). Er war Mitarbeiter der Fotoagentur *Orient Press Photo Company*, die zahlreiche Fotografien an den KKL verkaufte, und ihrer an die Pressestelle angebundenen Fotoabteilung, welche das offizielle Bild der Pioniere in Eretz Israel und im Ausland prägte.¹⁰² In Ungarn geboren und in Deutschland als Presse-Fotograf unter anderem bei der *Berliner Illustrierten Zeitung* tätig, emigrierte Kluger 1933 nach Palästina. 1958 verließ er Israel und zog in die Vereinigten Staaten, wo er 1977 in New York verstarb. Sein Werk trug maßgeblich zum visuellen Gedächtnis der israelischen Identität bei, wie Ruth Oren und Guy Raz treffend schreiben: »[...] Kluger was notable among the group of photographers who created an iconography that left a mark on the national conscience. [...] he may be awarded a place at the top of the hierarchy of Israeli photographers, [...] which yielded a host of icons [...].«¹⁰³ Zu seinen favorisierten Motiven zählen Bilder, die den ›neuen Hebräer‹ zeigen – Immigranten und Pioniere, Landarbeiter, Handwerker, Mitarbeiter in Fabriken,

102 Vgl. Ruth Oren/Guy Raz (Hg.), *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008, S. 9–67. Siehe dazu auch: Klaus Honnef/Frank Weyers (Hg.), *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen. Fotografien und ihre Bilder 1928–1997*, Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997, S. 286.

103 Ruth Oren/Guy Raz (Hg.), *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008, S. 11. Der fotografische Nachlass Klugers mit über 50.000 Negativen verteilt sich auf mehrere größere Archive in Israel, darunter: Central Zionist Archives, KKL Collection, Israel State Archives, National Photo Collection, Israel Defense Forces Archives.

Haganah- und *Palmach*-Soldaten und Sportler –, vorrangig in Bewegung, bei der Arbeit oder im Dienst. Die kontrastreichen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die überwiegend auf einer Reise durch das Land in den Jahren 1938 bis 1939 entstanden, enthalten auch Bilder der *Shomerah* und *Chaluzah*, die hier vorgestellt werden sollen.

Zu seinen bekanntesten Aufnahmen von Pionierinnen und Pionieren gehören die Aufnahmen aus dem Kibbuz Ma'abarot, darunter die Fotografie betitelt mit *The cythe bearers scene enactment* (Abb. 78).¹⁰⁴ Aus einer leichten Untersicht fotografiert, sehen wir eine Gruppe von Landarbeitern, bestehend aus sechs Männern und einer Frau. Sie alle tragen die gleiche Art von Kleidung, weite Hosen und Hemden und zum Teil Kopfbedeckungen. Lediglich die Pionierin in der Mitte der Gruppe sticht durch ihr auffallend helles Hemd und die Gummistiefel ein wenig heraus. Sie trägt über ihrer rechten Schulter eine Heugabel, während drei andere aus der Gruppe jeweils eine Sense halten, was den Titel des Bildes erklärt. Das Haar durch ein Kopftuch nach hinten gebunden, schreitet sie im Gleichschritt mit den Männern voran. Die eine Hand hat sie fest am Griff der Heugabel, die andere recht lässig in der Tasche der weit geschnittenen Hose, die an ihr fast zu groß erscheint. Wie Ulrike Pilarczyk in ihrer Untersuchung zu den Fotografien zionistischer Verbände in Deutschland und Palästina/Israel aufmerksam beobachtet, sind es auch in dieser Fotografie bestimmte Elemente, die ein Gefühl der Gemeinschaft vermitteln und typisch für die zionistische Bildsprache jener Zeit sind:¹⁰⁵ die Kleidung, die auf der Schulter getragenen Gerätschaften und der Gleichschritt, in dem sich die Mitglieder der Gruppe bewegen.

Auffallend ist, wie auch in anderen Aufnahmen der *Chaluzah*, dass wir keine besondere Hervorhebung der Frau als weibliche Person im Bild sehen. Sie steht gleichrangig inmitten ihrer männlichen Kameraden, was die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern visuell verdeutlichen und die emanzipierte Stellung der Frau beim Aufbau des Landes symbolisieren soll. Auch in einer weiteren Aufnahme von Zoltan Kluger scheinen weibliche Attribute nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. In der Fotografie, *A member of Kibbutz Ma'abarot on guard duty*, erneut in leichter Untersicht, ist eine *Shomerah* zu sehen, die ihren Dienst zur Bewachung des Kibbuz übernommen hat (Abb. 79). Sie trägt ein helles, weites Hemd mit hochgekrempeelten Ärmeln, eine Hose mit hohem Bund und einen breiten Munitionsgürtel quer über der Brust. Ein Gewehr hängt über ihrer rechten Schulter, ihr Blick ist lächelnd in die Ferne gerichtet. Die kurzen Haare, der breite Munitionsgürtel über dem Brustkorb und vor allem das herbe Gesicht mit dem stark ausgeprägten Kinn entsprechen nicht dem typischen Bild

104 Unklar ist, ob die in dem Katalog verwendeten Titel der Fotografien von Zoltan Kluger gewählt wurden oder ob es Zuschreibungen der Archive sind. Aus diesem Grund werden diese gemäß den Angaben in Originalsprache übernommen.

105 Vgl. Ulrike Pilarczyk, Fotografie als gemeinschaftliches Ritual. Bilder aus Kibbuz, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 12, 1 und 2 (2003), S. 621–640. Und Ulrike Pilarczyk, *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2009.

von Weiblichkeit. Es ist letztlich vor allem anhand des hebräischen Titels zu erkennen, dass es sich um ein weibliches Mitglied handelt, da die weibliche Bezeichnung *Chaverat Kibbutz* verwendet wird.¹⁰⁶

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich bei einer weiteren Fotografie, betitelt mit *A member of Youth Aliya on guard at the »Ayanot« Agricultural School* (Abb. 80). Auch hier wurde die Aufgabe des Mitglieds als Titel gewählt, allerdings ist die Porträtierte diesmal klar erkennbar eine weibliche Person. Wie in der vorherigen Aufnahme sehen wir die Gezeigte als Hüftbild in leichter Untersicht, wobei der Betrachterstandpunkt leicht nach links versetzt ist. Die Wächterin trägt eine Spitzkappe, die ihre hellen, nach hinten gebundenen Locken bedeckt, ein weites, helles Hemd und eine ebenso sehr weit geschnittene Hose. Ein Fernglas hängt ihr vor dem Brustkorb, darunter sehen wir eine Handgranate, eine Feldtasche und, so ist zu vermuten, einen am Gürtel befestigten Kompass. Auffällig ist zudem das Gewehr, das sie mit dessen Stützvorrichtung gegen ihren Bauch stemmt und dessen Gewehrlauf leicht nach oben zeigt. Ihren Blick richtet sie starr in weite Ferne, während sie ihre Lippen leicht zusammenpresst. Sie wirkt durch ihre leicht unreine Haut und ihre Erscheinung im Allgemeinen noch nicht ganz erwachsen, worauf auch der Bildtitel nachdrücklich verweist.

Einen gestandeneren Eindruck hinterlässt eine *Haganah*-Soldatin auf einem Porträt mit dem Titel *A Haganah dispatcher on her motorcycle* aus dem Jahre 1948 (Abb. 81). Erneut in leichter Untersicht und aus dem Winkel des linken unteren Bildrandes fotografiert, sehen wir gemäß dem Titel eine Depeschierende in einer Aufmachung, die ihrer Aufgabe entspricht: In Uniform und mit hohen Stiefeln sitzt sie auf einem Motorrad, beide Hände fest am tiefliegenden Lenker, und blickt konzentriert in Fahrtrichtung. Da sich weder die Spitzmütze noch ihre bis zu den Schultern herabfallenden gelockten, dunklen Haare im Fahrtwind bewegen, scheint diese Pose gestellt zu sein.¹⁰⁷ Im Vergleich zu den übrigen Fotografien ist hier am deutlichsten erkennbar, dass es sich um eine inszenierte Fotografie handelt.

In ihren visuellen Erscheinungen heben sich der Typus der Pionierin und der Typus der Wächterin als ideale Frauenfiguren ikonografisch nicht sonderlich voneinander ab. Fast austauschbar tragen sie die gleichen weiten Hosen und Hemden, die ihnen zu groß erscheinen und auf eine typische visuelle Darstellung von Weiblichkeit verzichten, wie es auch das Beispielfoto der namenlosen Kämpferin von Walter Zadek in der methodischen Einführung dieser Arbeit illustriert. Lediglich die Requisiten – landwirtschaftliche Geräte oder Waffen und Munitionsgürtel – dienen als Unterscheidungsmerkmal.

106 Vgl. Ruth Oren/Guy Raz (Hg.), *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008, S. 146.

107 Wahl und Präsentation des Motivs sind an die in den 1910er Jahren entstandene Motodrom-Fotografie angelehnt, die Zoltan Kluger als versierter Pressefotograf sicherlich bekannt war. Für diesen Hinweis danke ich Prof. Henry Keazor.

Eine gleichbleibende Bildaussage ist in allen vorgestellten Fotografien präsent: Die ›neue Hebräerin‹ ist tapfer, sie setzt sich für den Aufbau ein und verteidigt die Siedlungen und das Land.

Aus einer Untersicht zu fotografieren ist als typisches stilistisches Element allen vorgestellten Fotografien gemein und findet in zionistischen Bildern häufig Verwendung.¹⁰⁸ Dieser Blickwinkel schafft eine Erhöhung der gezeigten Personen, denn die Szenerie evoziert bei der Betrachtung ein Hinaufblicken und lässt die gezeigten Personen größer erscheinen. Ulrike Pilarczyk ist es gelungen, Repräsentationen zur Pionierbewegung in Israel und in Deutschland nicht nur auf ihren Inhalt, sondern vor allem auf die Bildsprache, auf ihre ikonografischen und stilistischen Mittel hin zu untersuchen. Kurz zusammengefasst, sind es laut Pilarczyk vor allem die weiten Bildräume, die Inszenierung der Körper vor weitem Horizont und die kontrastreiche Lichtführung in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die ikonenhafte Sinnbilder schufen. Diese Sinnbilder hatten immensen Einfluss auf die Vorstellungen vom neuen jüdischen Idealtypus und zeigen eine ritualisierte Praxis im Bild.¹⁰⁹ Ihr Einfluss soll derart weitreichend gewesen sein, dass Pilarczyk behauptet:

Die Kraft des Ideals war so stark, dass dieser riesige Bilderfundus, der landesweit in den 30er und 40er Jahren geschaffen wurde, noch Jahrzehnte nach der Staatsgründung das kollektive Gedächtnis der jüdischen Nation in Israel speiste. Mit den Bildern wird eine Tradition begründet, auf die sich die beiden folgenden Generationen berufen werden.¹¹⁰

Die Fotografien wurden demnach mit Begeisterung aufgenommen und mithilfe von Agenturen an den KKL oder KH verkauft. Eine von ihnen wurde auch als Titelbild der im Ausland erscheinenden Wochenzeitung *Dvar HaShavua* ausgewählt.¹¹¹ Zusätzlich ist festzuhalten, dass Repräsentationen der ›neuen Hebräerin‹ als Pionierin, Verteidigerin und Soldatin der neuen Heimat vornehmlich von männlichen Fotografen entworfen wurden, die aus Europa emigriert waren und offenbar eine Bildsprache transferierten, die ihnen bereits vertraut war und die sie für die zionistische Ikonografie adaptierten. So ist es nicht verwunderlich, dass aus der kommunistischen und sozialistischen Bildsprache vertraute stilistische Elemente, wie das Fotografieren aus der Untersicht vor weitem Horizont, erneut Verwendung fanden. Eine Ausnahme unter

108 Vgl. Ulrike Pilarczyk, Fotografie als gemeinschaftliches Ritual. Bilder aus Kibbuz, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 12, 1 und 2 (2003), S. 621–640, S. 628 ff.

109 Vgl. ebd., S. 622, S. 631.

110 Ebd., S. 630.

111 Gemeint ist hier das Titelblatt der Zeitung *Dvar HaShavua* vom 3.6.1948, abgedruckt in: Ruth Oren/Guy Raz (Hg.), *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008, S. 46.

all den männlichen Fotografen ist die Fotografin Liselotte Grschebina, deren Sportaufnahmen heute noch bekannt sind. Ausgebildet in Deutschland, zog sie 1934 nach Tel Aviv und eröffnete, zeitweilig gemeinsam mit Ellen Auerbach, ein Fotostudio, das sich vorrangig auf Kinderfotografien konzentrierte. Ihre Aufnahmen der Wettkämpfe 1937 in Palästina spiegeln vor allem das zionistische Idealbild des ›neuen Hebräers‹ mit athletischem Körperbau wider.¹¹²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Bild der ›schönen Jüdin‹ aus der orientalistischen Malerei des Westens mit dem Idealtypus der ›neuen Hebräerin‹ im Zionismus kontrastiert: Die Bildtraditionen der Malerei Europas wurden zugunsten eines emanzipierten Weiblichkeitsideals abgelegt. Die ›neue Hebräerin‹ in der Figur der *Chaluzah* und *Shomerah* ist eine mutige, stolze Frau, deren Weiblichkeit nur dann eine Rolle spielt, wenn es die Gleichstellung der Geschlechter als Symbol für einen modernen Staat auszudrücken galt und Emanzipation so als Werbemittel für den Aufbau des Staates zum Einsatz kam. Es sind also weder auffallende äußerliche Schönheit noch weibliche Reize noch sexuelle Attraktivität, die das Bild der ›neuen Hebräerin‹ als Pionierin und Verteidigerin markieren. Eine Ausnahme bildet ein Phänomen, dessen eingehende wissenschaftliche Untersuchung noch am Anfang steht: Bereits seit Staatsgründung fanden Schönheitswettbewerbe statt, welche jährlich die schönsten Teilnehmerinnen in der Figur der persischen Esther kürten und die in Zeitschriften mit Bildern und Berichterstattungen dokumentiert wurden.¹¹³ Somit stehen diese Inszenierungen der ›schönen Esther-Frauen‹ der Bildtypologie der Pionierin und Verteidigerin – zwei von männlich dominierten Schönheitsidealen befreite Frauentypen – gegenüber und eröffnen eine weitere Perspektive auf inszenierte Bildprogramme während der ersten Jahrzehnte nach der Staatsgründung.

Die Schaffung einer neuen Ikonografie mit Repräsentationen der *Chaluzah* und der *Shomerah*, die ihre palästinensische Tracht, den Wasserkrug und den Münzschmuck gegen Uniform, Gewehr und Munitionsgürtel eintauschten, markiert einen Wendepunkt in der visualisierten Identitätsbildung. Die ›neue Hebräerin‹ stand nicht mehr allein in der Tradition biblischer Historizität, sondern blickte als wehrhaftes, emanzipiertes Mitglied einer neuen Gesellschaft in die Zukunft eines Staates, der noch

112 Zu Liselotte Grschebinas fotografischen Tätigkeiten gehören auch Auftragsarbeiten für die WIZO, wie die Dokumentation von Veranstaltungen und Versammlungen. Ferner war sie als Archivarin der WIZO beschäftigt. Siehe dazu: Yudith Caplan (Hg.), *Eine Frau mit Kamera. Liselotte Grschebina, Deutschland 1908–1994*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2008.

113 Vgl. Julie Grimmeisen, Halutza or Beauty Queen? National Images of Women in Early Israeli Society, in: *Israel Studies*, 20, 2 (2015), S. 27–55. Ebenso Julie Grimmeisen, *Pionierinnen und Schönheitsköniginnen: Frauenvorbilder in Israel 1948–1967*, Göttingen 2017. Siehe dazu auch: Bat-Sheva Margalit Stern, Who's the Fairest of them all? Woman, Womanhood, and Ethnicity in Zionist Eretz Israel, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 11 (2006), S. 142–163.

vor seiner Gründung militärisch geprägt war und sich im geografischen Umfeld befeindeter Nachbarstaaten verteidigen musste, um die hart erarbeitete Lebensform im eigenen Land zu schützen. Die aus Europa stammenden Bilder der ›schönen Jüdin‹ als eher sexualisiertem Frauentypus sind allerdings nicht losgelöst vom Bild der ›neuen Hebräerin‹ zu betrachten. Vielmehr stehen beide Typen in einer visuellen Verbindung. Das Bild der ›neuen Hebräerin‹ entfaltet erst vor dem Hintergrund althergebrachter visueller Stereotypenbildung seine Prägnanz und Wirkmacht als neuer Typus, der im Sinne des Zionismus seinen Einfluss geltend machen soll.

Kurz vor Ausrufung des Staates Israel war der Bedarf an identitätsstiftenden Bildern groß und Bilder von emanzipierten und wehrhaften ›neuen Hebräern/Hebräerinnen‹ leisteten einen wichtigen Beitrag zur Schaffung einer gesellschaftlichen Identität in Eretz Israel. Zudem wurde angesichts der entsetzlichen Enthüllungen der in Palästina angekommenen *Shoah*-Überlebenden die Notwendigkeit einer Staatsgründung evident, die von einer wehrhaften, jungen Generation verwirklicht werden sollte. Das Bild des wehrhaften ›neuen Hebräers‹ bzw. der wehrhaften ›neuen Hebräerin‹, das dem Bild der verfolgten europäischen Juden gegenübersteht, ist psychologisch also auch als Verarbeitung der *Shoah* und vor dem Hintergrund der verlorenen Familienangehörigen und der menschlichen Erniedrigung zu sehen. Mit Ausbruch des Unabhängigkeitskrieges 1948 tritt das Bild der Soldatin der *Haganah*, der *Palmach* und der gerade neu gegründeten Armee in den Vordergrund, wie der folgende Kapitelabschnitt offenlegt.

1.4 »Women serve [...] in the israel defence forces, thus freeing men for the fighting units«: Die Soldatin zur Zeit der Staatsgründung Israels

Die Gründung des israelischen Staates am 14. Mai 1948 hatte die Zusammenführung unterschiedlicher militärischer Organisationen zu einer gemeinsamen Armee zur Folge. Gerade einmal knapp zwei Wochen nach Ausrufung des Staates wurden aus *Haganah*, *Palmach* und einigen Splittergruppen die Israelischen Verteidigungsstreitkräfte *Zahal*.¹¹⁴ Unterdessen wurde im Land weiterhin gekämpft. Die 1947 verabschiedete UN-Resolution zur Teilung des Landes in einen jüdischen und arabischen Staat und Jerusalem als neutrale Zone unter internationaler Beobachtung führte zum ersten arabisch-israelischen Krieg, der erst 1949 durch ein Waffenstillstandsabkommen beendet wurde. Die Verabschiedung des Teilungsplans, die Ausrufung des Staates Israel und die schweren Kämpfe zwischen den Völkern waren einschneidende Ereignisse in der israelisch-palästinensischen Geschichte, die ein immenses Ausmaß an Flucht und

114 Einen sachlichen und kompakten Überblick über die Staatsgründung und die UN-Resolution zur Staatenteilung sowie über den Unabhängigkeitskrieg bietet das Dossier *Israel* der Bundeszentrale für politische Bildung, online abrufbar unter <http://www.bpb.de/izpb/9567/israel> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

Vertreibung aus dem eigenen Heimatland zur Folge hatten. Die Israelis sahen den Unabhängigkeitskrieg als eine Notwendigkeit, um sich gegen die damaligen militärischen Invasionen der arabischen Nachbarstaaten Syrien, Ägypten und Jordanien (unter Beteiligung irakischer Truppen) zur Wehr zu setzen, und als einen heroischen Siegeszug in der Erfüllung des Traumes von einem eigenen unabhängigen jüdischen Staat.¹¹⁵

Die allgemeine Wehrpflicht für Frauen in der israelischen Armee wurde 1949 von der Knesset, dem israelischen Parlament, beschlossen. Sie berief sich dabei auf die seit Jahren erfolgreiche aktive Beteiligung von Frauen an militärischen Operationen. Bis heute zählt die Wehrpflicht von Frauen zu den Grundprinzipien des Militärdienstes, dessen Auftrag sich folgendermaßen formuliert: » [...] To defend the existence, territorial integrity and sovereignty of the state of Israel. To protect the inhabitants of Israel and to combat all forms of terrorism which threaten the daily life.«¹¹⁶ Bereits in der *Palmach*, die 1948 eine Mitgliederzahl von 6.000 Soldaten, darunter 1.200 Frauen, hatte, dienten Frauen zu jener Zeit sowohl in Kampfeinheiten als auch als Kommandantinnen oder Instrukteurinnen in unterschiedlichen technischen wie administrativen Bereichen.¹¹⁷ Die Aufgabenbereiche und Zuständigkeiten wurden allerdings im Zuge der Diskussionen über die Rolle der Frau in der *Zahal* eingeschränkt, da die Zugehörigkeit von Frauen zu Kampfeinheiten überwiegend abgelehnt wurde. 1949 wurde das sogenannte Frauenkorps, bezeichnet nach dem hebräischen Akronym *Chen* (*Cheil Nashim*) gegründet, das sich an den Strukturen des britischen Militärs orientierte und faktisch schon in der *Haganah* bestanden hatte.

Es wurde festgelegt, dass Frauen im Alter von 18 bis 34 einen knapp zweijährigen Dienst zu leisten haben. Frauen religiöser Überzeugung, Verheiratete und Mütter waren von der Wehrpflicht ausgenommen. Generell müssen weibliche Mitglieder des Militärs die Grundausbildung an der Waffe wie das Training für den Kampfeinsatz absolvieren, obwohl die Beteiligung in den Kampfeinheiten ausgeschlossen wurde. Zu den Kampfeinheiten zählten die Panzereinheiten, die Artillerie und Infanterie, Bereiche also, die, wie Uta Klein berechtigterweise anmerkt, von Frauen noch in der *Palmach* aktiv besetzt waren. Dies führte innerhalb der neugegründeten *Zahal* zu Konflikten über den Umfang der militärischen Ausbildung und die Rangordnungen im Militär.¹¹⁸

115 Eine kritische Beleuchtung der Geschichtsschreibung zum Unabhängigkeitskrieg liefern die sogenannten neuen Historiker, welche die Überlieferung und Verhandlung der damaligen politischen und historischen Gegebenheiten kritisch hinterfragen. Siehe dazu: Baruch Kimmerling, *The Invention and Decline of Israeliness. State, Society, and the Military*, London 2001, und Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001, S. 118 ff.

116 Zu den Mission Statements, Doktrinen und Strukturen der Israelischen Verteidigungsstreitkräfte siehe die offizielle Website unter <https://www.idf.il/en/who-we-are> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

117 Vgl. Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 132.

118 Vgl. Uta Klein, *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a. M. 2001, S. 125 ff. Siehe dazu auch: Anne R. Bloom, Women in the Defense Forces, in: Barbara Swirski/Marilyn P. Safir (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141, S. 133f, S. 152–155.

2001 wurde das Frauenkorps in seiner bisherigen Struktur aufgelöst und Frauen als Pilotinnen und Fallschirmspringerinnen zugelassen. Ebenso wurde die Beteiligung von Frauen an Kampfeinsätzen auf freiwilliger Basis möglich, was als eine der größten Errungenschaften für Soldatinnen in der Militärgeschichte Israels galt.

Wie im Militärwesen üblich, veröffentlichte auch in Israel die Armee offizielle, werbewirksame Fotos. Bereits seit 1934 wird ein Militärmagazin namens *Bamahane*, wörtlich zu übersetzen mit »im Camp«, publiziert, das auch von Nicht-Armeeangehörigen oder ehemaligen Soldatinnen und Soldaten erworben werden kann und bis heute existiert. In erster Linie dient dieses Magazin der Werbung für die Wehrpflicht in Israel und soll den unermüdlichen Einsatz der Armee für das Land verdeutlichen.¹¹⁹ Wie die Untersuchung von Susanne A. Friedel zeigt, finden sich in diesem Magazin insbesondere zur Rolle der Frau in der Armee überwiegend positive Darstellungen. Diese stünden allerdings in einer Diskrepanz zu den von Friedel geführten Interviews mit Soldatinnen zu ihrer eigenen Wahrnehmung als weibliche Rekruten im männlich dominierten militärischen Raum.¹²⁰ Einen weiteren aufschlussreichen Ansatz zur Untersuchung der Propagandafotografie der Armee und der darin zu verortenden Repräsentation der Soldatin bietet der Aufsatz von Chava Brownfield-Stein zu Fotografien aus den ersten beiden Jahrzehnten nach der Gründung des Staates Israel.¹²¹ Anhand einer Auswahl an Fotografien aus den Bildarchiven der Armee und der Regierungspressestelle sowie dem Militärmagazin *Bamahane* zieht Brownfield-Stein den Schluss, dass die Repräsentationen in drei Kategorien unterteilt werden können: Eine erste Kategorie bilden Aufnahmen, die Soldatinnen in militärischen Paraden zeigen, die im öffentlichen Raum stattfanden und eine visuelle Grenze zwischen ziviler und militärischer Gesellschaft markieren. Die zweite Kategorie bezieht sich auf Bilder, die auf militärischem Gelände entstanden sind, wie in Kasernen, Speiserräumen oder auf Übungsplätzen, die eine Zivilgesellschaft vollkommen ausschließen und eine rein militärische Zone darstellen. Die dritte Kategorie beinhaltet Aufnahmen, die innerhalb der militärischen Zone in einer ausschließlich Frauen zugänglichen Umgebung aufgenommen wurden wie Schlaf- und Waschräumen.¹²²

119 Inzwischen werden darin auch Themen wie Homosexualität in der Armee angesprochen, die bei der Leserschaft unterschiedliche Reaktionen auslösen. Vgl. dazu den Artikel von: Emilie Grunzweig, IDF Cracks Down on Army Weekly After Article Featuring Soldiers in Drag, in: *Haaretz*, 20.03.2012, online unter: <http://www.haaretz.com/idf-cracks-down-on-army-weekly-after-article-featuring-soldiers-in-drag-1.419610> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

120 Vgl. Susanne A. Friedel, Feminisierte Soldatinnen. Weiblichkeit und Militär in Israel, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010, S. 103–118.

121 Vgl. Chava Brownfield-Stein, Visual Representations of IDF Women Soldiers and »Civil Militarism« in Israel, in: Gabriel Sheffer/Oren Barak (Hg.), *Militarism and Israeli Society*, Bloomington 2010, S. 304–328.

122 Vgl. ebd., S. 311–320.

Die dritte Kategorie eröffnet allerdings einen Widerspruch zwischen Bild und Wahrnehmung. Denn obwohl Männer keinen Zugang zu Räumlichkeiten haben, die nur für Frauen vorgesehen sind, ermöglichen eben diese Aufnahmen trotzdem einen Einblick in diese Bereiche. Laut Brownfield-Stein vermitteln diese Aufnahmen häufig eine intime Atmosphäre durch Perspektive und Bildinhalte: Sie präsentieren die Soldatinnen auf ihren Feldbetten liegend, in lockerer Kleidung oder sogar in Unterwäsche. Damit wird eine pseudoreale Schau in angeblich dem männlichen Blick verborgenen Räumen im Militär geboten, die vielmehr den Voyeurismus des Betrachters bedient.¹²³ Ein visuelles Pendant, sprich Abbildungen von männlichen Rekruten in männlich dominierten Räumen mit betont körperlicher Freizügigkeit, sind bezeichnenderweise nicht vorhanden. Als israelische Genderforscherin fasst Brownfield-Stein in Anlehnung an Roland Barthes' Fototheorie über Realität und Authentizität des Bildes zusammen, dass

[u]nder the mask of the documentary genre, our eyes can invade closed zones ›out there‹ and enjoy the visual pleasure of looking at images of other bodies, while desiring to see what is not shown. The simultaneity of ›it was there‹ and ›I was there‹ contributes to the aura of authority and authenticity associated with photographic images.¹²⁴

Beispiele für visuelle Repräsentationen israelischer Soldatinnen im Dienste militärischer Propaganda bietet ein zum zehnjährigen Jubiläum der *Zahal* herausgegebener großformatiger Fotoband mit einem Vorwort von David Ben-Gurion, dem damaligen Ministerpräsident und Verteidigungsminister Israels, der unter dem Titel *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review* erschien.¹²⁵ Bislang wurde dieser Fotoband lediglich in einem hebräischen Aufsatz von Chava Brownfield-Stein – vorrangig unter soziopolitischen Aspekten – thematisiert, in der bildwissenschaftlichen Motivforschung aber nicht weiter beachtet. Allerdings bietet dieser Aufsatz eine erste Grundlage für die bildwissenschaftliche Erforschung visueller Darstellungen der israelischen Soldatin zu Beginn der *Zahal*.¹²⁶ Um den visuellen Diskurs zur Motivgenese der israelischen Soldatin zu veranschaulichen und die Bedeutsamkeit von Repräsentationen israelischer Soldatinnen bereits in den ersten Gründungsjahren herauszuarbeiten, ist es angebracht, an dieser Stelle ausführlicher auf den Fotoband einzugehen. In dieser Publikation, die parallel in einer hebräisch-englischen, einer hebräisch-deutschen und einer hebräisch-französischen Fassung herausgegeben wurde,

123 Vgl. ebd., S. 312 ff.

124 Ebd., S. 318.

125 Vgl. Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958.

126 Vgl. Chava Brownfield-Stein, Beautiful Group Portrait with a Gun – Visual Representations of Women Soldiers in Israel Defense Force Albums 1948–1958, in: *Israeli Sociology*, 1, 2 (2005), S. 351–388 (hebr.).

befinden sich mehr als 380 Schwarz-Weiß-Fotografien und einige wenige Dokumente, die den Armeealltag der Streitkräfte dokumentieren. Begleitend erscheinen neben den Abbildungen wenige Textzeilen, die keiner Grundregel der Groß- und Kleinschreibung folgen. Die Abbildungen sind in unterschiedlichen Formaten und Abfolgen aneinandergereiht, manche füllen ganze Seiten, andere wiederum entsprechen einer narrativen Bildabfolge und stehen in chronologischer Beziehung zueinander. In diesem umfassenden Fotoband lassen sich vereinzelt auch Bildikonen der israelischen Geschichte wiederfinden, die allerdings als solche offensichtlich noch nicht wahrgenommen wurden, da sie weder in einer besonderen Weise hervorgehoben noch mit Text begleitet werden. Darunter ist Micha Perrys Fotografie des Sieges vom März 1949 zu nennen, auf dem Soldaten nach der Eroberung eines Hauptquartiers in Eilat eine selbst gemalte israelische Fahne hissen – eine Fotografie, die ikonografisch stark an das Kriegsfoto aus Iwojima von Joe Rosenthal aus dem Jahre 1945 erinnert und knapp 47 Jahre später vom israelischen Kunstfotografen Adi Nes in seinen Werken zum israelischen Soldaten visuell zitiert werden wird, worauf später noch ausführlich einzugehen ist.¹²⁷ Eine andere Bildikone stellt sicherlich die Abbildung dar, die Ben-Gurion während der Proklamation des Staates Israel am 14. Mai 1948 zeigt, mit seinen Notizen in der Hand, vor dem prominenten Foto von Theodor Herzl und der israelischen Flagge. Dieser Abbildung sind Nachtaufnahmen der Bombardierung Jerusalems gegenübergestellt, welche die dramatische Situation während der Staatsgründung visuell zum Ausdruck bringen sollen.¹²⁸

Da es sich um eine hebräisch-englische Ausgabe des Fotobandes handelt, ist die Leserichtung von rechts nach links, was auch in der Vorbemerkung kurz erwähnt wird. Der hebräische Teil des Buches beginnt mit Porträtaufnahmen der Führungskräfte der *Zahal* von 1948 bis 1958 – angefangen bei Moshe Dayan, dem damaligen Generalstabschef und Oberkommandierenden der Israelischen Verteidigungskräfte –, daran schließen sich Bilder des Unabhängigkeitskrieges wie auch der Ausrufung des Staates in chronologischer Abfolge an. Dieser Leserichtung folgend erscheinen Abbildungen der Infanterie, der Luftstreitkräfte, der Marine und Artillerie. Dazwischen werden vereinzelt auf Doppelseiten Szenen des Militäralltags in Bildern erzählt wie die Verabschiedung von Familienmitgliedern vor Beginn der Dienstzeit, Trainingsübungen oder Alltagsszenen wie das gemeinsame Warten an Ausgabestellen, das Waschen am Morgen unter freiem Himmel, Märsche etc. Auffallend ist, dass auf den Abbildungen auch Kampfscenen und militärische Operationen zu sehen sind, die Bombardierungen und die Versorgung von Verletzten zeigen. Wie der Publikation

127 Die Fotografie wird von Nissan N. Perez mit *Soldier fixing an ink-drawn flag at Um Rashrash (Eilat)* betitelt, abgedruckt auch in: Nissan N. Perez (Hg.), *Time Frame. A Century of Photography in the Land of Israel*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2000, S. 76.

128 Vgl. Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958. Die Publikation verwendet weder Seitenzahlen noch eine Abbildungsnummerierung.

zu entnehmen ist, stammen die Fotografien von 42 unterschiedlichen Fotografen und aus verschiedenen Archiven und Fotoagenturen, die zwar alle namentlich aufgelistet sind, jedoch nicht den einzelnen Abbildungen zugeordnet werden. Zu den genannten Fotografen zählen auch Zoltan Kluger, Boris Carmi, Micha Bar-Am, Paul Goldman und Robert Capa¹²⁹ – allesamt Fotografen, die entweder bereits mit der zionistischen Fotografie vertraut waren oder spätestens mit Pressefotografien als Kriegsreporter bekannt wurden.

Im Vorwort formuliert Ben-Gurion auf knapp acht Seiten einen kurzen historischen Abriss zur Militärgeschichte Israels, beginnend mit den Kämpfen biblischer Zeiten bis hin zum Unabhängigkeitskrieg. Angesichts der Veröffentlichung im Jahre 1958, unmittelbar nach dem Sinai-Feldzug von 1956 und mit Rückblick auf nun zwei bedeutende Kriege, ist die heroische Rhetorik, mit der Ben-Gurion die Bedeutung der *Zahal* für das Land Israel betont und allen Soldatinnen und Soldaten seinen Dank ausspricht, nicht verwunderlich:

The strength of the Israel Defence Forces lay in the spirit of every one of its fighters, without exception, and in its gifted and devoted officers' corps, which consisted of the veterans of the Haganah, the best of the Palmach, the officers of the Jewish Brigade and the other British Army units, and experienced volunteers from abroad [...]. The Sinai Campaign at the end of October and the beginning of November 1956 showed the world the skill and the wonderful heroism of the Israel Defence Forces. There are much more powerful armies in the world, larger armies equipped with arms which the Israel Defence Forces do not possess now and perhaps never will, but it is doubtful whether anywhere in the world there is an army superior to the Israel Defence Forces in its spirit, in its personal qualities, in its pioneering training, in its capacity for action and battle, in its devotion to its mission.¹³⁰

Auffallend ist, dass in David Ben-Gurions Vorwort die Rolle der Frau in der Armee keine Erwähnung findet, während sie im Bildteil mit entsprechendem Bildmaterial dokumentiert wird. So sehen wir zum Beispiel Soldatinnen bei täglichen Übungen,

129 Robert Capa wird im Jubiläumsband der *Zahal* als R. Kappa bezeichnet. Es ist bekannt, dass Robert Capa während der Staatsgründung in Israel als Kriegsreporter fotografierte, somit ist die Schreibweise seines Namens vermutlich durch die Übersetzung aus dem Hebräischen zu erklären. Einführende Informationen zu den einzelnen Fotografen bieten Klaus Honnef/Frank Weyers (Hg.), *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997*, Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997. Siehe auch: Alexandra Nocke (Hrsg.), *Boris Carmi. Photographs from Israel*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste Berlin, München u. a. 2004.

130 Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958. Vorwort von David Ben-Gurion.

eine Soldatin als Waffen-Instrukteurin oder eine Fallschirmspringerin des Jugendbataillons, die ganz getreu der schon bekannten zionistischen Bildsprache in stolzer Körperhaltung aus leichter Untersicht fotografiert wurde, während sie ihren Blick gen Horizont zu richten scheint.¹³¹ In der Mitte des Buches befindet sich ein eigener Abschnitt zum Frauenkorps auf vier Seiten mit elf Abbildungen und einer kurzen Erläuterung zur Rolle der Frau in der Armee. Darin heißt es:

Women serve, as one form of their national service duty, in the israel defence forces, thus freeing men for the fighting units. Their tasks include driving, clerical work, communications, parachute packing, medical, welfare and educational work. Women in the army play an important part in instructing and teaching new immigrants in outlying development areas.¹³²

Diesen Zeilen ist eine großformatige Abbildung zur Seite gestellt, die eine Formation von Soldatinnen beim Salutieren mit dem Gewehr zeigt und die Bildunterschrift *Graduates of Section-Leaders Course* trägt (Abb. 82). In vorderer Aufstellung stehen vier Soldatinnen, drei davon blicken entlang ihres ausgestreckten rechten Arms zur Seite und damit direkt in die schräg zu ihrer Rechten positionierte Kamera. Die Soldatin am linken äußeren Bildrand hingegen richtet den Blick geradeaus. Alle Soldatinnen tragen einheitlich ein Barett, ein helles Hemd unter einem dunkleren Pullover, einen längeren Rock und einen hellen, breiten Taillengürtel. Die Gewehre auf der linken Schulter akkurat in gleicher Position und gleichem Winkel aufgestützt, greifen die Soldatinnen mit der rechten Hand nach der Schulter der jeweils nebenstehenden Kameradin. Da die Fotografie von der Seite gemacht wurde, erkennt die Betrachterin/der Betrachter die Formation in ihrer angedeuteten Größe. Obwohl die Erläuterung neben der Abbildung deutlich macht, dass die Frauen eben nicht in Kampfeinheiten vertreten sind, sondern in der Armee dienen, um Männer von Pflichten zu entbinden, die diese vom Einsatz in Kampfeinheiten abhalten, sehen wir paradoxerweise hier den militärischen Gruß mit Präsentation des Gewehrs. Auch auf den zwei darauffolgenden Seiten (Abb. 83 bis Abb. 86) steht das Gewehr überwiegend im Mittelpunkt.¹³³ In den Abbildungen sehen wir die ›Future Instructresses‹, teils lächelnd in die Kamera blickend, bei der Inspektion der Gewehre, beim Anlegen des Gewehrs für eine Schießübung während einer Trainingseinheit, beim gemeinsamen Marschieren oder Ausruhen in der Sonne sowie beim Trinken und Stiefelschnüren während einer Marschpause. Die Fotografien der Trainingseinheiten sind stark inszeniert und offensichtlich aus einer einstudierten Perspektive entstanden. Zum Teil lächeln die gezeigten Soldatinnen

131 Vgl. ebd. Im Kapitel über die Einheit *Nahal* (Jugendbrigade)/ *Gadna Air Branch* (Luftinheit) ist diese Abbildung zu finden.

132 Ebd.

133 Beide Buchseiten mit Abbildungen in: Ebd.

während ihres Marsches, die Ruhepause wirkt durch die zwanghaft geschlossenen Augen aller Soldatinnen gekünstelt, und auch die Aufnahme der beiden Soldatinnen beim Schnüren der Stiefel und Ansetzen der Wasserflasche vor einer großen Kaktuspflanze wirkt unnatürlich und wie eingefroren. Die letzte Seite zum Frauenkorps zeigt Soldatinnen in ihren oben beschriebenen Positionen, als Lehrerinnen und Zuständige für Neuankömmlinge der Armee, als Telefonistinnen im Kommunikationsbereich, als technische Zeichnerinnen und Mitarbeiterinnen im Labor.¹³⁴ Bemerkenswert ist, dass alle Aufnahmen Gruppenporträts sind und die Soldatinnen nie alleine auf dem Bild erscheinen. Eine individuelle Dokumentation wird somit ausgeschlossen und vielmehr das Gefühl von Kameradschaft unter weiblichen Soldatinnen vermittelt. Das Gewehr ist hier dennoch von prägnanter Bedeutung. Als zentrales Bildelement verdeutlicht es die Wehrhaftigkeit der Soldatinnen und ihre Bereitschaft, das Land zu verteidigen, die Waffe einzusetzen und andere darin auszubilden. So wird die heroische Bedeutung der weiblich besetzten Bereiche ins Bild gerückt, ohne allerdings die Waffe als Kampf- oder Kriegsobjekt darzustellen. Auffallend sei, so Brownfield-Stein, dass die Soldatinnen zwar oft mit Gewehr präsentiert werden, dieses aber nicht in einer wehrhaften oder heroischen Haltung wie bei den männlichen Kameraden in Szene gesetzt wird. Hierin zeige sich vor allem die Absicht, die männlich dominierten Räume des Militärs den Rekruten vorzubehalten, also die Männer als kriegerische Heroen und Frauen lediglich als Symbol einer modern angelegten Militärstruktur zu präsentieren und zugleich deutlich den zivil-militärischen Aufgabenbereich der Rekrutinnen zu markieren.¹³⁵

Anhand dieser Fotoreihe zum Frauenkorps wird das Ziel evident, Frauen für die israelische Armee anzuwerben. Zudem verdeutlicht die Tatsache, dass der Fotobericht auf Deutsch, Englisch und Französisch veröffentlicht wurde, dass man sich erstens eine große Verbreitung erhoffte und zweitens mit einer Wirkung über die eigenen Landes- und Sprachgrenzen hinaus gerechnet wurde. Die verwendeten Bilder, vor allem die in Szene gesetzten Aufnahmen der angeblich emanzipierten Soldatinnen im Militär, dienen klar dem Ziel, für den Wehrdienst in Israel zu werben. Dieser Wehrdienst war zwar im eigenen Land verpflichtend, konnte aber auch von im Ausland lebenden Juden absolviert werden – so wie es auch heute noch möglich ist. Der Appell, aus Überzeugung für den israelischen Staat zu dienen, ist in allen Fotografien zugegen. Die heroische Bildsprache macht deutlich, welche Bedeutung der Dienst bei der Verteidigung und dem Schutz des Staates hatte, so dass die Veröffentlichung in mehreren Sprachen sicherlich auch jene ansprechen sollte, die den Wehrdienst zu leisten im Stande waren, auch wenn sie nicht in Israel

134 Ebd.

135 Vgl. Chava Brownfield-Stein, Beautiful Group Portrait with a Gun – Visual Representations of Women Soldiers in Israel Defense Force Albums 1948–1958, in: *Israeli Sociology*, 1, 2 (2005), S. 351–388 (hebr.), S. 365 ff.

lebten. Gleichzeitig illustrieren die Aufnahmen die Stärke des israelischen Militärs, die militärische Überlegenheit gegenüber allen Angriffen und die Wehrhaftigkeit aller Streitkräfte.

Die Einbettung eines eigenen Kapitels zum Frauenkorps in der Mitte des Fotobands erfüllt eine symbolische Funktion: Es soll verdeutlichen, dass israelische Frauen emanzipierte Mitglieder einer leistungsstarken und einsatzbereiten Armee in einem modernen, demokratischen und aufgeklärten Staat im Nahen Osten sind, und es vermittelt ein klares Verständnis von Frauenrollen im öffentlichen Raum. Das Bild der israelischen Soldatin wird somit Ausdruck der visuell formulierten Identität einer jungen Nation, die Brownfield-Stein als markantes Symbol des kulturellen Kodex des Staates Israel bezeichnet.¹³⁶ Die Soldatin nimmt darin eine eigenständige Rolle ein und wird häufig mit einem Gewehr fotografiert. Die Waffe wird so zu ihrem ikonografischen Attribut, das sie als wehrfähige Bürgerin im Dienst des Staates Israel auszeichnet. Durch die Grundausbildung an der Waffe ist der Einsatz von Frauen in Kriegszeiten grundsätzlich möglich, was ein deutlicher militärischer Vorteil gegenüber den Armeen der Nachbarstaaten ist. Die visuelle Darstellung der kampfbereiten Soldatin symbolisiert somit Stärke und Macht einer Armee, die vor einem Einsatz von Frauen nicht zurückschrecken würde, wenn Land und Einwohner verteidigt werden müssten. Die Betonung der zivil-militärischen Zuständigkeitsbereiche markiere jedoch gleichzeitig, so Chava Brownfield-Stein, eine durchaus mütterliche Konnotation und verdeutliche damit die durch und durch ideologisch aufgeladene Intention, israelische Frauen als warmherzig und empathisch zu präsentieren.¹³⁷ Umgekehrt sei auch die Herausstellung der männlichen Rekruten als Kämpfer und siegreiche Soldaten eine klare visuelle Instrumentalisierung der Geschlechterdifferenz im Militärdienst. Die Auswahl der Fotografien für diesen Jubiläumsband und deren Darbietung stelle eine klare positive Stellungnahme des Herausgebers zur Gleichberechtigung von Mann und Frau in der *Zahal* dar und zeige, wie diese auch nach außen hin international kommuniziert wurde.¹³⁸

Mit diesem Band findet auch eine klare Abgrenzung gegenüber den arabischen Nachbarstaaten und deren Frauenbildern statt. Er sollte jedoch nicht nur Fortschrittlichkeit in Bezug auf die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern illustrieren, sondern auch militärische Stärke demonstrieren. Die Bildauswahl für das Buch visualisiert so die Wehrhaftigkeit und Unangreifbarkeit des Staates gegenüber den arabischen Nachbarstaaten, die Stärke des jüdischen Staates vor dem historischen Hintergrund nationalsozialistischer Vernichtungspolitik und gleichzeitig die Schaffung einer neuen Identität des israelischen Volkes.

136 Ebd.

137 Ebd.

138 Ebd., S. 377 ff.

2 Neukonzeptionen in der Fotografie

Das Bild der israelischen Soldatin steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den militärischen und politischen Konflikten des Landes. Als integraler Bestandteil des israelischen Militärs, das bis heute stets im Fokus der Berichterstattungen zu den Auseinandersetzungen im Nahen Osten steht und die Wahrnehmung des Landes in der Weltöffentlichkeit wesentlich mitprägt, erfährt das Bild entscheidende Impulse für seine Weiterentwicklung und Perzeption durch jeweils aktuelle Ereignisse. Die weiteren Kriege, die der Ausrufung des Staates Israel und dem Unabhängigkeitskrieg folgten, haben Israel und dessen Wahrnehmung im In- und Ausland in Wort und Bild geprägt.

Bereits Israels Staatsgründung steht im Zeichen des ersten arabisch-israelischen Krieges 1948, es folgt kein Jahrzehnt ohne Krieg oder militärische Einsätze, darunter der Sinai-Krieg, auch Suezkrise genannt, von 1956, der Sechs-Tage-Krieg von 1967, der Jom-Kippur-Krieg von 1973, der erste Libanonkrieg von 1982, der Beginn der ersten Intifada 1987 sowie der zweiten Intifada im Jahre 2000, der zweite Libanonkrieg 2006 sowie die Kriege im Gaza-Streifen 2008, 2012, 2014 und 2021.¹³⁹ Das Westjordanland und der Gaza-Streifen sind Brennpunkte des Nahost-Konflikts, ihnen gelten die immer wieder neu angesetzten Friedensgespräche, die jedoch stets unterbrochen werden. Der Nahost-Konflikt zwischen Israel und den Palästinensern, die Frage nach einer Lösung für die Hunderttausenden von palästinensischen Flüchtlingen, die inzwischen in der dritten Generation weiterhin in den Flüchtlingscamps an den Grenzen zu Israel und im Westjordanland auf eine Rückkehr hoffen, die Raketenangriffe auf israelische Großstädte und die Auseinandersetzungen im Westjordanland und im Gaza-Streifen dominieren zum einen die innere Politik des Landes und zum anderen die Berichterstattung im Ausland.

Die anhaltenden Auseinandersetzungen mit der palästinensischen Bevölkerung, die Kriege mit den Nachbarstaaten und die schlechten Lebensbedingungen in Kriegszeiten erzwangen grundlegende Veränderungen der ursprünglichen israelischen Identität, die sich einst aus einem zionistischen Ideal und den traumatischen Erfahrungen der *Shoah* formiert hatte und von der Notwendigkeit militärischer Einsätze und der Bedeutsamkeit der israelischen Armee für die Verteidigung und den Schutz des Landes und der Einwohner ausging. Wie bereits ausführlich dargelegt, entspricht das Bild der israelischen Soldatin im Kontext des Unabhängigkeitskrieges und der Staatsgründung vorrangig einem heldenhaften Frauentypus, der mit dem zionistischen

139 Vgl. Michael Brenner, *Israel. Traum und Wirklichkeit des Jüdischen Staates. Von Theodor Herzl bis heute*, München 2016. Michael Wolffsohn/Tobias Grill (Hg.), *Israel. Geschichte, Politik, Gesellschaft, Wirtschaft*, Opladen/Berlin/Toronto 2016. Neil Caplan, *The Israel-Palestine Conflict*, Malden, Mass. 2010. James L. Gelvin, *The Israel-Palestine Conflict. One Hundred Years of War*, New York ³2014. Siehe auch als kurze Einführung in die Thematik des Nahost-Konflikts: Muriel Asseburg/Jan Busse (Hg.), *Der Nahostkonflikt. Geschichte, Positionen, Perspektiven*, München 2016.

Pioniergeist der Gründungsväter und deren Idealen einer neuen, gleichberechtigten Gesellschaft korrespondiert. Angesichts des andauernden Konflikts wurden jedoch die von zionistischen Idealvorstellungen geprägten Konzepte des ›Muskeljuden‹ und des ›neuen Hebräers‹ sowie Typenkonstrukte wie das der ›Soldaten - Heldinnen und Helden‹ aufgrund der gescheiterten Friedensbemühungen im Land kritisiert. Der Überraschungsangriff Ägyptens und weiterer arabischer Staaten 1973 zu Jom Kippur, dem höchsten jüdischen Feiertag, traf die israelischen Streitkräfte völlig unerwartet und versetzte das Land in einen Schockzustand. Die Kritik an der Regierung wurde nach dem Jom-Kippur-Krieg von 1973 öffentlich formuliert und führte 1974 zum Rücktritt der Ministerpräsidentin Golda Meir und des damaligen Verteidigungsministers Moshe Dayan. Gegen beide wurden ernste Vorwürfe wegen mangelnder Verantwortung erhoben.¹⁴⁰

Kritische Stellungnahmen zur Politik des Landes wurden nicht nur innerhalb der Knesset laut, sondern auch öffentlich geäußert: Friedensbewegungen formierten sich, es fanden Demonstrationen statt, und so begann bereits Ende der 1960er Jahre, wie es Oz Almog formuliert, die Zerstörung des »zionistischen Narrativs [...] und die Dekonstruktion des zionistischen Ethos und seiner Mythen [...]«¹⁴¹ in der Presse, in der Kunst und in der Literatur. Die Forderung eines Wandels in der Nahost-Politik stellt auch heute noch zionistische sowie militaristisch geprägte Ideale infrage und führt zu neuen Perspektiven in der Auseinandersetzung mit der israelischen Identität.

Exkurs: Die *Stalag*-Romane als Phänomen der Vergangenheitsbewältigung

Symptomatisch für diese andauernde Reorientierung ist ein skurriles Phänomen, das an dieser Stelle im Kontext der historischen Ereignisse und der israelischen Identitätsentwicklung erwähnt sei, auch wenn es thematisch außerhalb der Fragestellung liegt. Von 1961 bis 1963 erschienen in Israel die sogenannten *Stalag*-Romane, deren Bezeichnung auf die Kurzform für Stammlager, die nationalsozialistischen Kriegsgefangenenlager, zurückzuführen ist. Von unterschiedlichen israelischen Autoren unter englischen Pseudonymen veröffentlicht, schilderten sie auf jeweils knapp 100 Seiten ein sadomasochistisches Machtverhältnis der Geschlechter in billig produzierten Heften, die an Straßenkiosken verkauft wurden.¹⁴² Der sich wiederholende Inhalt

140 Vgl. Michael Brenner, *Israel. Traum und Wirklichkeit des Jüdischen Staates. Von Theodor Herzl bis heute*, München 2016, S. 174. Siehe dazu auch: Mordechai Bar-On, *A Never-Ending Conflict. A Guide to Israeli Military History*, Westport, Conn. 2004, S. 159–178.

141 Oz Almog, Der Sabre als kultureller Archetyp, in: Doreet LeVitte Harten (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 225–229, S. 226 f.

142 Zu den Autoren zählen Eli Keidar, Ezra Narkis und andere, die unter den Pseudonymen Mike Baden, Archie Berman oder Mike Longshot publizierten. Die Protagonisten der Groschenromane

dieser Groschenromane bezog sich auf die Verhaftung britischer oder amerikanischer Soldaten während des Zweiten Weltkrieges und die sexuelle Demütigung bis hin zur Folter durch weibliche SS-Offiziere. Vordergründig handeln diese Hefte von der Umkehr der Geschlechterrollen und Macht sowie um eine sexuell extrem aufgeladene Atmosphäre zwischen Angst, Schmerz, Erniedrigung und Lust: Es sind Frauen in nationalsozialistischen Uniformen und hohen Stiefeln, die Männer bedrohen, peinigen, schlagen und sexuell belästigen. Wenn auch der Inhalt bezüglich der beschriebenen Personen und der Folterungen variiert, so besteht das Ende stets aus der Befreiung der Gefangenen und ihrer Rache an den Peinigerinnen.¹⁴³

Die Cover der Romane zeigen im Stil von Pin-up-Zeichnungen attraktive, schlanke, vollbusige Frauen in engen SS-Uniformen mit tiefem Dekolleté, die ihre Gefangenen gewaltvoll in die Knie zwingen.¹⁴⁴ Inhalt und Covergestaltung sind als pornografisch zu beschreiben. Im Israel der 1960er Jahre wurden diese Hefte gewiss als noch skandalöser empfunden als heute. Dank der Filmdokumentation von Ari Libsker finden die *Stalag*-Romane international Beachtung und werden im Kontext ihrer Entstehung, ihrer Verbreitung und im Hinblick auf psychologische Prozesse der Vergangenheitsbewältigung der *Shoah* hinterfragt.¹⁴⁵

Das Erscheinen der *Stalag*-Romane steht, wie der Autor Ezra Narkis in Ari Libskers Dokumentarfilm bemerkt,¹⁴⁶ in engem Zusammenhang zu einem Ereignis in Israel, das 30 Jahre nach der Staatsgründung einen entscheidenden Wendepunkt in der israelischen Geschichte markiert: 1961 fand in Jerusalem der Prozess gegen Adolf Eichmann, den ehemaligen SS-Obersturmbannführer und Mitverantwortlichen für

trugen meistens dieselben Namen, womit eine pseudoreale Ich-Erzählperspektive entsteht. Siehe dazu: Amit Pinchevski/Roy Brand, Holocaust Perversions. The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial, in: *Critical Studies in Media Communication*, 24, 5 (2007), S. 387–407.

143 Vgl. Noam Yuran, Die Schrecken des Krieges, die Schrecken des Sex, in: Tsafir Cohen/Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.), *Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für bildende Kunst und Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, Berlin 2003, S. 92–99. Die Rache der Soldaten an den weiblichen SS-Offizieren bestand aus Missbrauch und Gewalt, indem auf Körperteilen brutal Hakenkreuz-Symbole eingeritzt und die Offiziere sexuell missbraucht oder sogar ermordet wurden. Das Motiv der Tätowierung oder des Einritzens einer Hakenkreuz-Brandmarke zur Kennzeichnung eines SS-Täters findet in der Schlusszene des Films *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino aus dem Jahre 2009 eine Wiederaufnahme.

144 Siehe dazu einen Artikel mit Abbildungen der Romancovers: Christian Buß, Pulp mit scharfen Nazibräuten, in: *Der Spiegel*, 30.12.2010, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-doku-pornografie-holocaust-pulp-mit-scharfen-nazibraeuten-a-737208.html> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

145 Vgl. Ari Libsker, *Stalags – Holocaust and Pornography in Israel*, Dokumentarfilm, 63 Minuten, Israel 2008.

146 Vgl. ebd. Siehe dazu auch: Amit Pinchevski/Roy Brand, Holocaust Perversions. The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial, in: *Critical Studies in Media Communication*, 24, 5 (2007), S. 387–407.

die Vernichtung von Millionen europäischer Juden in den Konzentrationslagern, statt. Dieser Prozess löste innerhalb wie außerhalb Israels eine gesellschaftliche Kontroverse über die Person Eichmann aus, denn das Gerichtsverfahren rückte die Vernichtungspolitik Deutschlands und die Traumata der europäischen Juden in den Fokus der Weltöffentlichkeit.¹⁴⁷ Mit den Zeugenaussagen wurden erstmalig persönliche Erlebnisse während der Gefangenschaft in Konzentrationslagern öffentlich gemacht, die bis dato oftmals aufgrund der Traumata verschwiegen und somit für die nachkommende Generation zum Teil tabuisiert wurden. Der Prozess und die Berichterstattung hatten einen tiefgreifenden Einfluss auf die nationale wie internationale Wahrnehmung der Massentötung der europäischen Juden.

Die sadomasochistische, verkehrte Welt der *Stalag*-Romane versinnbildlicht ein Element in der Vergangenheitsbewältigung der *Shoah* in Israel: Die Identifizierung mit den Opfern und der Moment der Rache an den SS-Offizierinnen können als psychologische Erlösung gedeutet werden, die in Verbindung mit dem Prozess und der Verurteilung Eichmanns zum Tode steht. Letztlich wurden allerdings weitere Publikationen der *Stalag*-Hefte aufgrund ihrer pornografischen und brutalen Inhalte 1963 per Gerichtsbeschluss verboten.

Die Vermengung von Weiblichkeit, Uniform und Militarismus eröffnet wiederum die Frage nach der Darstellungsweise der israelischen Soldatin zu jener Zeit. Das Bild der israelischen Soldatin fand in den Jahren nach 1948 bis in die 1990er Jahre keine Reflexion im Bereich der Kunstfotografie, sondern wurde im Feld der Kriegs-, Presse- und Dokumentarfotografie verhandelt. Zu den mit Abstand bekanntesten Fotojournalisten zählen David Rubinger und Micha Bar-Am, die von der Staatsgründung an bis in die 1990er Jahre das politische Geschehen und die Kriege in Israel fotografisch begleiteten und deren Arbeiten im In- und Ausland bei Ausstellungen vertreten sind. Einige Aufnahmen, wie etwa David Rubingers Foto der drei Fallschirmspringer an der Westmauer Jerusalems während des Sechs-Tage-Krieges, sind zu Ikonen des visuellen Gedächtnisses des Landes geworden.¹⁴⁸ Beide Fotografen richteten ihren Fokus auch auf die israelische Soldatin und formulierten in ihren Fotografien den Beginn einer Neukonzeption im Bild. Bezeichnend ist vor allem die erste Rezeption der Arbeit von Rubinger im Werk von Yael Dayan, die das Bild der israelischen Soldatin als Heldin ins Wanken brachte, wie dieses Kapitel im Weiteren darlegen wird. Für das folgende Kapitel ist die Frage

147 Ausgelöst wurde die Kontroverse über den planmäßig verübten Massenmord und deren Täter durch Hannah Arendts Berichte vom Eichmann-Prozess, die zunächst im *The New Yorker* erschienen und 1963 auch als Buch publiziert wurden: Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Berlin/Zürich 122015. Hannah Arendts wissenschaftliche Abhandlung erfuhr vehemente Kritik, da ihr vorgeworfen wurde, die nationalsozialistischen Gräueltaten durch die Wahl des Buchtitels zu verharmlosen.

148 Vgl. David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 122.

nach der Bildsprache in den Repräsentationen der israelischen Soldatin ab den 1948er Jahren bis hin zu den ersten künstlerischen Reflexionen zentral. Vor dem Hintergrund der für Israel schwersten Kriege von 1956, 1967 und vor allem 1973 waren die Werke David Rubingers und Micha Bar-Ams maßgebend für die Entwicklungsgeschichte der Repräsentationen und stehen deshalb im Fokus der Fragestellung nach Bildsprache, Wirkungsgeschichte und der ersten visuell formulierten Neukonzeption.

2.1 David Rubinger: Die Soldatin als israelische Kriegsheldin

Der 1924 in Wien geborene David Rubinger konnte 1939 dank seiner Mitgliedschaft in der zionistischen Jugendbewegung *HaShomer HaTzair* und des Kinderhilfswerks Jugend-*Aliyah* nach Palästina fliehen, wo er sich der Kibbuzbewegung anschloss. Rubinger arbeitete als *Shomer*, trat dann mit 18 Jahren zunächst in die britische Armee und ab 1942 in die Jüdische Brigade ein, mit der er auch in Europa kämpfte. 1946 kehrte er nach Palästina zurück, wurde 1947 von der *Haganah* einberufen und kämpfte während des Unabhängigkeitskrieges in der neu gegründeten *Zahal*. Rubinger lebte bis zu seinem Tod im März 2017 in Jerusalem und war zur Präsentation seiner auf Deutsch erschienenen Autobiografie noch bis 2010 auf Lesereise. Als Militärfotograf blieb er der Armee auch über den Unabhängigkeitskrieg hinaus treu, arbeitete parallel an Ausstellungen zu seinen Werken sowie als freiberuflicher Fotograf in den Redaktionen der Zeitschriften *HaOlam Hazeh*, *Time*, *Life Magazin* und *Yedioth Aharonoth*. Letzterer vermachte er 1999 sein gesamtes Fotoarchiv, das ca. 500.000 Fotografien beinhalten soll.¹⁴⁹ Den Höhepunkt seines Erfolgs markierte die 1988 von der *Time* gesponserte Einzelausstellung *Zeuge einer Epoche*, die ihren Auftakt in Jerusalem feierte und anschließend in Boston, London, Montreal, Toronto, Washington, San Francisco und Wien gezeigt wurde.¹⁵⁰ Der Titel der Ausstellung deutet bereits auf die Bandbreite und historische Bedeutung von Rubingers Werk hin.

Obwohl er sich national wie international als Fotojournalist einen Namen gemacht hatte und Träger des Israelpreises für Verdienste um die Medien war, gibt die Forschungsliteratur keinen Aufschluss über einzelne Soldatinnen-Fotografien und deren Rezeption. Neben dem bereits erwähnten Katalog zur Ausstellung *Zeuge einer Epoche* sind daher Interviews mit Rubinger und seine in Kooperation mit Ruth Corman verfasste Autobiografie für die Untersuchung der Bildkultur zur israelischen Soldatin von Bedeutung.¹⁵¹

149 Vgl. David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 321. (Titel der englischen Originalausgabe: *Israel through my Lens. Sixty Years as a Photojournalist*, New York 2007.)

150 Vgl. David Rubinger, *Zeuge einer Epoche*, Ausstellungskatalog, Davidsturm-Museum Jerusalem u. a., Tel Aviv 1988.

151 Vgl. ebd. und David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010. Siehe auch die letzten, aktuellsten Interviews von 2015, 2013 und 2010,

Im Alter von 25 Jahren begann Rubinger als junger Fotograf dokumentarisch zu arbeiten. Als Kriegsfotograf war es ihm möglich, die arabisch-israelischen Kriege im Bild festzuhalten. Hinzu kommen Fotografien vom Alltagsleben der israelischen wie der arabischen Bevölkerung vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen. Zugleich wurde ihm als anerkanntem Pressefotografen die Nähe zu Politgrößen zugestanden, so dass seine Fotografien oft den Eindruck vermitteln, er sei ein festes Mitglied der Operationen, Treffen oder Versammlungen. Zahlreiche Anekdoten aus seiner Autobiografie bekräftigen diesen Anschein, wenn er schreibt:

Als Fotojournalist muss man ständig darauf achten, die unscharfe Grenze zwischen ›öffentlichem Interesse‹ und einer ungerechtfertigten Verletzung der Privatsphäre nicht zu überschreiten. Mein Grundsatz war stets, keine aufdringlichen sensationslüsternen Bilder zu schießen, auf denen etwa ein töricht aussehender Knesset-Abgeordneter, dem gerade ein paar Spaghetti aus dem Mund hängen, abgebildet wird. Ich glaube, dass die Belohnung für den Respekt, den ich meinen Fotoobjekten entgegenbringe, der uneingeschränkte Zugang zu ihnen war.¹⁵²

Es ist stark anzunehmen, dass jede Fotografie vor Veröffentlichung einer Zensur unterlag, der Rubinger nicht widersprach, da er über Jahre hinweg in der Knesset fotografieren durfte. Als bekannter und bereits für die Armee tätiger Fotograf lichtete er die israelischen Politgrößen niemals in einem unvoreilhaftem Licht ab, so dass von einem engen Vertrauensverhältnis zwischen Fotograf und Fotografiertem auszugehen ist.

Zum fotografischen Nachlass von Rubinger zählen zahlreiche Aufnahmen, die das visuelle Gedächtnis Israels prägten. Darunter ist sein weltberühmtes Bild des Sechs-Tage-Krieges von 1967, das inzwischen zu einer der bekanntesten Aufnahmen zur Geschichte Israels gehört und als Ikone bezeichnet wird.¹⁵³

Die Bedeutung der Fotografie als Vermittlungsmedium historischer Ereignisse verdeutlicht eindrücklich David Rubingers Aufnahme von den drei Fallschirmjägern an der Westmauer von 1967, die an dieser Stelle der Untersuchung näher beleuchtet werden soll, um zu zeigen, wie eine Fotografie zur Ikone des nationalen Bewusstseins

online abrufbar unter: <https://www.theeuropean.de/david-rubinger/3507-kriegsfotografie-und-fotojournalismus> [Letzter Zugriff: 22.04.2021]; http://diepresse.com/home/leben/mensch/4641072/David-Rubinger_Es-gibt-keine-echten-Helden [Letzter Zugriff 22.04.2021]; <http://www.freundevonfreunden.com/de/interviews/david-rubinger/> [Letzter Zugriff: 22.04.2021]; http://diepresse.com/home/leben/mensch/4641072/David-Rubinger_Es-gibt-keine-echten-Helden [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

152 David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 306.

153 Vgl. ebd., S. 123.

werden kann. Das Bild zeigt israelische Fallschirmjäger nach Einnahme der Westmauer am 7. Juni 1967 (Abb. 87). In starker Untersicht sehen wir eine Gruppe von Soldaten vor der hoch aufragenden Westmauer. Drei von ihnen stehen in vorderster Reihe, während der in der Mitte stehende Soldat das Zentrum der Fotografie bildet. Anhand ihrer Uniformen lassen sie sich als Fallschirmjäger der israelischen Luftwaffe identifizieren. Sie tragen, bis auf den im Fokus stehenden Soldaten, einen Helm mit Netzbesatz und blicken zur Mauer empor. Der mittlere Soldat ohne Helm mit leicht geöffnetem Mund und zur Mauer gerichtetem Blick bringt in dieser Momentaufnahme vom 7. Juni 1967 seine Ergriffenheit über die Rückeroberung der Altstadt Jerusalems und damit des Zugangs zur wichtigsten religiösen Stätte im Judentum, der Westmauer des Tempelbezirks, am stärksten zum Ausdruck. Die israelische Fotohistorikerin und Kuratorin Rona Sela nennt dieses Bild ein »Wahrzeichen des Krieges«, ¹⁵⁴ denn es transportiere

[...] die Euphorie des jüdischen Volkes in Israel und in der Diaspora und die Bewunderung vieler anderer für den schnellen Sieg einer so kleinen Armee über so zahlreiche und starke Feinde. Die Soldaten auf dem Foto strahlen Macht, Jugend, Frische und Entschiedenheit aus. Das Bild gibt darüber hinaus die Intensität des nationalen Erlebens, die gesellschaftliche Geschlossenheit und den Machtrausch wieder. ¹⁵⁵

Wie den kurzen Angaben von Klaus Honnef über Rubinger zu entnehmen ist, übergab er das Negativ zu dieser Aufnahme einem Armeesprecher, der dafür sorgte, dass unzählige Abzüge hergestellt und diese dann für einen geringen Betrag von damals umgerechnet nur einer Mark verkauft wurden. ¹⁵⁶ Die israelische Armee förderte die Verbreitung des Bildes, so dass das Motiv auf Plakaten, in Zeitschriften und auf Postkarten erschien. Sogar Wahlplakate der unterschiedlichsten Parteien verwendeten diese Aufnahme, um an eine nationale Identität zu appellieren und ihre eigenen Wahlprogramme positiv mit diesem historischen Ereignis aufzuwerten. ¹⁵⁷ Die Verbreitung der Fotografie forcierte somit die Erhöhung des Bildes zur Ikone und zum Sinnbild für den Sieg der israelischen Armee und schuf, wie es Rona Sela bezeichnet, ein »konstitutives Image« ¹⁵⁸ für eine israelische Identität. David Rubinger berichtet in

154 Rona Sela, Vom »goldenen Jerusalem« zum »brennenden Tel Aviv«. Von der zionistischen zur kritischen Fotografie, in: Dorett LeVitte Harten (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 458–464, S. 459.

155 Ebd.

156 Vgl. Klaus Honnef/Frank Weyers (Hg.), *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen. Fotografien und ihre Bilder 1928–1997*, Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997, S. 419.

157 Siehe dazu: David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 321 und 123 f.

158 Rona Sela, Vom »goldenen Jerusalem« zum »brennenden Tel Aviv«. Von der zionistischen zur kritischen Fotografie, in: Dorett LeVitte Harten (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 458–464, S. 460.

seiner Autobiografie, wie diese Fotografie, die er als sein Markenzeichen bezeichnet, entstanden ist:

Der Abstand zwischen der Klagemauer und den ihr damals gegenüberliegenden Häusern war nicht breiter als drei oder vier Meter. Um ein aussagekräftiges Foto in solch einem schmalen Durchgang zu Stande zu bringen, musste ich mich auf den Boden legen und himmelwärts fotografieren, damit ich mit meiner Kamera sowohl die siegreichen Fallschirmjäger als auch einen möglichst großen Ausschnitt der Klagemauer einfangen konnte.¹⁵⁹

In einem seiner letzten Interviews aus dem Jahr 2015 äußert sich Rubinger weitaus kritischer zu diesem Bild und dessen Rezeption. Auf die Frage, welche Fotografien ihm noch gut in Erinnerung sind, antwortet Rubinger:

Nicht das berühmte. Das berühmteste ist ein Scheißbild. Eine schlechte Komposition. [...] Ikonen werden ja nicht von Fotografen geschaffen, das Publikum schafft die Ikone. Die sehen in dem Bild etwas, was sie sehen wollen. Das Bild kennt heute jeder. Aber von zehn Menschen werden mindestens fünf sagen: Ach, die weinenden Fallschirmjäger an der Klagemauer. Keiner weint dort. Aber das Volk wollte sie weinen sehen.¹⁶⁰

Ausgesprochen ärgerlich war für Rubinger zudem der Umstand, dass er sich die Bildrechte erst wieder zurückerkämpfen musste, nachdem das Bild bereits jahrelang ohne die Nennung des Urhebers verbreitet worden war. Dies ist eine bittere berufliche Erfahrung für jeden Fotografen, auch wenn es ihm schließlich gelungen ist, die Urhebererschaft zu verteidigen und zurückzuerlangen.¹⁶¹

In dieser Fotografie sowie allgemein im Werk von David Rubinger spielen die unmittelbare Nähe zwischen Fotograf und Fotografiertem eine große Rolle, denn die von Rubinger dokumentierten Geschehnisse sowie die von ihm porträtierten Politiker stehen ohne jegliche Distanz im Fokus der Betrachtung. Sie posieren nicht, es sind keine inszenierten Aufnahmen, sondern Momentaufnahmen realer Ereignisse. So besteht ein Teil seiner Werke aus Aufnahmen von israelischen Politgrößen in ungewohnten Situationen, die beim Anblick irritieren. Dazu zählen Motive wie David Ben-Gurion, der, während er mit Ariel Scharon an der israelischen Front im Sinai Ausschau hält, eine Baskenmütze trägt, damit er nicht durch sein volles weißes Haar

159 David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 123.

160 Das Interview erschien im Online-Magazin *Die Presse.com* am 17.01.2015 und ist online abrufbar unter: http://diepresse.com/home/leben/mensch/4641072/David-Rubinger_Es-gibt-keine-echten-Helden [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

161 Vgl. ebd.

von Feinden erkannt werden kann, oder der ergriffene Gesichtsausdruck von Golda Meir im Moment der Enthüllung der von Chagall entworfenen Wandteppiche in der Knesset.¹⁶² Im Vorwort zu Rubingers Autobiografie schreibt der im September 2016 verstorbene ehemalige Staatspräsident Israels, Shimon Peres:

Er [David Rubinger] ist Fotograf einer entstehenden Nation und der Fotograf dramatischer Ereignisse, die sich in schwindelerregendem Tempo zutragen. Denn Israel ist ebenso sehr ein Drama wie eine Nation. [...] Wenn David Rubinger sich an seine ›Opfer‹ heranpirscht, wird deutlich, dass er sich über alle Maße bemüht, den richtigen Augenblick nicht zu verpassen und ihn wahrheitsgetreu zu erfassen. Bei ihm gibt es keine Falschheit, Übertreibung oder Verniedlichung, sondern vielmehr das Bestreben, ein authentisches Bild zu kreieren, ein Bestreben, das voll und ganz durch Inspiration bestimmt wird.¹⁶³

Das Gefühl der unmittelbaren Nähe erzeugt ebenfalls das von ihm als Markenzeichen beschriebene Foto der drei Fallschirmjäger an der Westmauer in Jerusalem. Rubinger ist es gelungen, den emotionalen Gesichtsausdruck der Soldaten einzufangen, das historische Geschehen im Anblick dieser drei Personen zu spiegeln und ein visuelles Medium zu schaffen, das für die israelische Geschichte identitätsstiftend war.

Zwei weitere Bildbeispiele aus Rubingers Werk, obgleich weniger prominent, verdeutlichen ebenfalls auf eindrückliche Weise die Nähe zwischen Fotograf und Bildobjekt. Das erste Bild zeigt eine Soldatin beim Werfen einer Handgranate (Abb. 88). In leichter Untersicht sehen wir auf einem staubigen und steinigen Untergrund eine Soldatin liegen, die sich leicht aufrichtet, um eine Handgranate zu werfen. Das konzentrierte Gesicht der Soldatin steht im Fokus der Fotografie. Mit zusammengepressten Lippen und zusammengezogenen Augenbrauen blickt sie konzentriert in Würfrichtung, den linken Arm streckt sie in voller Länge, die abstützende Hand ist bereits vom Boden gelöst, während sie mit dem rechten Arm ausholt, bereit, die Granate gegen ein feindliches Ziel zu schleudern. Die von Rubinger gewählte Perspektive gewährt einen freien Blick auf die Soldatin und die mit der rechten Hand umschlossene Granate. Die Dramatik des Bildes ist in der Bewegung der Soldatin präsent: Es ist klar, dass die Handgranate schnellstmöglich gegen das Ziel geworfen und mit einer gut trainierten Wurftechnik genügend Reichweite erzielt werden muss, da es sich nur um Sekunden handelt, bis diese Waffe zündet und explodiert.

162 Vgl. David Rubinger (1924–2017), *Ben Gurion und Ariel Sharon an der israelischen Front am Suezkanal*, 1971, in: David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 72; und David Rubinger, Golda Meir und Marc Chagall. Enthüllung der Wandteppiche des Künstlers in der Knesset, 1969, in: Ebd., S. 117.

163 Shimon Peres im Vorwort von Rubingers Autobiografie, in: Ebd., S. 9f.

Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass sich der Sicherungsring des Zünders noch an der Granate befindet und somit gar keine Explosionsgefahr besteht. Dieses Detail ließe sich durch die Erläuterung zur Fotografie, »1948, eine israelische Frau lernt, eine Handgranate zu werfen. Während des Unabhängigkeitskrieges erhielten alle jungen Männer und Frauen eine militärische Grundausbildung«¹⁶⁴, erklären. Der Gebrauch dieser Waffe sollte routiniert und ausreichend erprobt sein, da das Abwerfen einer in Sekunden explodierenden Handgranate mit einer großen Gefahr für die Soldatin wie für ihre Einheit verbunden ist. Angesichts der unmittelbaren Nähe des Fotografen zur Soldatin ist es absolut denkbar, dass Rubinger hier einer gestellten Pose den Vorzug gab. Wie Bildtitel und Bewegungsanalyse erkennen lassen: Es ist eine Übung, die gezeigt wird. Dabei fällt die unpräzise Wurftechnik der Soldatin ins Auge. Der linke Arm ist viel zu tief nach unten geneigt und der rechte Arm ist nicht eng genug an der Schulter angewinkelt. Bei einem so ausgeführten Wurf würde die Granate keine bedeutende Reichweite erzielen.

An dieser Stelle steht jedoch vor allem die Bildaussage im Vordergrund, denn Rubinger verdeutlicht hier visuell die Prinzipien der *Zahal*: Die Verteidigung, der Schutz und die Sicherung des Volkes und des Landes durch die Wehrpflicht aller, also auch der weiblichen Israelis. Die Soldatin fungiert in dieser Fotografie somit als visualisierte Symbolfigur für Wehrhaftigkeit, Willenskraft und einen angstbefreiten Umgang mit schweren Waffen im Falle kriegerischer Auseinandersetzungen zur Verteidigung und zum Schutz des Landes.

Im fotografischen Werk Rubingers sind Fotografien von männlichen Rekruten eindeutig in der Überzahl. Das Foto der Soldatin mit Handgranate ist nur durch ein einziges weiteres öffentlich publiziertes Bildbeispiel zu ergänzen. Es zeigt eine Soldatin aus einer medizinischen Einheit, die einen verwundeten Soldaten des Jom-Kippur-Krieges im Jahr 1973 mit einem Kopfverband versorgt (Abb. 89).¹⁶⁵ Auch hier sind es die Nähe und die Perspektive, die eine bestimmte Bildatmosphäre erzeugen. Rubinger wählte einen besonderen Ausschnitt der Szenerie, so dass der Eindruck erweckt wird, der Betrachter stünde unmittelbar am Kopfende einer Trage, auf der der verwundete Soldat mit Pflastern am Nacken und an der Stirn liegt. Der Verletzte wendet seinen Kopf der neben der Trage stehenden Soldatin zu, die sich über ihn beugt, um seine Wunden zu versorgen. Ihre blutverschmierte rechte Hand legt sie vorsichtig auf den bloßen Oberkörper des Soldaten. Ihre verschwitzten Haarsträhnen, die verschmutzte Uniform, die schief sitzende Mütze und die unscharfe Kanüle im oberen Bildbereich machen deutlich, wie dringlich und hektisch die Versorgung im Jom-Kippur-Krieg

164 Ebd., S. 42.

165 Vgl. ebd., S. 148. Der Bildtitel lautet hier: »Eine Krankenschwester kümmert sich Spital in Safed in Galiläa um einen Soldaten mit Kopfverletzung.«

war. Im Ausstellungskatalog von 1988 ist es das letzte Foto, das präsentiert wird. Es wird begleitet durch eine kurze Erzählung von David Rubinger:

Ich wüsste kein geeigneteres Bild zum Abschluss meiner Zeugenaussage als dieses: die Zärtlichkeit, mit der diese Soldatin ihren verwundeten Kameraden pflegt. Das Photo wurde ein Jahr nachdem ich es aufgenommen hatte, in einer Lokalzeitung veröffentlicht. Noch am selben Abend klingelte das Telephon: »Sie kennen mich nicht. Ich bin das Mädchen auf dem Bild. Ich bin mir sicher, dass es sie freuen wird zu hören, dass der Soldat gesund und wohlauf ist.«¹⁶⁶

Auch in seiner Autobiografie erwähnt Rubinger dieses Bild mit einer Erzählung, die allerdings von der oben zitierten abweicht und ausführlicher auf den Moment der Aufnahme und ein späteres Wiedersehen zwischen der Soldatin und dem Soldaten eingeht. Rubinger beschreibt darin die Begebenheit im Krankenhaus in Safed:

Hier machte ich eine der berührendsten Aufnahmen meines Lebens. Sie zeigt eine junge Krankenschwester, die sich um einen Soldaten kümmert, der eine schwere Kopfverletzung hat. Er wirkte sehr verzweifelt, sie legte ihren Arm um ihn und versuchte in ein wenig zu beruhigen. Viele Jahre später [...] forschten wir das Mädchen aus, das nun eine reife verheiratete Frau war. Sie erzählte mir, dass sie sich um diesen Soldaten wegen seines Zustandes besonders gesorgt hatte. Deshalb machte sie sich die Mühe und besuchte ihn einige Tage später [...]. Sie fuhr fort: »Ich betrat die Abteilung und erblickte ihn im Bett liegend, rund um ihn standen drei sehr hübsche junge Mädchen, die sich alle um seine Aufmerksamkeit bemühten. Ich lächelte innerlich und war glücklich zu sehen, dass er so gut versorgt war. Dann drehte ich mich um und fuhr nach Hause. Ich begriff, dass er meine Hilfe wirklich nicht mehr benötigte!«¹⁶⁷

Auffallend ist, dass Rubinger die Soldatin in der später publizierten Autobiografie ausschließlich als Krankenschwester bezeichnet und ihre Fürsorge in den Mittelpunkt der Geschichte rückt. Weder der Umstand der Kriegsverletzung noch die schweren Verluste auf Seiten der israelischen Armee werden thematisiert, sondern die Besorgnis und die Pflege des verletzten Kameraden. Ebenso fällt ins Auge, dass Rubinger nicht dasjenige Bild der Soldatin in seinen Fotografien inszeniert, wie es

166 David Rubinger, *Zeuge einer Epoche*, Ausstellungskatalog, Davidsturm-Museum Jerusalem, Tel Aviv 1988, Abb. 126 (Beiheft mit Erläuterungen).

167 David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 149. Die Abbildung trägt die Ortsbezeichnung Safed. In seinen Erzählungen nennt Rubinger sowohl Safed als auch Haifa als Ort des Krankenhauses.

zum Beispiel noch der Bildband der *Zahal* von 1958 repräsentiert. Weder im Ausstellungskatalog noch in der Autobiografie von David Rubinger – beides Publikationen, welche vom Fotografen autorisierte Repräsentationen seines fotografischen Werks darstellen – sind Aufnahmen von Soldatinnen zu finden, die in einem Frauen abwertenden oder chauvinistischen Kontext stehen. Wir sehen keine Soldatinnen in engen Uniformen, in stark inszenierten Posen oder gar Aufnahmen, die eine voyeuristische ›Innenschau‹ des Armeeealltags weiblicher Rekruten präsentieren oder eine (Un-)Gleichberechtigung von Männern und Frauen im israelischen Militär thematisieren.

Vielmehr fällt auf, dass im öffentlich präsentierten Werk von Rubinger noch nicht einmal Aufnahmen von Soldatinnen mit Gewehr vorzufinden sind. Es ist überraschend, dass Rubinger, als ehemaliger *Chaluz* im Kibbuz, als Kämpfer der israelischen Miliz und als Soldat der Jüdischen Brigade, der *Haganah* und anschließend der *Zahal*, der Rolle der israelischen Frau als Soldatin derart wenig Platz in seinem fotografischen Werk einräumt. Tatsächlich lassen sich weder Kommentare noch Erzählungen in seiner Autobiografie finden, die Aufschluss über seine Haltung zur Wehrpflicht für Frauen geben und sein Verständnis vom Bild der israelischen Soldatin in der Fotografie erkennen lassen. Man fragt sich, warum ein so weltbekannter Fotograf, der Bildikonen politischer und gesellschaftlicher Dimension schuf, kein Bildvermächtnis zur israelischen Soldatin hinterlässt. Keine der beiden hier besprochenen Fotografien sind so bekannt und wurden so national oder gar international rezipiert wie seine Fotografien männlicher Soldaten.

Diese Auslassung ist als Beginn eines neuen Verständnisses vom Bild der israelischen Soldatin zu interpretieren: Rubinger kommentiert sonst offenbar alle seine Fotografien und deren Entstehungsgeschichte. Zur Fotografie der Soldatin mit Handgranate erzählt er keine Geschichte und äußert sich weder durch Bildtitel noch durch weitere Kommentare. Dennoch bleiben seine Bilder dem Image der israelischen Soldatin als Kriegsheldin treu, wenn er Momente der Wehrhaftigkeit und der Fürsorge in einen visuellen Kontext setzt. Beide Aufnahmen implizieren eine heldenhafte Handlung: Die eine Fotografie zeigt die Wehrhaftigkeit der israelischen Frau gegenüber feindlichen Angriffen, die andere verdeutlicht die Bereitschaft zur Pflege verletzter Kameraden und die Fürsorge über eine reine Kriegsversorgung hinaus. Auch wenn Rubinger in diesen zwei Fotografien noch an der Soldatin als Heldenfigur festhält, macht die Abkehr von den sonst üblichen Bildtraditionen der zionistischen Fotografie deutlich, dass Rubinger sich womöglich bewusst gegen jene Bildaussagen positioniert und den Beginn einer Neukonzeption zum Motiv der israelischen Soldatin formuliert.

2.2 Micha Bar Am: Der Beginn des Ikonenbruchs

Micha Bar-Am gilt als »das Auge Israels«. ¹⁶⁸ Seine über 60 Jahre andauernde fotojournalistische Tätigkeit in Israel und Nahost machte ihn im In- und Ausland zu einem der bekanntesten Fotografen der arabisch-israelischen Kriege, deren Bild er maßgeblich mitprägte. Seine Aufnahmen als Kriegsphotograf und später als Korrespondent der *New York Times* wurden in zahlreichen Zeitschriften, darunter auch im Militärmagazin *Bemahane*, publiziert und gelten noch heute als visuelle Zeugnisse der damaligen Kriege und der Lebensrealität in Israel. In der Fotografiegeschichte Israels zählen seine Werke zum Beginn der sogenannten Kritischen Fotografie, da sie sich von den althergebrachten Bildmustern des Zionismus in den Gründungsjahren des Landes distanzieren und die realen politischen wie sozialen Umstände von Israelis und Palästinensern im Land bildlich darstellen. Sein Fotoarchiv in Jerusalem umfasst ca. 500.000 Aufnahmen. ¹⁶⁹ Für die bildkulturelle Untersuchung der Repräsentationen israelischer Soldatinnen sind vor allem jene Arbeiten von Bar-Am von großem Interesse, die als Neukonzeptionen andere visuelle Umsetzungen bieten als die Bilder der *Zahal*.

1930 als Michael Anguli in Berlin geboren, ist Micha Bar-Am im Alter von sechs Jahren gemeinsam mit seiner Familie aus Deutschland nach Palästina ausgewandert. ¹⁷⁰ Er wuchs in einem Kibbuz in Haifa auf und begann bereits in den frühen 1950er Jahren das Leben dort zu fotografieren. Ähnlich wie Rubinger schlug Bar-Am eine militärische Laufbahn ein: Zunächst als Mitglied in der *Haganah*, ab 1948 in der Eliteeinheit *Palmach*. Nach Gründung der *Zahal* war er, wie Rubinger, als Militärfotograf tätig und begleitete mit seiner Kamera die arabisch-israelischen Kriege von 1956, 1967, 1973 und 1982 ebenso wie zahlreiche andere militärische Auseinandersetzungen im Westjordanland und im Gaza-Streifen. Nach dem Sinai-Krieg veröffentlichte er sein erstes Kriegs-Fotobuch *Across Sinai*, dem weitere Foto-Dokumentationen und Publikationen folgten. ¹⁷¹ Von seinem Wohnsitz in Ramat Gan bei Tel Aviv aus arbeitete Bar-Am auch als freiberuflicher Fotograf und fokussierte sich ab den 1960er Jahren gemeinsam mit Cornell Capa auf die Spuren der arabisch-jüdischen Kriege und Konflikte sowie auf die Lebensumstände israelischer wie palästinensischer Einwohnerinnen und Einwohner. Diese Arbeiten führten zu seiner Aufnahme in die renommierte Fotografenagentur

168 Heinz Bayer, Das Auge Israels, in: *Salzburger Nachrichten*, 16. Juni 2001, abgedruckt in: Kristen Lubben, *Magnum. Contact Sheets*, München 2011, S. 225.

169 Vgl. Alexandra Nocke, Zustand Israel, in: Alexandra Nocke (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park, Israel, Köln/London 2011, S. 26–41, S. 26.

170 Für umfassende Angaben zur Biografie von Micha Bar-Am siehe: Ebd.

171 Vgl. Micha Bar-Am/Azaria Alon, *Across Sinai*, Tel Aviv 1957; Moshe Brilliant/Micha Bar-Am, *Portrait of Israel*, New York 1970. Michael Levin (Hg.), *The Last War*, Jerusalem 1996 (hebr.); Micha Bar-Am, *Dividing Line. Photographs from the Yom Kippur War*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2013.

Magnum, ermöglichten es ihm, als Israel-Korrespondent für die *New York Times* tätig zu sein und als Gründungsmitglied des *International Center of Photography* in New York zu wirken. Von 1977 bis 1993 war er als Kurator für Fotografie im *Tel Aviv Museum of Art* tätig und konnte so den neu gegründeten Sammlungsbereich von Grund auf konzipieren und maßgeblich ausbauen. Es ist Bar-Ams kuratorischem Engagement und dem seiner Frau Orna zu verdanken, dass das fotografische Werk von Ephraim Moses Lilien gesammelt, aufgearbeitet und in seiner künstlerischen Bedeutsamkeit für den Bereich jüdische Kunst erfasst wurde.¹⁷²

Bar-Am und Rubinger standen sich als Kriegsfotografen und Fotojournalisten beruflich sehr nahe. Es ist stark anzunehmen, dass beide zeitgleich an vielen der fotografierten Orte waren und in einigen Fällen beim Fotografieren in unmittelbarer Nähe zueinander gestanden haben müssen. Tatsächlich ist eine Fotografie von Micha Bar-Am vorhanden, die Rubinger, vermutlich 1982, während des Libanonkrieges in Westbeirut zeigt. Rubinger steht mit dem Rücken angelehnt an eine zerbombte Häuserwand, zum Schutz vor einem womöglich gerade stattfindenden Beschuss. Er trägt mehrere Fotokameras und ein Objektiv um den Hals, während sein Blick konzentriert und gleichzeitig erschrocken nach links gewandt ist. Neben ihm sitzen mehrere Soldaten erschöpft am Boden.¹⁷³ Eine Aufnahme Rubingers von Bar-Am in einem vergleichbaren Moment ist in den Ausstellungskatalogen oder im *Magnum* Archiv nicht zu finden.

Zu den Arbeiten von Bar-Am gibt es, verglichen mit dem Nachlass von Rubinger, erstaunlich wenige wissenschaftliche Untersuchungen, so dass vor allem die Ausstellungskataloge von Alexandra Nocke und die von Bar-Am herausgegebenen Fotoreportagen die Forschungsgrundlage zu seinen Fotografien darstellen.¹⁷⁴ Obwohl einige Fotografien Bar-Ams Ikonen der visuellen Erinnerungskultur Israels wurden, wie zum Beispiel die Aufnahme von der Begegnung zwischen David Ben-Gurion und Konrad Adenauer im Jahre 1966 oder die Aufnahmen des Eichmann-Prozesses in Jerusalem 1961,¹⁷⁵ wurden seine Fotografien zum Bild der Soldatin bislang nicht erforscht.

172 Vgl. Nira Feldman/Micha Bar-Am/Orna Bar-Am, *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991.

173 Siehe dazu die Aufnahme von Micha Bar-Am, *Mit israelischen Truppen beim Ansturm auf das von der PLO gehaltene Westbeirut*, vermutlich 1982, in: David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 205.

174 Vgl. Alexandra Nocke (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park, Israel, Köln/London 2011; Micha Bar-Am, *Israel. A Photobiography. The First Fifty Years*. New York 1998; Micha Bar-Am/Azaria Alon, *Across Sinai*, Tel Aviv 1957; Micha Bar-Am, *Dividing Line. Photographs from Yom Kippur War*, Ausstellungskatalog (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2013.

175 Abgebildet in: Magnum Photos (Hg.), *50 Jahre Israel in Magnum Photographien*, New York 1998, Abb. 62; und in: Micha Bar-Am, *Israel. A Photobiography*. New York 1998, S. 54f.

Interessanterweise vertritt Bar-Am in Bezug auf die Repräsentation der israelischen Soldatin eine andere Position als Rubinger. In seinem Werk finden sich drei entscheidende Fotografien aus den Jahren 1958, 1970 und 1973, die das bisherige Muster der visuellen Darstellungen durch die *Zahal* brechen.

Als erstes Bildbeispiel ist die Fotografie mit dem Titel *A teacher-soldier in the Kfar Saba transit camp* von 1958 vorzustellen (Abb. 90).¹⁷⁶ Es zeigt eine junge Soldatin in einem Klassenzimmer an einem Tisch sitzend, die einem Jungen etwas erklärt. Das Kind, in einfacher Kleidung und mit einer überdimensionalen, hellen und damit recht auffallenden Kippa, stützt den Kopf mit der Hand ab. Seine linke Hand hält er mit gespreizten Fingern über ein aufgeschlagenes Heft. Die Soldatin füllt die linke Bildhälfte komplett aus und hält den rechten Arm prominent ins Bild, so dass ersichtlich wird, dass sie ein hochgekrempeletes Armeehemd trägt. Auch sie hält die Hand mit gespreizten Fingern über das Heft, wobei ihr Blick auf den Jungen gerichtet ist. Diese kompositorische Aufteilung vermittelt eine dem Jungen zugewandte Atmosphäre, beide schauen konzentriert auf das aufgeschlagene Heft, die Münder der beiden sind leicht geöffnet, als führten sie gerade ein Gespräch. Die Atmosphäre zwischen dem Jungen und der Soldatin vermittelt eine klare Botschaft: Durch die einfühlsame und kompetente Unterstützung der Armee im Bereich des schulischen Lernens ist die Integration der Neuankömmlinge und die Zukunft der Nation gesichert. Diese Aussage wird durch einen bewusst gesetzten Fokus untermauert: Die Hand des Jungen ist in diesem Bild scharfgestellt, er ist also gerade im Begriff, etwas (wortwörtlich) zu begreifen. Gleichzeitig dominiert der auffallend muskulöse Arm mit hochgekrempeletes Hemdsärmeln der Soldatin das Bild, was die tatkräftige Unterstützung der Armee visuell hervorhebt.

Der freie Ellenbogen im Bildvordergrund und die weit gespreizte Handfläche auf dem Tisch vermitteln einen mächtigen und dynamischen Bildgestus und erinnern an die berühmte amerikanische Propagandazeichnung von J. Howard Miller aus dem Jahre 1942, die eine in der Rüstungsindustrie arbeitende Frau mit hochgekrempeletes Hemdsärmeln bei der Zurschaustellung ihres Bizeps zeigt. Entnommen aus einem amerikanischen Kriegspropagandafilm, wurde die Figur mit der Bezeichnung *Rose the Riveter* zur Kultfigur und in Kombination mit dem Slogan *We can do it!* zum Symbol für den Feminismus in Amerika. Das Motiv findet sich heute noch auf unzähligen Tassen, Postkarten oder T-Shirts. Die Engagement und Tatkraft ausstrahlende Bildstimmung in der Fotografie Bar-Ams von 1958 wird durch einen kurzen Kommentar im Katalog unterstützt. Dort heißt es: »A nineteen-year-old kibbutznik tutors a boy recently arrived from North Africa. In the 1950s many women did their regular army service as teachers and social workers and were vital in intergrating

176 Siehe dazu: Alexandra Nocke (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*. Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park, Israel, Köln/London 2011, S. 56. Hier trägt die Fotografie den Titel *Sarable, Soldatin und Lehrerin, Kfar Saba, Durchgangslager für Neueinwanderer, 1958*.

immigrants«. ¹⁷⁷ Die tatkräftige Integration des Neuankömmlings durch die Soldatin wird jedoch durch eine Bildkomponente kontrastiert, aufgrund derer die Fotografie auf vehemente Kritik stieß. Die Soldatin hat auffallend blondes und sehr glänzendes Haar. Ihre äußere Erscheinung entspricht keinesfalls den sonst üblichen Soldatinnen-Bildern, die in der Regel junge Frauen mit lockigen, dunklen Haaren zeigen. Das blonde Haar dieser Soldatin ist glatt und mittels einer eleganten Haarspange zu einem Zopf gefasst. Ebenso sind im fliehenden Profil der Porträtierten Gesichtszüge zu erkennen, die auf eine makellose Haut mit einem eher hellen Teint schließen lassen. Somit steht die blonde Soldatin mit ihrer äußeren Erscheinung und der starken Statur in einem deutlichen Kontrast zum zierlichen und dunkelhaarigen Jungen aus Nordafrika. Im Rahmen einer Paneldiskussion zu den Themen Israel, Fotografie, Literatur und Theater in München 2010 berichtete Bar-Am über die Reaktionen zu diesem Bild: Es wurde ihm zu jener Zeit vorgeworfen, die Öffentlichkeit bewusst provozieren zu wollen, indem er eine israelische Soldatin als blonde, starke Frau präsentiert und damit jegliche Klischees eines nationalsozialistischen, arischen Idealtypus erfüllt. Ebenso äußerten sich die Kritiker über die Darstellung des jüdischen Neuankömmlings, der mit seiner einfachen Kleidung, den dunklen Locken und dem dunkleren Teint ebenfalls ein Klischee bediene und so zu einer völlig unreflektierten Bildaussage beitrage. ¹⁷⁸ Micha Bar-Am hielt die Kritik für nicht gerechtfertigt, er habe hier kein verfälschtes Bild präsentiert. Im Rahmen dieser Untersuchung bleibt festzuhalten, dass diese Fotografie unabhängig von der geäußerten Kritik als Gegenbild zum sonst gängigen Bildstereotyp der israelischen Soldatin zu sehen ist.

Als zweites Beispiel sei eine Fotografie aus dem Werk von Bar-Am herangezogen, die 1970 im Camp *Bahad 12* entstand, jedoch keinen Titel trägt (Abb. 91). Eine Gruppe junger Soldatinnen sitzt auf staubigem Wüstenboden, umgeben von karger

177 Ebd. Auf der *Magnum*-Website finden sich folgende Bildinformationen: Israel, 1958. Kfar Saba, Ma'Abara (immigration camp). Sara'le, a soldier teacher, born in the Kibbutz of Shefayim. During the 1950's women soldiers fulfilled functions in the absorption of immigrants, education and teaching, youth instruction, weapons training for adults, and ›adoption‹ of border settlements. Siehe dazu: https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO3I_10_VForm&ERID=24KL5355CC&POPUPID=2S5RYDIFEJZo&POPUPPN=38 [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

178 Die Veranstaltung *Israel im Spiegel von Fotografie, Literatur und Theater – Eine Momentaufnahme. Gespräch mit Micha Bar-Am, Nava Semel und Sara von Schwarze* fand am 4. Mai 2010 unter Leitung von Ellen Presser und moderiert von Alexandra Nocke im Jüdischen Gemeindezentrum in München statt. Obwohl die Fotografie im Katalog *Insight* in Bezug auf eine eher assoziative Interpretation von Nava Semel Erwähnung findet, werden die negativen Reaktionen zur Darstellung der Soldatin und des Kindes nicht diskutiert. Siehe dazu: Nava Semel, Kind sucht Mutter, in: Alexandra Nocke (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park, Israel, Köln/London 2011, S. 150–155.

Landschaft. Nur einige wenige Pflanzen ragen als trockenes Gestrüpp von unten ins Bild hinein. Im Fokus des Bildes stechen zwei Soldatinnen aus der Gruppe heraus, die eine im Schneidersitz, die andere scheinbar kniend auf ihren Fersen sitzend. Wie die übrigen Soldatinnen im Bild halten auch sie den Lauf des Gewehres senkrecht gen Himmel, wobei die Soldatin in der linken Bildhälfte ihr Gewehr mit beiden Händen umfasst und sich offenbar erschöpft dagegenlehnt, während ihr der schief sitzende Sonnenschutz fast vom Kopf zu gleiten scheint. Mit leicht zusammengekniffenen Augen richten die beiden Soldatinnen ihren Blick auf eine vor der Gruppe stehende Rekrutin, deren gestikulierender Arm am oberen Bildrand noch vage zu erkennen ist und die etwas zu erklären oder Anweisungen zu geben scheint. Beide Soldatinnen wirken abgekämpft und müde, womöglich sind sie seit Stunden in der Sonne den Trainingsanweisungen gefolgt.

Bar-Am zeigt hier junge Soldatinnen während des sogenannten Abnutzungskrieges zwischen Ägypten und Israel (1968 bis 1970), die mit hoher Wahrscheinlichkeit gerade die verpflichtende Grundausbildung an der Waffe erhalten, denn Frauen waren auch in Kriegszeiten nicht für die Kampfeinheiten zugelassen, selbst wenn sie kampfbereit waren. Diese Aufnahme zeigt eine neue, menschliche Komponente der Armee. Nicht strammes Salutieren und saubere Uniformen stehen im Vordergrund, sondern der Armeealltag in der Wüste und unter sengender Sonne.

Zudem irritiert die Bildstimmung angesichts des Entstehungsjahres: Wir sehen keine heroischen Soldatinnen im Krieg, die mit Gewehr und in Uniform vorbildlich ihre Übungen ausführen, wie es noch im Bildband der *Zahal* aus dem Jahre 1958 der Fall ist, sondern zwei sehr junge Soldatinnen, die entkräftet und beinahe genervt einer Kameradin zuhören. Micha Bar-Am scheint sich hier bewusst gegen eine heroische Bildaussage zu stellen: Statt der typischen Bildsprache der *Zahal* zu folgen, stellt er den Bildern lächelnder Soldatinnen diese müden und abgekämpften gegenüber. Im Bildband der *Zahal* zum 10-jährigen Jubiläum noch als Fotograf namentlich genannt, entwirft Bar-Am hier eine Fotografie, die eine kritische Bildaussage vermittelt. Denn es sind keine idealisierten Heldinnen, die vor der Kamera posieren, sondern im stauigen Wüstensand und unter praller Sonne sitzende, äußerst erschöpfte Soldatinnen während ihres anstrengenden Armeealltags.

Das dritte Bildbeispiel entstand 1973 und trägt den Titel *Fashion show, Tzrifin army base* (Abb. 92). Auch hier überrascht Bar-Am mit einem ungewöhnlichen Bildausschnitt und der gewählten Perspektive: Wir sehen im Bildhintergrund Soldatinnen auf einer Tribüne versammelt, die ihre Aufmerksamkeit auf ein im Bildvordergrund laufendes Modemodell richten. Dieses Modell ist allerdings nur bis zur Mitte ihres Oberkörpers im Bild zu sehen, im Fokus stehen ihre langen Beine. Auf einem eher provisorisch ausgestatteten Laufsteg aus grobgewebtem Teppich läuft das Modell mit großen Schritten – von der Betrachterperspektive ausgehend – von links nach rechts, wobei ihre Arme für einen zügigen Laufschrift auf Taillenhöhe unnatürlich angewinkelt sind. Aus einer leichten Untersicht blickt man auf die in schwarze Nylonstrümpfe

gekleideten langen Beine des Models. Dazu trägt es einen gestreiften Minirock, eine körpernah geschnittene dunkle Bluse und auffallend hohe schwarze Lackpumps mit Riemchen und Plateausohle. Die weite Schrittstellung des Models ermöglicht es, die auf der Tribüne sitzenden Soldatinnen zu erkennen. Sie richten ihre Blicke auf das Model, aber auch, wie eine nähere Betrachtung zeigt, in die Kamera, denn es lassen sich im linken Bildbereich einige recht amüsiert wirkende Soldatinnen erkennen, die sich wahrscheinlich über den Anblick des Fotografen lustig machen. Es ist anzunehmen, dass Bar-Am in jenem Moment der Bildaufnahme auf dem Boden und den Models somit quasi zu Füßen lag. Gleichzeitig ermöglicht diese ungewöhnliche Perspektive eine freie Sicht auf die Beine der rocktragenden Soldatinnen, die in den ersten Reihen der Tribüne sitzen. Dies scheint einigen der Soldatinnen auch bewusst gewesen zu sein, denn die meisten lehnen ihre Beine zur Seite oder überschlagen sie. Micha Bar-Am fügt der Fotografie folgende Erklärung hinzu:

With a fashion runway laid down on the parade ground, hundreds of women soldiers get a glimpse of what they might be wearing if they were not in khaki. Among the roles that women fill in the army is training male soldiers in combat units – artillery, tanks, missiles – without themselves engaging in combat.¹⁷⁹

Mit dieser Anmerkung schafft Bar-Am erneut unterschiedliche Perspektiven und Interpretationsmöglichkeiten für die Betrachtung und Beurteilung der Fotografie. Dem Bildinhalt folgend sehen wir junge, einheitlich uniformierte Frauen, die einer Modenschau zusehen, was den Betrachter bereits irritiert, weil Ort und Ereignis, Militär und Modenschau, nicht recht zusammenzupassen scheinen. Bar-Ams Anmerkung zum Bild fasst den Widerspruch des Bildinhalts mit den Aufgaben der Soldatin in der *Zahal* in Worten zusammen: Hier sehen wir keinen Dienst an der Waffe, keine Übungen der Kampfeinheiten oder Panzerdivisionen, sondern die triviale Präsentation einer Modekollektion. Der Gegensatz zwischen monotoner Uniform und modebewusster Kleidung wird in Anbetracht der hohen Plateauschuhe, der schwarzen Nylonstrümpfe, des Minirocks und der engen Bluse noch deutlicher. Zugleich irritieren Bildinhalt und Entstehungszeit: Bar-Am entwirft dieses eigentümliche Bild der wehrhaften Soldatin 1973, also mitten im Jom-Kippur-Krieg. Nun muss man einräumen, dass unklar ist, zu welchem genauen Datum diese Aufnahme entstand. Dennoch verunsichert die Betrachtung der Fotografie vor dem Hintergrund des gerade drei Jahre zurückliegenden Krieges zwischen Ägypten und Israel. Der Bildkommentar deutet auf eine Kritik an der fehlenden Gleichberechtigung von Frauen im Militär hin, und das zeigt sich auch in den Bildern, wenn die Kampfbereitschaft der weiblichen Rekruten – anders als bei den männlichen Soldaten – nicht thematisiert wird.

179 Micha Bar-Am, *Israel. A Photobiography. The First Fifty Years*, New York 1998, S. 97.

Die Fotografie birgt durch die gewählte Perspektive, die Bildsprache und vor allem durch den Kontrast zwischen dem Ernst der Armee und ihrer Kriege und der Banalität einer Modenschau eine gewisse Ironie in sich. Bei der Betrachtung des Bildes sehen wir eine Gruppe schmunzelnder Soldatinnen, die sich über den Fotografen amüsieren, wie auch der Betrachter über die Inhalte und den Aufbau des Bildes in erster Linie irritiert und amüsiert sein kann. Somit verliert sich jegliche heroische Bildaussage, so dass sogar von einer Demontage zu sprechen ist, die zum Ziel hat, Ikonen zu brechen und die Normalität des Armeecalltags der Soldatinnen in den Vordergrund zu stellen. Thomas L. Friedman diskutiert diese Aufnahme als Sinnbild für das Bestreben Israels, zwischen den kriegerischen Auseinandersetzungen einen Alltag aufrechterhalten zu wollen:

[...] Der Exerzierplatz wird zum Laufsteg. Das ist das wahre Israel. Es ist ein Land, dessen Identität weder ausschließlich von Soldatinnen noch von Modenschauen bestimmt wird. Vielmehr ist es ein Land, in dem sich Frauen für Mode interessieren, während sie gleichzeitig als Soldatinnen lernen, die Radartechnik zu bedienen, mit der man aus dem Irak eindringende Raketen erkennen kann.¹⁸⁰

Angesichts des von Bar-Am gewählten Fokus auf die Beine des Models, der auch den Blick auf die Beine der Soldatinnen erlaubt, ist eine leicht sexualisierte Anspielung nicht ganz auszuschließen. Dies verdeutlicht an dieser Stelle den männlichen Blick eines Fotografen in der Repräsentation von Soldatinnen.

Die angeführten Bildbeispiele verdeutlichen, dass sich Micha Bar-Am gegen eine heroische Darstellung der Soldatin in der Fotografie wendet. Die noch 1958 publizierten Ikonenbilder junger Soldatinnen mit Gewehr stehen in starkem Kontrast zu den realistischen Fotografien Micha Bar-Ams, obwohl er als Fotograf für das israelische Militär arbeitete und zwei seiner Aufnahmen während der Kriegsjahre 1970 und 1973 entstanden sind. Wir sehen keine Kämpfe oder militärische Übungseinheiten in seinen Repräsentationen der israelischen Soldatin. Sogar die Waffe als typisches Erkennungsmerkmal wird zur Stütze für müde Rekrutinnen in der Hitze der Wüste umfunktioniert und findet keine ikonografische Verwendung im Bild.

Mit den Fotografien von Micha Bar-Am ist eine Wende in den Repräsentationen der Soldatin auszumachen. Er setzt mit seinen erschöpft im Sand sitzenden jungen Soldatinnen, mit der blonden Soldatin und der Modenschau in Zeiten traumatischer Kriegserfahrungen eine Marke, die den beginnenden Bruch in der Wahrnehmung der israelischen Soldatin als Heldin und Sinnbild nationaler Identität kennzeichnet.

180 Thomas L. Friedman, Die Sache mit Israel, in: Alexandra Nocke (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park, Israel, Köln/London 2011, S. 174–177, S. 177.

Welche Auswirkungen die Fotografien von Micha Bar-Am und David Rubinger hatten, verdeutlichen Werke späterer Fotografen, die die Rolle des Militärs und der Rekruten sozialkritisch hinterfragen und die Politik Israels in ihren Werken diskutieren, wie im Kapitelabschnitt zu Subversionen in der Fotografie näher beleuchtet wird. Eine erste literarische Rezeption von Bar-Ams und Rubingers Werken und deren Wahrnehmung markiert allerdings ein bereits in den 1960er Jahren veröffentlichter Roman, dessen sprachliche Auseinandersetzung mit dem Bild der Soldatin neue Perspektiven etablierte.

2.3 »Ich schlafe mit meinem Gewehr«: Yael Dayan und die ersten literarischen Auseinandersetzungen zum Bild der israelischen Soldatin

Wie sich in diesem Unterkapitel zeigen wird, lässt sich eine Verbindung zwischen den Fotografien von Rubinger und Bar-Am und dem Roman *New Face in the Mirror* von Yael Dayan aus dem Jahre 1959 herstellen, der Themen der Identitätssuche und des nationalen Selbstverständnisses verhandelt.¹⁸¹ Die deutsche Ausgabe erschien ein Jahr später unter dem Titel *Ich schlafe mit meinem Gewehr*. Dayans Debütroman zählt zu einer der ersten literarischen Auseinandersetzungen mit dem Rollenverständnis von Frauen während ihrer zweijährigen Dienstzeit beim Militär sowie ihrer Stellung in der israelischen Gesellschaft. Umso erstaunlicher ist es, dass zu diesem Roman und seiner Bedeutung für das Bild der Soldatin kaum wissenschaftliche Untersuchungen vorhanden sind.¹⁸²

Yael Dayan, geboren 1939 in der von ihrem Vater Moshe Dayan mitbegründeten Siedlung Nahalal, ist eine in Israel bekannte Autorin, Politikerin und Friedensaktivistin. Als Knesset-Abgeordnete (1992–2003) und als Vizebürgermeisterin der Stadt Tel Aviv, die für den Bereich soziale Dienste (2008–2013) zuständig ist, engagierte sie sich unter anderem für die Rechte von Frauen und Homosexuellen, für das Arbeitsrecht von Geflüchteten sowie für eine strengere Gesetzgebung gegen sexuelle Belästigung. Als Friedenaktivistin ist sie im Vorstand der Organisation *Peace Now/Schalom Achschaw* tätig und setzt sich für eine Zwei-Staaten-Lösung ein.¹⁸³ Im Alter von 20 Jahren veröffentlichte

181 Für den Hinweis auf diesen Roman von Yael Dayan danke ich Michal Friedlander, Jüdisches Museum Berlin.

182 Eine im Jahre 2018 veröffentlichte Dissertation zu den unterschiedlichen weiblichen Identitätskonstruktionen in den Romanen von Yael Dayan gibt erste Anhaltspunkte zur Analyse der Protagonistin des Romans von 1959. Ein ausführlicher Forschungsstand zu den Werken und dem Wirken von Dayan fehlt leider. Vgl. Viktoria Pötzl, *Nation, Narration und Geschlecht. Eine feministische Literaturanalyse der Werke Yael Dayans*, Berlin 2018.

183 Siehe dazu das umfassende Interview zur Biografie von Neri Livneh, Yael Dayanon her father's legacy, her political carrer and her illness, in: *Haaretz*, 14.09.2012, online unter: <http://www.haaretz.com/israel-news/yael-dayan-on-her-father-s-legacy-her-political-career-and-her-illness-1.464901> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

sie ihren Debütroman, dem weitere fünf Novellen sowie drei Memoiren folgten. Die Novellen verhandeln das Thema Militär und Gesellschaft vor dem Hintergrund der arabisch-israelischen Kriege, während ihre Memoiren das Leben ihres Vaters und ihre Beziehung zu ihm in den Mittelpunkt stellen.

Im Roman *Ich schlafe mit meinem Gewehr* schildert Yael Dayan aus der Perspektive der Ich-Erzählerin mit semibiografischen Bezügen die Beziehung zwischen ihr und ihrem Vater Moshe Dayan, der während der Entstehung des Romans Generalstabschef und Oberkommandierender der Israelischen Verteidigungsstreitkräfte war. Inhalt des Entwicklungsromans,¹⁸⁴ als welchen ihn Victoria Pötzl bezeichnet, ist die zweijährige Dienstzeit der Soldatin Ariel Ron, Tochter eines Oberst der israelischen Armee. Im Vordergrund stehen Eskapaden, die Enttäuschungen der ersten großen Liebe, von der Protagonistin inszenierte Intrigen und Machtspiele und ihre Entwicklung von einer kalkulierenden, kühlen und distanzierten zu einer liebevollen und verantwortungsbewussten jungen Frau während ihrer Militärzeit. Auf knapp 300 Seiten begleitet die Leserin/der Leser die junge Soldatin durch den Armeecalltag und erhält zusätzlich Einblick in die familiären Konflikte zwischen der eigenwilligen, intelligenten Tochter und dem unnahbaren Vater, der im ganzen Roman kein persönliches oder herzliches Wort an die Tochter richtet. Eine Kritik am Armeecalltag schwingt in leisen Tönen mit. Diese ist allerdings äußerst brisant, wenn man bedenkt, dass es sich um die erste literarische Auseinandersetzung mit dem israelischen Militär handelt, die auf persönlichen Erfahrungen basiert, und die Autorin zudem familiäre Bezüge zum Militär hat. So berichtet Dayans Protagonistin stellvertretend über den Armeecalltag:

Die unerfreulichsten Momente des Tages waren jedoch die der gemeinsamen Verrichtungen: Essen oder Waschen. [...] Hier war ich eine Nummer; ich suchte Zuflucht in der Anonymität, kämpfte aber zugleich um meine Individualität. [...] Was mich am meisten kränkte, war der Gedanke, dass mein Vater, wenn ich davon erzählte, nur lachen und das Ganze als belanglos abtun würde. [...] Stark und empfindungslos sein, das war mein Ziel. [...] Auch mir fehlte der Umgang mit Männern: eine streichelnde Hand, ein Kompliment, ein Gute-Nacht-Kuss, eine feste Umarmung, so dass ich mich wieder wie ein Kind hätte fühlen können. [...] Ich wollte nicht schlafen. Was ich wollte, war Beachtung, viel, so viel Beachtung, dass es reichte, um die Lücke von sechs langen Wochen auszufüllen; Beachtung meiner Person, der Ariel Ron, nicht des Rekruten Nr. 361950.¹⁸⁵

184 Vgl. Viktoria Pötzl, *Nation, Narration und Geschlecht. Eine feministische Literaturanalyse der Werke Yael Dayans*, Berlin 2018, S. 189.

185 Yael Dayan, *Ich schlafe mit meinem Gewehr*, München 1960, S. 20, 24, 28, 35, 51.

Eine Interpretation des Romans wird bereits im Klappentext der deutschen Ausgabe, erschienen im Kindler-Verlag, durch die Gleichsetzung der Autorin mit der französischen Schriftstellerin Françoise Sagan präsentiert. Diese hatte 1954 als 18-jährige den Bestseller *Bonjour Tristesse* verfasst, der davon handelt, wie eine junge Frau aus Angst, ihr unbeschwertes Leben aufgeben zu müssen, gegen die potenzielle neue Ehefrau ihres Vaters intrigiert, was in deren Tod endet. Die Autorin schockierte damals die Leserschaft aufgrund der – so die Kritik – skandalösen sexuellen Freizügigkeit der Protagonistin. Diese Skandalösität verschaffte ihr schnell internationale Berühmtheit und der Roman wurde als sensationeller Bruch mit den Konventionen der französischen katholischen Gesellschaft gefeiert, was unter anderem zur Verfilmung des Romans führte. Yael Dayan mit dieser Autorin gleichzusetzen steigert zum einen die Erwartungshaltung der Leserschaft und nimmt zum anderen Inhalt und Deutung des Romans teilweise vorweg. So heißt es im Klappentext:

Yael Dayan, deren wenig verhülltes Selbstporträt der Leser in Ariel Ron findet, beschreibt dieses Leben mit einer eigenartigen Mischung aus Ironie und Trauer, die die Romane der Françoise Sagan zu Welterfolgen gemacht hat. Denn schließlich werden, trotz aller Einsicht in die Notwendigkeit, aus den heimlichen Verstecken die wahren Waffen der Mädchen hervorgeholt, Lippenstift, Spiegel, Seidenschals. Ariel Ron vor allem weiß diese Waffen sehr wohl einzusetzen; sie ist ein moderner Backfisch – voller Charme, Abenteuerlust und Flirt.¹⁸⁶

Der deutsche Buchtitel hat kaum einen Bezug zu jenem der englischen Originalausgabe, bringt jedoch das zum Ausdruck, was das Zitat aus dem *Life Magazine* auf dem Fotocollage-Cover der englischen Ausgabe hinsichtlich des Inhalts des Buches als »Realistic and sexy« kommentiert (Abb. 93). Wie die englische Ausgabe greift auch die deutsche für den Schutzumschlag auf die Darstellung einer Soldatin zurück, die mit schlichten, schwarzen Pinselstrichen eine junge Soldatin mit feinen Gesichtszügen und einem Gewehr unterm Arm auf khakigrünem Hintergrund zeigt. Aufgrund der Ähnlichkeit mit der Autorin könnte es sich durchaus auch um ein Porträt von ihr handeln (Abb. 94). Erst in der zweiten Hälfte des Romans erschließt sich die Wahl des Titels für die deutsche Ausgabe. In einer kurzen Passage erklärt Ariel Ron, inzwischen zur Leutnantin aufgestiegen, einer jungen, neuen Rekrutin die Bedeutung des Gewehrs:

»Leutnant Ariel, mü.... müssen wir wirklich mit unseren Gewehren schlafen?«
 »Jawohl, wirklich und wahrhaftig. Ihr werdet euch schon daran gewöhnen; und bei heißem Wetter bietet es Kühlung. Gewehre sind keine Spielsachen.

186 Ebd., Klappentext.

Sie kosten unser kleines Land ein verteufeltes Stück Geld. Ich werde es nicht gar so übelnehmen, wenn ihr sechs Wochen nicht unter die Dusche geht, aber ich werde es sehr krummnehmen, wenn ihr euer Gewehr nicht sauber und stets gut eingefettet haltet.«¹⁸⁷

Text- und Bildelemente des Covers – in der deutschen und auch in der englischen Ausgabe – verdeutlichen, inwiefern aus Sicht des Verlags eine Vermengung von Sexyness und Wehrpflicht für Frauen in der israelischen Armee stattfindet. Im ausführlichen Klappentext wird weder zwischen der Autorin Yael Dayan und ihrer Romanfigur Ariel Ron differenziert noch wird thematisiert, dass es sich um die erste literarische Auseinandersetzung zum Thema Militär und Weiblichkeit in Israel handelt. Vielmehr wird mit dem Titel eine chauvinistische Andeutung assoziiert, und die Nennung von reizvollen Accessoires wie Lippenstift und Seide sollte vermutlich die männliche Leserschaft der 1960er Jahre neugierig machen. Interessanterweise finden Lippenstift, Spiegel oder Seidenschals im Roman keine Erwähnung. Ganz im Gegenteil: Ariel Ron, die übrigens einen eher männlichen Vornamen trägt, stellt eine »Ausnahmefrau« dar,¹⁸⁸ wie es Pötzl beschreibt. Sie verneint alles Weibliche, tritt tendenziell mit männlicher Gestik und männlichem Habitus auf und versucht sich von anderen Frauen bewusst zu distanzieren.

Dieser in Israel damals sehr erfolgreiche, heute jedoch vergriffene Roman hat das Bild und die Wahrnehmung der israelischen Soldatin unter Rückgriffen auf bereits bekannte visuelle Zeugnisse beeinflusst. Der Umstand, dass Yael Dayan die Tochter des israelischen Nationalhelden Moshe Dayan ist, verleiht ihr und ihrem Buch eine Autorität in der israelischen Gesellschaft, welche das Selbstverständnis wie die Wahrnehmung israelischer Soldatinnen nachhaltig geprägt hat. Denn 55 Jahre nach Erstveröffentlichung ist dieses Buch immer noch Thema, wie das Interview von 2014 beweist, in dem auch die Gleichsetzung mit Françoise Sagan zur Sprache kommt:

[...] Dayan was considered a scandal-ridden woman. Her father's amorous escapades were grist for the mill in the gossip columns. [...] The novels she published earned her the title of *the Israeli Françoise Sagan* in the international press. »Well,« she says, »that's because she and I had the same publisher and we had joint book launches in Cannes and in Paris. I knew Françoise well. [...] It all seems so archaic now, but we were two young women who wrote a little about sex, which was considered a breakthrough at the time.« Dayan's first novel, ›New Face in the Mirror‹ (1959) made the biggest splash. Largely autobiographical, it describes affairs she had with comrades-in-arms of her father the general. She

187 Ebd., S. 185.

188 Viktoria Pötzl, *Nation, Narration und Geschlecht. Eine feministische Literaturanalyse der Werke Yael Dayans*, Berlin 2018, S. 71, 72 ff.

wrote the book, and most of those that followed, in English, because she wanted them to be read abroad. (She then translated them into Hebrew herself.)¹⁸⁹

Yael Dayan hat demnach Englisch bewusst als Originalsprache des Buches gewählt, weil sie sich davon eine größere Verbreitung erhoffte. Darüber hinaus scheint sie David Rubingers Fotografien als Inspiration für diese literarische Auseinandersetzung mit dem Militär und der Rolle der Frau genutzt zu haben, was im Folgenden zu diskutieren ist, denn ein Zusammenhang zwischen Dayans Roman und Rubingers Fotografien wurde bislang in der Forschung zum Werk des Fotografen nicht erörtert. Eine Passage, die eine Übung im Armeeealltag beschreibt, illustriert die einflussreiche Rezeption seiner Fotografien und wie sie das Bild der israelischen Soldatin jener Zeit prägten. Dort wird die Übung wie folgt beschrieben:

Ein befremdliches Erlebnis jedoch bildete die Übung mit der Handgranate. Von allen Gegenständen, die ich je in der Hand gehabt hatte, war das wohl der mich am stärksten beeindruckende; war es doch, als halte man den Tod in der fest zupackenden, verschwitzten Hand, die so rasch wie möglich davon befreit zu werden strebte. Nicht, dass ich mich davor gefürchtet hätte, nein, ich war erstaunt, in Bann geschlagen, starr vor Entsetzen. Was hing denn alles ab von einer leisen Bewegung meiner Hand, Ariels Hand, nicht der Hand von Oberst Rons Tochter, nicht der Hand der hochbegabten Studentin, der Zierde gesellschaftlicher Veranstaltungen; nein, nur von mir, schlecht und recht, von mir und meinen fünf Fingern!¹⁹⁰

Vergleicht man diese Beschreibung der Soldatin mit der Fotografie von David Rubinger von 1948 (Abb. 87), scheint es naheliegend, dass Yael Dayan die Fotografie von David Rubinger zumindest kannte, wenn nicht sogar als Vorlage verwendete. Dass Yael Dayan und David Rubinger gemeinsame Freunde und Bekannte hatten und so zumindest voneinander wussten (falls sie sich nicht sogar persönlich begegnet sind), darauf deutet ein Abschnitt in Rubingers Autobiografie hin: Rubinger berichtet darin von seinen beruflichen Anfängen als freischaffender Fotograf während des Sinai-Krieges 1956 bei *Time* und *Life*. Die Aufträge hatte er einem Freund und Kollegen namens Roy Elston zu verdanken, der unter dem Pseudonym David Courtney ein bekannter freier Autor der *Palestine Post* war. Rubinger berichtet von der engen Beziehung zwischen Elston und Yael Dayan:

189 Siehe dazu das umfassende Interview zur Biografie von Yael Dayan von Neri Livneh, publiziert in der *Haaretz* am 14. September 2012, online abrufbar unter: <http://www.haaretz.com/israel-news/yael-dayan-on-her-father-s-legacy-her-political-career-and-her-illness-1.464901> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].

190 Yael Dayan, *Ich schlafe mit meinem Gewehr*, München 1960, S. 44 f.

Einige Zeit später wurde er [Roy Elston/David Courtney] der Mentor Yael Dayans, der Tochter von Moshe Dayan. Er unterstützte sie beim Verfassen ihres ersten, ziemlich erfolgreichen Buches »Gesicht im Spiegel«. Ihr Vater war aber über die Beziehung seiner jungen Tochter zu diesem sechzigjährigen nichtjüdischen Journalisten gar nicht glücklich. Das ging sogar so weit, dass er eines Tages einen Drei-Tonnen-Laster der Armee mit Soldaten zu Elstons Wohnung schickte und ihre Sachen von dort gewaltsam abholen ließ.¹⁹¹

Diese Geschichte deutet auf einen engen Kontakt zwischen Elston und Rubinger hin und lässt gleichzeitig vermuten, dass auch Yael Dayan mit Rubinger persönlich bekannt war. Zumindest widmet er dem Konflikt zwischen dem Generalstabchef und seiner Tochter in dem Kapitel, in dem er über die Anfänge seines internationalen Erfolgs berichtet, einen nicht unbedeutenden Abschnitt. Darüber hinaus irritiert die Bemerkung, dass Moshe Dayan die Sachen seiner Tochter mit einem Lastwagen abholen ließ, denn dies deutet darauf hin, dass diese bei Elston lebte – einen ganzen Lastwagen zu schicken, wäre ansonsten vollkommen übertrieben. Rubinger gibt mit diesem Satz mehr preis, als zunächst zu vermuten ist. In ihrem semi-biografischen Roman beschreibt Yael Dayan die Beziehung zwischen der Hauptfigur Ariel Ron, der 18-jährigen Rekrutin und Tochter eines israelischen Oberst, und einem 52-jährigen Mann namens Peter Bend, der eine Anstellung im Außenministerium angenommen hatte. Sie schildert sehr ausführlich die Beziehung der beiden, die über ein platonisches Verhältnis hinausgeht, und wie Ariel letztlich bei Peter Bend einzieht. Das Befremdliche an der Beziehung ist nicht nur der gravierende Altersunterschied, sondern insbesondere das vertrauensvolle Quasi-Vater-Tochter-Verhältnis, das sie mit dem eigenen Vater nicht zu führen imstande ist. Gleichzeitig hegt die Protagonistin Rachegefühle gegenüber der Männerwelt. Eine längere Passage verdeutlicht die Zerstörungswut und den fast kindlichen Zorn der Figur Ariel Ron, wenn es in der Beschreibung zu Peter Bend heißt:

Diese ruhigen, gütigen Züge will ich erbittert und erbost sehen, diese sanften grauen Augen will ich flackern, diese Hände zittern sehen. [...] Es wird gewissermaßen eine Rache darstellen. Rache wofür? [...] Wenn ich erst einmal weiß, dass alle Männer im Grunde einander genau gleichen, dann werde ich die Kränkung, die einer von ihnen mir antut, nicht so tief empfinden. Jawohl, eine Rache soll es werden: für die vielen Niederlagen, die ich unbilligerweise erlitten habe.¹⁹²

191 David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 91f.

192 Yael Dayan, *Ich schlafe mit meinem Gewehr*, München 1960, S. 248.

Es bedarf keiner tiefenpsychologischen Kenntnisse, um zu erkennen, dass sich diese Wut nicht gegen Peter Bend, sondern vielmehr gegen den Vater der Protagonistin richtet. Als Oberst der israelischen Armee war dieser für seine Tochter und ihre kindlichen Bedürfnisse unerreichbar. Sie wird während ihrer Dienstzeit stets mit der Position und dem Ruhm des Vaters konfrontiert, erhält selbst aber weder väterliche Zuneigung noch die erhoffte Anerkennung als Soldatin und aufstrebende Leutnantin.

Dayans Roman bedient mit seinen autobiografischen Inhalten und Schilderungen wie eben jener Szene die Sensationslust und Neugier der Leserschaft. Er liest sich wie eine Lebensgeschichte der Tochter von Moshe Dayan mit Bezügen zu realen Personen und Vorkommnissen. Der Erfolg des Romans ist angesichts der frappierenden Überschneidungen mit den Personen Yael und Moshe Dayan, den beschriebenen Umständen und den weiteren Personen nicht verwunderlich. Angesichts dessen ist es gut nachvollziehbar, dass dieser Roman im Jahre 1959 für Aufruhr sorgte. Aus heutiger Perspektive ist es kaum noch möglich, den Roman mehr als 60 Jahre nach seinem Erscheinen ohne diesen historischen Hintergrund zu verstehen. Damals jedenfalls wurden die Schilderungen des Armeeealltags aus weiblicher Sicht nicht als Fiktion verstanden, sondern als realer Bericht über Sehnsüchte, Ängste und Zweifel einer jungen Frau, die zwischen Adoleszenzerfahrungen und gesellschaftlicher Erwartungshaltung an eine zur Heldenfigur stilisierte Soldatin gefangen ist. Dieser Roman galt in seinem Erscheinungsjahr 1959 als ein Novum, da zum ersten Mal außerhalb der Armee und ihrer offiziellen Organe über das Leben einer Soldatin in Form eines Selbstporträts berichtet wird.

Da Rubinger und seine Fotografien zum Zeitpunkt, als Dayans Roman erschien, bereits sehr bekannt waren, ist davon auszugehen, dass Yael Dayan ihn und seine Arbeiten kannte, als sie ihren Roman schrieb. Immerhin hatte Rubinger schon für nationale wie internationale Zeitschriften wie *HaOlam Hazeh*, *Yedioth Ahronoth*, *Picture Post* und *Stern* gearbeitet, bevor er seine freiberufliche Tätigkeit für *Time* und *Life* aufnahm.¹⁹³ Zudem war er als Kriegsphotograf im Dienste der *Zahal* tätig gewesen, wie seine namentliche Nennung im Impressum des Foto-Bandes zum 10-jährigen Jubiläum der Armee zeigt. Zahlreiche Fotografien bezeugen darüber hinaus die Nähe zwischen David Rubinger und Moshe Dayan, der sich als Nationalheld Israels sicher sehr wohl bewusst war, wie sich ein solches Image durch Pressefotografien gekonnt einsetzen und pflegen lässt.¹⁹⁴ Angesichts dieser Zusammenhänge ist also durchaus

193 Vgl. David Rubinger/Ruth Corman, *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010, S. 94.

194 Vgl. Mordechai Bar-On, *Moshe Dayan. Israel's Controversial Hero*, New Haven/London 2012, S. 215 ff. Bar-On thematisiert die fragwürdigen Praktiken Moshe Dayans als Sammler archäologischer Antiquitäten, die er auf illegalem Wege auf dem Schwarzmarkt und durch dubiose Kontakte erstanden haben soll. Siehe dazu: Mordechai Bar-On, *Moshe Dayan. Israel's Controversial Hero*, New Haven/London 2012, S. 162 ff.

anzunehmen, dass sich der Fotograf Rubinger und die Tochter Moshe Dayans auch auf privater Ebene begegnet sind.

Die literarische Beschreibung der Soldatin mit Handgranate und die durchklingende Kritik am Militäralltag einer Soldatin in Dayans Roman beweisen, dass Rubingers Fotografie einen bedeutenden Einfluss auf das Bild der israelischen Soldatin, seine Wirkung und Rezeption hatte. Seine Aufnahmen – oder vielmehr die frappierend geringe Menge an Aufnahmen – von israelischen Soldatinnen zeigen Ansätze einer Neukonzeption auf, obwohl er in den wenigen existierenden Aufnahmen am bestehenden Heldentypus festhält. Dies wiederum nimmt die Tochter eines vermeintlichen Nationalhelden zum Anlass, das heldenhafte und unantastbare Bild der Soldatin, wie es von offizieller Seite der *Zahal* etabliert wurde, ins Wanken zu bringen. Dayan nutzt also ihren Roman, um Rubingers visuelles Zeugnis der Soldatin auf Basis ihres eigenen Erfahrungsschatzes zu rezipieren und zu reflektieren. Ein Zeugnis, das gerade einmal knapp zehn Jahre zuvor entstanden war, das die heroische Bedeutsamkeit der Soldatin in der Armee allgemein und besonders während des Unabhängigkeitskrieges feierte und das im Jubiläumsband der *Zahal*, der nur ein Jahr vor dem Roman publiziert worden war, präsentiert wird. Als Tochter des Generalstabschefs und Autorin eines solchen Buches war ihr dieser Jubiläumsband sicherlich ebenso bekannt wie die Arbeiten von Rubinger und Bar-Am, die zu dieser Zeit national wie international erfolgreich waren und Wendepunkte in der Repräsentation der israelischen Soldatin markieren.

Erst in den 1990er Jahren wird das Bild der Soldatin und des Soldaten auch ein Motiv in der Kunstfotografie, die damit bewusst den Sektor des Fotojournalismus und der Fotodokumentation verlässt. Eine neue Generation von Kunstfotografinnen und -fotografen sowie bildenden Künstlerinnen und Künstlern, darunter Adi Nes und Nir Hod, eröffnen weitere Perspektiven in der Interpretation der Geschlechter- und Identitätskonstruktionen. Im Folgenden sollen die Werke dieser beiden israelischen Künstler im Hinblick auf die Neugestaltung des Bildes der israelischen Soldatin untersucht werden und damit einhergehend die Verhandlung des Motivs in der Kunst.

3 Visuelle Subversionen in der Kunstfotografie: Zur Neuverortung von Repräsentationen im Diskurs von Militär und Geschlecht

Seit den 1990er Jahren hat sich in Israel eine Kunstfotografie etabliert, die von einer jüngeren Generation von Fotografinnen und Fotografen geprägt ist und einen neuen Ansatz im visuellen Diskurs um das Bild der Soldatin offenbart. Die Entwicklung

dieser Kunstfotografie vollzieht sich in enger Auseinandersetzung mit der politischen Lage in Israel. Der Nahost-Konflikt, die anhaltende Sorge um die nationale Sicherheit angesichts der Spannungen mit den arabischen Nachbarstaaten und die Tatsache, dass Israel kein Jahrzehnt in Frieden verbracht hatte, führten nicht nur zu neuen Betrachtungsweisen in der Kunst, sondern auch zur Gründung von Friedensbewegungen wie *Shalom Achschaw*, auf Englisch *Peace Now*, zu deren bekanntesten Mitgliedern Persönlichkeiten wie Yael Dayan, Schulamit Koenig oder auch Amos Oz zählen.¹⁹⁵ Umstrittener als die Friedensbewegung *Shalom Achschaw* ist die politisch ausgerichtete Organisation *Shovrim Shtika, Breaking the Silence*, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Berichte von israelischen Soldatinnen und Soldaten über ihre Einsätze und Erlebnisse in den von Israel besetzten Gebieten als Menschenrechtsverletzungen öffentlich zu machen, um so eine Änderung in der Nahost-Politik zu erreichen.¹⁹⁶ Organisationen wie diese polarisieren die israelische Gesellschaft, es ist jedoch gerade ihnen zu verdanken, dass, wenn es um das israelische Militär geht, in der öffentlichen Wahrnehmung nicht mehr ausschließlich Themen wie Krieg, Verteidigung und Heldentum zur Sprache kommen, sondern die Perspektive der Soldatinnen und Soldaten beleuchtet sowie die Rolle des Militärs kritisch hinterfragt wird und die Einhaltung von Menschenrechten bei militärischen Einsätzen gesellschaftspolitische Beachtung findet. Im Zuge dessen werden auch Repräsentationen des israelischen Militärs und das Verhältnis zwischen Nationalismus und Militarismus unter neuen Gesichtspunkten betrachtet und in künstlerischen Auseinandersetzungen in der Malerei, in der Literatur, im Film sowie auf der Bühne verarbeitet, wie ein umfassender Sammelband von Rachel S. Harris und Ranen Omer-Sherman sowie die neueste Untersuchung von Noa Roei zeigen.¹⁹⁷ Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Noa Roei beschreibt in ihrer Publikation das Verhältnis zwischen Militär und Gesellschaft, Bildästhetik und Politik und wie diese bei der nationalen Identitätsbildung zusammenwirken. Für ihre Untersuchung zieht Roei auch künstlerische Auseinandersetzungen zum Thema Körper und Männlichkeit in Israel heran, geht aber nicht näher auf das Bild der israelischen Soldatin und seine Vorläufer ein.¹⁹⁸

195 Vgl. Mordechai Bar-On, *In Pursuit of Peace. A History of the Israeli Peace Movement*, Washington D. C. 1996. Siehe dazu auch: Hajo Funke (Hg.), »Frieden jetzt«. *Geschichte und Arbeit israelischer Friedensgruppen*, Frankfurt a. M. 1989.

196 Vgl. *Breaking the Silence* (Hg.), *Breaking the Silence. Israelische Soldaten berichten von ihrem Einsatz in den besetzten Gebieten*, Berlin 2012. Siehe dazu auch: Gershon Gorenberg, *Israel schafft sich ab*, Frankfurt a. M. u. a. 2012. Siehe auch die Website der Organisation und deren Tätigkeitsbeschreibung unter: <http://www.breakingthesilence.org.il> [letzter Zugriff: 22.04.2021].

197 Siehe dazu: Rachel S. Harris/Ranen Omer-Sherman (Hg.), *Narratives of Dissent. War in Contemporary Israeli Arts and Culture*, Detroit 2012, und Noa Roei, *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016.

198 Vgl. ebd., S. 51–78.

Zu den bekanntesten Künstlerinnen und Künstlern, die sich ab den 1990er Jahren mit der politischen Situation in Israel und der Rolle des Militärs künstlerisch auseinandersetzen, zählen Miki Kratsman (geb. 1938 in Buenos Aires), Micha Kirshner (geb. 1947 in Aviv-Jaffa), Reli Avrahami (geb. 1960 in Beer Sheva), Adi Nes (geb. 1966 in Kiryat Gat), Yael Bartana (geb. 1970 in Afula) und Nir Hod (geb. 1970 in Tel Aviv). Sie stellen die etablierten Bildtopoi, wie sie sich in Fotografien von David Rubinger und Micha Bar-Am finden, infrage und betrachten diese unter neuen Blickwinkeln,¹⁹⁹ indem sie eine Dekonstruktion des Bildes entgegen den üblichen Sehgewohnheiten anstreben. Zu diesem Zweck werden gewohnte Motive verändert, verstärkt hervorgehoben oder in überspitzter Manier dargestellt, was bei der Betrachtung des Bildes zu Irritationen führt. Ziel ist die Sensibilisierung in der Wahrnehmung von gesellschaftlichen und sozio-historischen Themen, worin häufig eine Kritik an der Politik impliziert ist. Diese Vorgehensweise ist als künstlerische Subversion zu verstehen, die Themen wie Heimat, Identität, Geschlecht und Nahost-Konflikt nicht mehr ausschließlich in einem dokumentarischen oder journalistischen Kontext verortet, sondern künstlerisch Position bezieht.²⁰⁰

Maßgeblich beteiligt an den Bildvorläufern von gegenwärtigen Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie waren vor allem die israelischen Künstler Adi Nes und Nir Hod. Beide thematisieren im Zusammenhang mit der politischen Lage und unter den Prämissen der Kunstfotografie und der bildenden Kunst Darstellungen des israelischen Militärs. Wie anhand der hier präsentierten Bildauswahl ersichtlich ist, wird das vorherrschende Bild der israelischen Soldatinnen und Soldaten in den Werken von Nes und Hod als visuelle Heldenfiguren vor dem Hintergrund der althergebrachten Mythen vom »Muskeljuden« sowie der »neuen Hebräerinnen und Hebräer« der Generation der Staatsgründung und des Unabhängigkeitskrieges nicht nur infrage gestellt, sondern zum Teil ironisch gebrochen. Indem die Ikonenbilder der Heldenfiguren der israelischen Gesellschaft gestürzt werden, wird der Diskurs um Militär und Geschlecht neu verortet. Im Folgenden wird anhand ausgewählter Werke von Adi Nes und Nir Hod die veränderte Bildsprache der Porträtfotografie analysiert. Bildaufbau und Ikonografie lassen hier Rückschlüsse auf Identitäts- und Geschlechtskonstruktionen zu und dies lässt sich auch auf gegenwärtige Repräsentationen der israelischen Soldatin übertragen.

199 Siehe dazu: Eva Atlán (Hg.), *Access to Israel. Israelische Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, 2 Bde., Köln 2008. Siehe auch: Susan Tumarkin Goodmann (Hg.), *Dateline Israel. New Photography and Video Art*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York, New Haven u. a. 2007.

200 Siehe dazu auch: Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik (Kultur- und Medientheorie)*, Bielefeld 2012. Doreet LeVitte Harten (Hg.), *Israelische Kunst um 1990. BiNationale Israel/UdSSR*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Zentrales Künstlerhaus Moskau, Israel Museum Weisbord-Pavillon Jerusalem, Köln 1991.

3.1 Adi Nes und die ikonologische Wende in der Fotografie

Adi Nes ist in Bezug auf gegenwärtige Repräsentationen der israelischen Soldatin anzuführen, auch wenn er keine Soldatinnen als Motiv für seine Werkserie zum Militär wählte – denn es ist dem Einfluss seiner Werke zu verdanken, dass das Thema Militär und Geschlecht auf einer künstlerischen Ebene reflektiert wird. Seine Werkserie *Soldiers*, die Adi Nes zu einem der populärsten Fotografen der Gegenwart machte, hat das Heldenbild des männlichen Soldaten in der israelischen Gesellschaft verändert und so letztlich Ikonen des israelischen Militärs gestürzt. Aufgrund seines neuen Blicks auf das israelische Militär kommt seinen Fotoarbeiten eine visuelle Vorbildfunktion auch im Hinblick auf die Darstellung von Soldatinnen in der nationalen wie internationalen Kunstfotografie zu.

Geboren wurde Adi Nes 1966 in Kiryat Gat, heute lebt er in Tel Aviv. Nach dem Studium der Fotografie an der Bezalel-Akademie in Jerusalem gelang ihm der internationale Durchbruch mit der Werkserie *Soldiers*, die in den Jahren der ersten Intifada zwischen 1994 und 2000 entstanden ist. Einzelne Fotografien dieser Serie wurden bereits 1998 im Jüdischen Museum New York ausgestellt.²⁰¹ Adi Nes zählt als sogenannter *Mizrabi* – die hebräische Bezeichnung für die aus Afrika, Asien, aus dem Nahen und Mittleren Osten stammenden jüdischen Bevölkerungsgruppen – für die meisten Israelis zu einer gesellschaftlichen Randgruppe.²⁰² Auch er selbst nennt sich einen »Outsider«,²⁰³ was er in seiner Homosexualität und der Herkunft seiner Eltern aus dem Iran begründet sieht. Diese Selbstwahrnehmung des Künstlers spiegelt sich auch in den Motiven seiner Werke wider, zu denen mehrere Fotoserien wie *Soldiers*, *Boys*, *Prisoners* oder *Biblical Stories* gehören,²⁰⁴ die häufig aus einer homoerotischen Perspektive aufgenommen werden und vor allem um die Themen Identität und Geschlecht, Heroismus und Randgruppen in Israel kreisen. Nes' Fotografien sind gekennzeichnet durch minutiöse Perfektion, die von der Auswahl der Protagonisten bis hin zur Inszenierung des kleinsten Details reicht: Die Bildkomposition wird genau

201 Vgl. Susan Tumarin Goodman/Sheila Friedling (Hg.), *After Rabin. New Art from Israel*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York, New York 1998.

202 Siehe Nili Goren/Daniell Cornell (Hg.), *Adi Nes: Photographs. The Leon Constantiner Photography Award for an Israeli Artist*, 2003, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art and Fine Arts Museum of San Francisco, Tel Aviv 2004. Richard Goldstein, A Soldier Named Desire, in: *The Village Voice*, 01.04.2003, online unter: <http://www.villagevoice.com/news/a-soldier-named-desire-6410902> [Letzter Zugriff: 22.04. 2021]. Siehe auch: <http://www.adines.com> [Letzter Zugriff: 22.04. 2021].

203 Jess T. Dugan, An Interview with Adi Nes, 27.04.2008, in: *Big Red and Shiny*, abrufbar unter: <http://bigredandshiny.org/4083/an-interview-with-adi-nes> [Letzter Zugriff: 22. 04. 2021].

204 Vgl. Mordechai Omer/Tel Aviv Museum of Art (Hg.), *Adi Nes. Biblical Stories*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2007. Zu der Fotoserie *Biblical Stories* siehe auch: Nissim Gal, The Language of the Poor: *Bible Stories* as a Critical Narrative of the Present, in: *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, 4 (2010), S. 82–108.

festgelegt, jede Person wird für die ihr zugeordnete Rolle im Bild zuvor sorgfältig vom Künstler ausgewählt und jede Pose vorher einstudiert. Obwohl es sich bei den fotografierten Personen und Begebenheiten, wie zum Beispiel in der Serie *Soldiers*, um keine realen Soldaten und keine realen Momentaufnahmen handelt, enthalten Nes' perfekte Inszenierungen stets einen dokumentarischen Verweis auf die Realität des israelischen Alltags.²⁰⁵ In seinen Arbeiten greift er häufig bekannte Bildmotive aus der Malerei und der Bildwelt der Presse auf, die als Bildikonen des kulturellen Gedächtnisses der europäischen und der israelischen Gesellschaft gelten, und inszeniert diese als klischeehafte Motive in ironischer Manier. So nimmt der Künstler ikonische Kompositionen der christlich-abendländischen Bildkultur, wie Werke von Caravaggio oder Leonardo da Vinci, als Vorlage und adaptiert diese in seinen Fotografien als sogenannte *tableaux vivants* – also als Bilder, die meist aus einem Gruppenporträt bestehen und in szenenhaften, betont zeitgenössischen Kompositionen einer lebendigen Narration verhaftet bleiben, sich aber häufig mit gesellschaftlichen und politischen Missständen kritisch auseinandersetzen.²⁰⁶

Ein vortreffliches Beispiel für diese Vorgehensweise ist die Fotografie *Das letzte Abendmahl* von 1999, die zu den bekanntesten Aufnahmen von Adi Nes gehört und die, wie alle anderen Arbeiten des Künstlers, eigentlich keinen Titel trägt; durch den unverkennbaren Bezug zu Leonardos berühmtem Fresko hat sich jedoch inzwischen *Das Letzte Abendmahl* als gängige Bezeichnung durchgesetzt (Abb. 95). Der Künstler bringt durch den fehlenden Titel bewusst einen performativen Akt ins Spiel: der Betrachterin/dem Betrachter wird hier vermeintlich ein Denkraum offen gelassen, denn obwohl die Bildmotive einen eindeutigen Referenzrahmen bestimmen, irritiert der semantische Bezug durch die Darstellung der am Tisch sitzenden Soldaten. Bildaufbau und Perspektive zitieren augenscheinlich das Fresko von Leonardo da Vinci, doch statt Christus und seinen Jüngern sitzen vierzehn israelische Soldaten während ihrer Essenspause an einem langen, mit alltäglichem Militärgeschirr gedeckten Tisch. Analog zu Leonardos Komposition bilden jeweils drei Uniformierte eine lebhaft interagierende Gruppe, während der stehende Soldat am linken Ende des Tisches und der in der Mitte platzierte Soldat als isolierte Figuren hervorgehoben werden. Den Betrachtenden wird durch den still in sich gekehrten Soldaten in der Mitte als Stellvertreter von Leonardos Jesusfigur sofort klar, dass diese vermeintlich unbeschwert anmutende Stimmung jederzeit kippen kann. Durch die Wahl von Leonardos *Letztem Abendmahl* als markanter

205 Siehe Daniell Cornell, *Imprisoning Desires*, in: Nili Goren/Daniell Cornell (Hg.), *Adi Nes: Photographs. The Leon Constantiner Photography Award for an Israeli Artist*, 2003, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art und Fine Arts Museum of San Francisco, Tel Aviv 2004, S. 11–20, S. 12.

206 Vgl. Samuel Klein, *Quoting Caravaggio*, in: *Jewish Quarterly*, 199 (2005), S. 13–17. Siehe auch: Eva Atlan/Raphael Gross (Hg.), *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln/Frankfurt a. M. 2008, Bd. 1, S. 26–35, und Bd. 2, S. 60–69.

Vorlage kann man annehmen, dass in dieser Darstellung israelischer Soldaten in Form eines *tableau vivant* bestimmte Aussagen impliziert sind – LeVitte Harten spricht von »a codified system of signs and signifiers«.²⁰⁷ So etwa, dass Nes visuelle Parallelen zwischen dem Schicksal Christi und dem isoliert sitzenden, einsamen Soldaten zieht. Die Diskrepanz zwischen der Banalität des Alltags im Angesicht bewaffneter Auseinandersetzungen und der Vergänglichkeit jedes Lebens in Kriegszeiten vermittelt der Künstler durch die Repräsentation eines bereits mythologisierten Moments.²⁰⁸

Eine weitere Fotografie aus Nes' Soldaten-Serie nimmt sich die Pietà zum Vorbild, also die Darstellung Marias mit dem Leichnam des vom Kreuz genommenen Christus. In der Literatur mit *Verletzter Soldat*²⁰⁹ betitelt, scheint es sich auf den ersten Blick um die Darstellung der Versorgung eines verletzten Soldaten durch einen Sanitäter zu handeln (Abb. 96). Mit offenem Hemd liegt der verwundete Soldat halb auf steinigem Feldboden, halb im Schoß des Sanitäters, der den Kopf des Verwundeten mit der rechten Hand stützt. Die blutenden Wunden am Oberkörper, am Bein und am schlaff herabhängenden Arm, das fahle, blasse Gesicht, die offenstehenden, reglosen Augen und der leicht geöffnete Mund lassen dagegen vermuten, dass der Soldat keine Versorgung mehr benötigt und dass jede Hilfe zu spät kommt. Erst auf den zweiten Blick erkennt man einen offenen Schminkkasten neben dem Körper des Verletzten und einen Schminkpinsel in der Hand des uniformierten Sanitäters. Dieser streift den dicken Puderpinsel mit äußerster Konzentration und Sorgfalt über den freigelegten Oberkörper des blutenden Soldaten. Statt den Sterbenden mit Verbänden zu versorgen, wird der Soldat mit zärtlichem Gestus geschminkt, als gleiche sein Sterben einer bühnenreifen Inszenierung. Wiebke Ratzeburg, die die Darstellung als »geschminkte[n] Heldentod«²¹⁰ bezeichnet, liefert diese Interpretation:

[...] Um in der Narration des Bildes zu bleiben, ließe sich folgende Geschichte konstruieren: der Sanitäter hat vergeblich versucht, den Verwundeten zu retten. Nachdem dieser trotzdem verstorben ist, schminkt er ihn für die Medien oder andere Betrachter. Die Kamera und die Rezipienten sind so in das Bild eingeschrieben.²¹¹

207 Doreet LeVitte Harten, *Less the Horror than the Grace*, in: Mordechai Omer/Tel Aviv Museum of Art (Hg.), *Adi Nes. Biblical Stories*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2007, S. 128–146, S. 141.

208 Vgl. ebd.

209 Siehe ebd., S. 146.

210 Wiebke Ratzeburg, *Geschminkter Heldentod*. Der israelische Fotograf Adi Nes und seine »Soldatenpietà«, in: Katharina Sykora/Ludger Derenthal/Ester Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 226–231.

211 Ebd., S. 229. Wiebke Ratzeburg definiert Kriegsfotografie als inszenierte Fotografie und verdeutlicht anhand von Adi Nes' Fotografie *Verletzter Soldat* deren Funktionen: Patriotismus wecken, Kameradschaft stärken, Idealismus erzeugen und die Kriegsmotive greifbar machen. Nach Ratzeburg ist jedoch Adi Nes' »Soldatenpietà« weder als Kriegs- noch als Antikriegsbild zu

Aufgrund der deutlichen Anlehnung an das Pietà-Motiv durch die exakte Platzierung der Einstichwunde an der Brust, das Wundmal am Handgelenk, vor allem aber durch die Positionierung des Sanitäters als Substitut für Maria wirkt diese Bildkonstruktion absurd und theatralisch zugleich: Theatralisch, weil die Darstellung durch die Pietà-Komposition in eine bestimmte Bildtradition gestellt wird, die Mitleid und Anrührung beim Betrachter hervorrufen will und in der christlichen Tradition den Opfertod, Trauer und Trost, Schmerz und Erlösung thematisiert – absurd, weil Schminkkasten und -pinsel insbesondere vor diesem Hintergrund irritierend wirken und auch die Verarbeitung christlicher Motive und Traditionen hier vielmehr befremdlich erscheinen mag.²¹²

Da sonst keine Kampfszenen in Nes' Werken zu finden sind, bildet diese Fotografie mit der Darstellung eines Toten eine Ausnahme und verdeutlicht umso mehr Adi Nes' Kritik an einem sinnlosen Sterben. Die Pseudo-Inszenierung des Heldentods persifliert die in der Pietà angelegte Idee des Märtyrertods und ist in gewisser Hinsicht paradox, weil sie einerseits scheinbar an den Mythen über heldenhafte Soldaten festhält und andererseits dazu auffordert, die Bildikonen zu jenen Mythen zu hinterfragen. Der Künstler greift hier bewusst auf einen ikonischen, christlichen Referenzrahmen des Leidens zurück, um die Idolisierung des israelischen Militärs durch eine bis ins Detail konstruierte Inszenierung zu demaskieren. Mit seiner Re-Inszenierung bringt der Künstler die Betrachterin oder den Betrachter dazu, bekannte Bildmotive neu zu reflektieren, Bildikonen zu entmythologisieren und in einen neuen Kontext zu setzen. Genauso verhält es sich, wenn Nes sich bei seinen Fotografien nicht nur auf weltbekannte Werke der bildenden Kunst, sondern auch auf Bildikonen aus der israelischen Geschichte stützt. Zu den Bildikonen, die er re-inszeniert, zählen vor allem Fotoaufnahmen, die historische Siege in der Geschichte Israels bezeugen, darunter etwa das Titelbild des *Life*-Magazins vom 23. Juni 1967, das den damaligen Brigade-Leutnant Yossi-Ben Hanan zeigt, wie er nach dem Sieg über die ägyptischen Truppen im Sechstage-Krieg im Wasser des Suezkanals stehend triumphierend eine AK-47 emporhält (Abb. 97).²¹³ Hanans Abbild wurde zum Wahrzeichen des Sieges im Sechstage-Krieg. Ein weiteres Siegesbild ist die Aufnahme von Micha Perry, die im Unabhängigkeitskrieg

interpretieren, weshalb sich ihrer Meinung nach die Fotografien von Adi Nes keiner Kategorie zuordnen lassen.

- 212 Siehe dazu: Sigrid Weigel, »Pietà« und »Mater dolorosa« Trauer, (Selbst-)Mitleid und die Universalisierung der Opfer, in: Dies. (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, München u. a. 2007, S. 169–172, online unter: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn:de:bvb:12-bsb00065661-7>. Für diesen Hinweis danke ich Lara Trefzer, Heidelberg.
- 213 Das Foto stammt von Denis Cameron und erschien am 23. Juni 1967 als Titelbild mit der Schlagzeile: »Wrap-up of the astounding war. Israeli soldier cools off in the Suez Canal«. Siehe dazu: Nili Goren, Turning Fiction into Routine, in: Nili Goren/Daniell Cornell (Hg.), *Adi Nes: Photographs. The Leon Constantiner Photography Award for an Israeli Artist*, 2003, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art und Fine Arts Museum of San Francisco, Tel Aviv 2004, S. 5–9, S. 7.

Israels im Jahre 1949 gemacht wurde. Sie zeigt, wie jüdische Kämpfer – angeblich – im Moment der Eroberung des Ortes Um Rashrash, dem heutigen Eilat, eine improvisierte israelische Flagge hissen (Abb. 98).²¹⁴ Das Motiv erinnert stark an Joe Rosenthals Fotografie der amerikanischen Fahnenhissung in Iwojima, die wenige Jahre zuvor entstanden war und als Vorbild dieser Inszenierung gedient haben dürfte.²¹⁵

In Adi Nes' rekonstruierten Fotografien werden diese Bildikonen in ihrer Aussage dekonstruiert. Hanans ›Siegesbad‹ wird in Nes' Umsetzung durch vier weitere Soldaten begleitet, die sich in einer Mischung aus Aggression und Freude gegenseitig an Kopf und Nacken packen (Abb. 99). Das Wasser wirkt bedrohlich dunkel und die Stimmung der Soldaten scheint weitaus weniger befreit und erleichtert zu sein, als das im Originalbild der Fall ist. Auch das von Nes dekonstruierte Motiv des Flaggehissens verliert den Status eines heldenhaften Aktes (Abb. 100): In einer Wüstenlandschaft halten vier Männer eine Fahnenstange, während sich ein einzelner Soldat an das obere Ende des Fahnenmastes klammert. Letztlich fehlt hier das wichtigste Element der Bildikone, die Flagge als Staatssymbol. Die fehlende Flagge kann in diesem Kontext als Ausdruck mangelnden Nationalstolzes gedeutet werden. Ikonografisch markiert das Motiv der Flaggenhissung wie in Iwojima oder in Eilat definitiv einen Siegesakt nach einer erfolgreichen Landeinnahme, sodass solche Darstellungen als visuelle Selbstbildnisse fungieren und zu Trägern nationaler Identität werden.²¹⁶ Eine fehlende Flagge am Ende einer Fahnenstange, an die sich ein Soldat wie bei einer schulischen Turnübung klammert, wirkt daher schon fast grotesk.

Ein weiteres Bildbeispiel, das ebenfalls wie eine Persiflage erscheint, zeigt einen nur mit Militärhose, Erkennungsmarke – englisch *dog tag* –, Stiefeln und Kippa bekleideten sonnengebräunten Soldaten in typischer Bodybuilding-Pose auf sandigem Boden vor einem Zelt stehend (Abb. 101). Der auffallend durchtrainierte, muskulöse Soldat präsentiert seinen Bizeps und blickt konzentriert auf seine angespannte Muskelpartie, während im Hintergrund die letzten Sonnenstrahlen am Horizont zu sehen sind. Die Ausleuchtung des Männerkörpers und die Farbigkeit des in Rosa und Blau gefärbten Abendhimmels betonen zum einen das Muskelspiel und die golden und braun schimmernde Haut des Gezeigten und schaffen zum anderen eine Strandatmosphäre. Aufgrund der religiösen Kopfbedeckung, der Militärkleidung und der Erkennungsmarke am Hals, der sandigen Landschaft und der Zugehörigkeit des Fotos zur *Soldiers*-Fotoserie liegt für den Betrachtenden die Vermutung nahe, dass es sich

214 Noa Roei, *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016, S. 60, Anm. 13., merkt unter Bezug auf Ariella Azoulay an, dass diese Fotografie inszeniert wurde und keine historisch belegbare Landeinnahme an jenem Ort stattgefunden haben soll. Siehe dazu auch in diesem Kapitel Punkt 1.4.

215 Siehe Silke Wenk, Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik, in: Maike Christadler (Hg.), *Gender – Memory. Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht*, Marburg 2005, S. 122–132.

216 Vgl. ebd., S. 122–132, S. 124 f.

bei dem Gezeigten um einen jüdischen Soldaten in Israel handelt und die fotografierte Person ein Mitglied der israelischen Verteidigungsstreitkräfte ist. Obwohl dieser Soldat in einer typischen Bodybuilding-Pose seinen Körper zur Schau stellt, wirkt die Aufnahme weder imponierend noch in irgendeiner Form heroisch. Die studiogleiche Ausleuchtung des Körpers steht im Widerspruch zu den theatralisch wirkenden Lichtverhältnissen im Hintergrund. Auch der eher schmale und verzerrt auf die Zeltwand projizierte Schatten des Soldaten steht im Gegensatz zum muskulösen Körper und seiner Zurschaustellung.²¹⁷ Zudem verhindert die weiße, gut ausgeleuchtete, stramm gespannte Zeltschnur eine barrierefreie Betrachtung dieser Pose und der Person: Diese Schnur verläuft exakt hinter dem Nacken des Gezeigten und suggeriert eine Trennlinie zwischen Kopf und Körper.

Die Fotografie kann ohne Weiteres mit ›Der Muskeljude‹ betitelt werden, denn genau auf dieses Konzept des Zionisten Max Nordau spielt der Künstler hier an. Wie bereits ausführlich vorgestellt, galt für Nordau die körperliche Kondition als Voraussetzung, um gegen antisemitische Vorurteile, aber auch gegen ein Bild der Wehrlosigkeit ankämpfen. Er vertrat die Auffassung, dass Sport und Turnen nicht nur das Selbstbewusstsein in der jüdischen Gesellschaft steigerten, sondern überhaupt erst die Erbauung einer neuen Heimstätte in Palästina ermöglichten.²¹⁸ Durch Nordaus Körperpolitik wurde das Bild des ›neuen Hebräers‹ geprägt und eine Identitätsebene der jüdischen Gesellschaft in der Zeit vor der Staatsgründung formuliert. So lässt sich ›der Muskeljude‹ auch als Vorläufer einer neuen Stereotypisierung definieren, welche mit der Idealvorstellung vom ›neuen Hebräer‹ weitergeführt wurde und laut Todd Samuel Presner nicht nur als ein ästhetisches Projekt im ikonografischen Sinne, sondern als Ikone des Israeli verstanden werden kann.²¹⁹

In seiner übertriebenen Körperlichkeit, die mit dem schmalen, verzerrten Schatten auf der Zeltwand kontrastiert, wirkt Nes' ›Muskeljude‹ wie eine Persiflage, die eine Diskrepanz zwischen Mythos und Realität verdeutlicht. Diese Diskrepanz thematisiert der Künstler auch in einem Kommentar zur Militärhose des Soldaten: »I dressed him in American uniform because he's trying to act like a Hollywood soldier (...) He's very strong but his power is not real.«²²⁰ Auch wenn diese amerikanische Militärhose – als Hinweis auf eine inszenierte Darstellung in Anlehnung an eine Hollywood-Szene – auf den ersten Blick nicht von anderen Militärhosen zu unterscheiden ist, wird bei

217 Vgl. Noa Roei, *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016, S. 52.

218 Siehe dazu: Max Nordau, Das Muskeljudentum und Was bedeutet das Turnen für uns Juden?, in: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, hrsg. vom Zionistischen Aktionskomitee. Köln/Leipzig, 1909, S. 379–388.

219 Vgl. Todd Samuel Presner, *Muscular Judaism. The Jewish body and the politics of regeneration*, New York 2007.

220 Vgl. Richard Goldstein, *A soldier named desire. An Israeli artist confronts the icon of the warrior*, Village Voice online, 1. April 2003, online unter: <http://www.villagevoice.com/news/a-soldier-named-desire-6410902> [Letzter Zugriff: 04. 10. 2016].

der Betrachtung der Fotografie klar, dass alle Bildelemente ironisch übersteigert und übertrieben dargestellt sind: Die Pose des halbnackten Soldaten mit *Kippa*, der traditionellen Kopfbedeckung religiöser Juden, die studiogleiche, perfekte Ausleuchtung und der kitschige, blau-rosa-gefärbte Himmel erinnern an eine unrealistische Filmszene der Traumfabrik Hollywood. Der israelische Soldat als ästhetisierter und mythologisierter ›Muskeljude‹ erfährt hier eine Wende in seiner ikonischen Bedeutung, denn Nes' Heldentypus wirkt weder heroisch noch realistisch, sondern verkörpert ein vermeintlich idealisiertes, aber in Wahrheit trügerisches und irrales Selbstbild, das es mithilfe dieser fotografischen Inszenierung zu entlarven gilt.

Anhand der ausgewählten Bildbeispiele wird deutlich, dass Adi Nes seine visuellen Subversionen, die Noa Roei als Adaptionen im Sinne von »[...] quoting-with-a-difference«²²¹ bezeichnet, auf der Inversion von kunsthistorischen und kulturellen Bildikonen aufbaut und damit Kritik an den zionistischen Idealen der israelischen Gründungsväter übt. Nes' Bildprogramm steht stellvertretend für eine neue Strategie der zeitgenössischen Fotografie im Umgang mit dem Thema Militär in Israel: Durch die Transformation bekannter Bilder, die in Maltechnik und Ausführung einen Anspruch auf Perfektion implizieren, werden Bildikonen der Kunst als bewusstes Werbemittel verwendet, um auf Kontroversen und Diskussionen über das Bild des israelischen Militärs im In- und Ausland aufmerksam zu machen. Nes' Soldaten-Serie nutzt Übertragungs- und Verweisstrukturen zur Dekonstruktion einer bestimmten Form von Männlichkeit, die einen prägnanten Teil der israelischen Identität, der sogenannten *Israeliness*, ausmacht und die es nach der Staatsgründung Israels mittels künstlerischer Auseinandersetzung zu hinterfragen gilt. Nes' gelingt dies, indem er eine homoerotische Perspektive wählt und dieses Mittel nutzt, um mit dem Männlichkeitsbild ironisch zu brechen. Die *Soldier*-Serie beleuchtet jedoch auch eine gewisse Traurigkeit und die Unsicherheit, mit der jeder Soldat während seiner Militärzeit und bei militärischen Kampfeinsätzen konfrontiert wird. Der Moment der trügerischen Ruhe beim gemeinsamen Speisen an einem großen Tisch könnte unvermittelt unterbrochen werden. Der ›Muskeljude‹ wirft nur einen schmalen Schatten, der ›verletzte Soldat‹ stirbt einen unnützen Heldentod und die zu hissende Flagge existiert nicht. Durch die vorgetäuschte Harmlosigkeit und augenscheinlich oft banale Motivwahl gelingt es Adi Nes, tradierte Heldentopoi in seinen Fotografien sukzessive zu dekodieren und damit zu entmystifizieren. Mit diesem subversiven Blickwechsel reflektiert Nes zum ersten Mal in der Fotografie Israels althergebrachte Vorstellungen und Klischees der männlich geprägten israelischen Identität und übt in gewissen Punkten Kritik an diesen Identitätskonstruktionen. Die Soldaten-Serie konzentriert sich dabei dezidiert auf das männliche Geschlecht und den männlich dominierten Raum im Militär, während weibliche Rekruten außen vor bleiben. In Nes' konterkarierenden

221 Noa Roei, *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016, S. 58.

Re-Definitionen lassen sich zwar Implikaturen für das weibliche Ideal lesen, aber dennoch stellt sich die Frage nach einem Pendant zum entmystifizierten Machobild des männlichen Soldaten. Aufschluss können die Werke von Nir Hod geben.

3.2 Nir Hod und die sexuelle Befreiung im Bild

1970 in Tel Aviv geboren, absolvierte Nir Hod seine künstlerische Ausbildung an der *Bezalel Academy of Art and Design* in Jerusalem und an der *Cooper Union School of Art* in New York, wo er seit 1999 seinen festen Wohnsitz hat.²²² Hods Kunst konzentriert sich vorrangig auf monumentale Öl und Acrylmalerei. Er nutzt Fotografien als Vorlage, die er dann auf meterhohe Leinwände transferiert. Zu den typischen Merkmalen seiner Werke zählen – neben der Größe – die Technik, die ungewöhnlich starke Farbtintensität und der Einsatz von Glanzflächen. Die Bilder erscheinen wie mit Wachs überzogen, und durch gezielt gesetzte Lichtreflexionen treten einzelne Bereiche besonders hervor. Diese Technik erlaubt es, insbesondere bestimmte Körper- und GesichtsDarstellungen zu pointieren und dadurch die Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildpartien zu lenken.

Die Kombination von überdimensionalen Ölgemälden und Glanzeffekten lässt die Werke Hods hyperrealistisch erscheinen.²²³ Zugleich wird dieser Hyperrealismus von weiteren malerischen Komponenten begleitet wie übergroßen Blumen und Blattranken an den Bildrändern, die eine kitschige Bildstimmung vermitteln. Zu Nir Hods Bildthemen zählen Jugend, Schönheit und Tod sowie Erfolg, Heldentum und Einsamkeit, die jeweils in seinen Werken in ihrer Bedeutung als Antonyme interpretiert werden, wie anhand der nachfolgend diskutierten Bildbeispiele zu erkennen ist. Werke aus der Serie *Forever*, aber auch einige Einzelarbeiten des Künstlers sind als vortreffliche Beispiele in Bezug auf die Frage nach Bildvorläufern von Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie anzuführen. Die Serie *Forever* umfasst Werke, die vorrangig in den Jahren nach dem Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 entstanden sind, ein Ereignis, das Hod als einen in New York lebenden Künstler maßgeblich prägte. Unter dem Einfluss des Schocks und der Trauer werden in dieser Serie Themen wie Tod, Leid und Schmerz in der Darstellung einzelner Personen, darunter auch Soldaten, reflektiert.²²⁴ Ebenso nimmt

222 Vgl. Tami Katz-Freiman, Nir Hod. An Acrobat of Emotion in the Circus of Illusions, in: Tel Aviv Museum of Art/Mordechai Omer (Hg.), *Nir Hod. Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2005, S. 21–78.

223 Vgl. ebd. Die Definition von Hyperrealismus folgt jener der Ausstellungskataloge zur *Forever*-Serie. Siehe auch: Eva Atlan/Raphael Gross (Hg.), *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln/Frankfurt a. M. 2008, Bd. 1, S. 36 ff., und Bd. 2, S. 96 ff.

224 Vgl. Tami Katz-Freiman, Nir Hod. An Acrobat of Emotion in the Circus of Illusions, in: Tel Aviv Museum of Art/Mordechai Omer (Hg.), *Nir Hod. Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum

er in einzelnen Werken das Thema Heldentum auf und zeigt in unterschiedlichen Gemälden Soldatinnen und Soldaten.

Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal des Künstlers ist, dass er sich als Protagonist häufig selbst in seinen Bildern darstellt. So auch in den anzuführenden Bildbeispielen, die gleich mehrere Selbstinszenierungen des Künstlers enthalten. Jedoch ist Hod erst auf den zweiten Blick zu identifizieren, so dass man ihn nur bei genauerem Hinschauen in der Rolle des Soldaten oder der Soldatin entdeckt. Sein genderloses Auftreten in der Öffentlichkeit, wie es die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Tami Katz-Freiman beschreibt, überträgt Hod auf die Darstellung seiner Person in den Gemälden, indem er sich in Frauen- wie in Männerrollen porträtiert.²²⁵ Der weiblichen Erscheinung gibt der Künstler sogar ein Pseudonym. Er nennt sie Dohrin, verwendet also ein Anagramm seines Namens. Eine Unterscheidung der Geschlechteridentitäten wird somit hinfällig, was Katz-Freiman wie folgt interpretiert: »The female option thus enables Hod to maintain a fluid identity and to constantly reinvent himself as if abiding by the rules of an elastic alter-ego, with no commitment to the binary male-female division«. ²²⁶ Anhand der folgenden Bildbeispiele werden die genannten Alleinstellungsmerkmale ersichtlich, und darüber hinaus verdeutlichen sie die Position sowie die Relevanz der Werke Hods in Bezug auf das Bild der Soldatin in der Kunstfotografie.

Das erste Bildbeispiel entstand 1994 und trägt den Titel *Women Soldiers* (Abb. 102). Alle drei Tafeln des Triptychons zeigen jeweils das Porträt einer Soldatin. Anhand des Abzeichens an der dreiecksförmigen Schiffchen-Mütze der Soldatin im ersten Porträt ist zu erkennen, dass es sich um eine Soldatin der israelischen Marine handelt. Auf dem zweiten Bild ist höchstwahrscheinlich eine Soldatin der Luftstreitkräfte abgebildet, wobei das Abzeichen nur andeutungsweise präsent ist, während die dritte Soldatin weder eine Mütze noch eine erkennbare Marke trägt. Da die israelische Armee in die drei Teilstreitkräfte Luftwaffe, Marine und Heer unterteilt wird, ist zu vermuten, dass es sich beim dritten Porträt um eine Soldatin des Heeres bzw. der Landstreitkräfte handelt. Die Hintergründe der drei Tafeln bilden einen zusammenhängenden Farbverlauf von Lachsrosa bis zu leuchtendem Gelb; die Porträts sind jeweils in Gold gerahmt, was die Farbintensivität des Triptychons unterstützt.

Das erste Porträt zeigt eine lächelnde Soldatin im Dreiviertelprofil, die ihren Blick nach oben richtet und das Kinn mit ihrer linken Hand abstützt. Auffällig ist ihre schmetterlingsförmige Brille mit weißem Rand, die vor allem in den 1950er Jahren modern war. Das zweite Porträt zeigt die Soldatin quasi frontal mit einem großen Funktelefon in ihrer rechten Hand, dessen Antenne leicht die äußere Kinnpartie berührt. Die Haare seitlich über die Schulter gelegt und den Mund leicht geöffnet, richtet die Soldatin ihren fast sinnlich wirkenden Blick in die Ferne. Das

of Art, Tel Aviv 2005, S. 21–78, S. 62f.

225 Vgl. ebd., S. 66 und S. 74.

226 Vgl. ebd., S. 75.

dritte Gemälde zeigt wieder eine offen lächelnde Soldatin, die mit ihrer rechten Hand leicht ihre Kinnpartie berührt, wobei auch hier die große, weiße Schmetterlingsbrille sofort ins Auge fällt. Alle drei Soldatinnen tragen ein auffälliges Make-up mit dunkelrotem Lippenstift. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Soldatinnen auf den beiden Flügeln des Triptychons. Durch den Vergleich mit Hods anderen Werken und seinen Selbstporträts wird ersichtlich, dass er sich im mittleren Porträt selbst inszeniert. Die beiden anderen Soldatinnenporträts umrahmen und betonen – sowohl durch die Anordnung der Bilder als auch durch die zur Mitte hin ausgerichtete Körperhaltung der Soldatinnen – das Selbstporträt des Künstlers. Hods sinnlicher Blick, die über die Schulter gelegten, langen, braunen Haare und der rotgeschminkte Mund erzeugen eine erotisierende Bildstimmung. Alle drei Porträts scheinen wie aus einer Werbung entnommen, die ein idealisiertes, nicht realistisches Abbild präsentiert.²²⁷ Der Künstler erzeugt mit dieser überspitzten Perfektion, in Kombination mit der Farbigkeit und dem Goldrand eine übertriebene Bildästhetik. Die Form des Triptychons erlaubt die serielle Repräsentation typisierter Soldatinnen und erinnert an Mariendarstellungen in christlichen Bildkontexten. Der Künstler betont mit der gewählten Farbigkeit, dem Make-up und dem koketten Lächeln sowie der lasziven Körperpose der mittig porträtierten Soldatinnenfigur eine nur auf weibliche Äußerlichkeiten reduzierte Schönheit. Die Soldatinnen wirken wie Superheldinnen aus der Comicwelt: übertrieben jung, schön und frisch. Gleichzeitig reiht sich Hod durch seine Selbstinszenierung in diesen Trupp von Superheldinnen ein, so dass ironisch Geschlechtergrenzen durchbrochen werden. Die Kuratorin Katz-Freiman interpretiert – in Anlehnung an das Kunstschaffen von Cindy Sherman – Hods Geschlechterrollentausch wie folgt:

This multiplicity of roles enables him to reinvent himself over and over again, while offering flexible options for sexual and cultural identities. Whether playing the part of a stereotypical fictitious character or that of a mythological pop or rock star, he is always performing a role created in his own painfully beautiful image in order to serve his own story, that nostalgic meta-narrative lamenting the dramatic extremes of human emotion – impossible love, loss of romance and childhood, life and death, loneliness and passion. [...] Hod has altered the traditional meaning of portraiture, feeding the notion of an authentic, differentiated human identity into a mechanism governing the production line of fantasies and consumerist seductions.²²⁸

227 Siehe dazu: Eva Atlan/Raphael Gross (Hg.), *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln und Frankfurt a. M. 2008, Bd. 1, S. 36 ff., und Bd. 2, S. 96 ff.

228 Tami Katz-Freiman, Nir Hod. An Acrobat of Emotion in the Circus of Illusions, in: Tel Aviv Museum of Art/Mordechai Omer (Hg.), *Nir Hod. Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2005, S. 21–78, S. 74.

Das bekannteste Gemälde aus der monumentalen Serie *Forever* ist das 2003 entstandene Bild *Lost Youth* (Abb. 103). Es zeigt eine Gruppe von Soldatinnen und Soldaten beim Begräbnis eines getöteten Kameraden oder einer getöteten Kameradin. Das Bild lässt sich in zwei Bildhälften unterteilen, im linken Bildbereich salutieren zwei Soldaten, während auf der rechten Bildseite die weinenden und trauernden Gesichter der vier im Vordergrund stehenden Soldatinnen zu sehen sind. In ihren Gesichtern, ihren Gesten und Blicken ist Verzweiflung, Trauer und Wut zu erkennen. Farblich wird das Gemälde vom Grün der Uniformen und dem Rot der Barette dominiert und das Motiv – gemäß dem häufig verwendeten Stilmittel in dieser Serie – von einem farblich passenden Blütenkranz umrandet. Auch hier fallen die einzeln gesetzten Glanzpunkte in den Gesichtern der Soldatinnen und Soldaten sowie die Selbstinszenierung des Künstlers im dargestellten Geschehen auf. Denn zentral in der Bildmitte ist Hod gut zu erkennen, der sich durch seinen starren Blick und die aufrechte Körperhaltung von den anderen abhebt, was ihn laut Katz-Freiman als einen »[...] outsider, an onlooker who is not quite there [...]«²²⁹ markiert. Das Gemälde stellt laut der Kuratorin einen Wendepunkt im Kunstschaffen Hods dar: Es repräsentiert die Essenz seiner bisherigen Kunstentwicklung, die sich nicht nur auf die politische Ebene Israels konzentriert, sondern Tod, Trauer und Verlust universal betrachtet, auch wenn die dargestellte Szene ebenso wie seine früheren Werke in Israel zu verorten sind. Hier wird also eine Brücke zwischen Realität und Fiktion geschlagen und das sei, so Katz-Freiman unter Rückbezug auf ein Zitat des Künstlers, das grundlegende Prinzip in der Kunst Hods:

Although different from the other works in the series, this painting functions as a pivotel image [...]. It embodies the essence of Hod's art, which revolves around the trinity of youth, love and death. It also represents the ambivalence inherent in his works from the very outset of his career, when he first began interweaving the local and the universal, the realistic and the fantastic, the real and the fictive with an invisible thread. »The funeral painting is beyond politics,« says Hod. »It is a universal funeral that immortalizes all the young men and women, male and female soldiers, wherever they may be.« Like other works in the series, the funeral scene is also blown up to monumental dimensions and painted in oil on canvas.²³⁰

An dieser Stelle ist ein weiteres Bildbeispiel von Nir Hod anzuführen, das eine Soldatin als Einzelporträt zeigt. Es entstand 2003 und trägt den Titel *Elisabeth* (Abb. 104). Auf übergroßen roten Rosenblättern ist eine Soldatin barbusig mit Militärerkenntungsmarke um den Hals zu sehen, wobei die silberne Plakette auf ihrer linken Brust liegt. In Anbetracht ihrer liegenden Position, ihrer geschlossenen Augen und der Rosenblätter,

229 Ebd., S. 21.

230 Ebd.

die ihren Kopf mit der dreieckigen Schiffchen-Mütze wie ein weiches Kissen betten, wirkt die junge, schlanke Soldatin friedlich, fast so, als würde sie sich in einem tiefen Schlaf befinden. Der große Mund mit den vollen, roten Lippen und die in der gleichen Farbigkeit dargestellte linke Brustwarze fallen prominent ins Auge. Gleichzeitig wirkt ihr Gesicht durch die gesetzten Glanzpunkte auf den Wangen, der Augenbraue und den geschlossenen Augenlidern eher künstlich. Bei näherem Hinsehen erweckt die Soldatin so den Eindruck einer plastinierten Leiche. Auch hier setzt Hod eines seiner markanten Stilmittel ein: Neben der übertriebenen Bildästhetik erscheinen am rechten wie linken Bildrand weitere Rosen in leuchtendem Weiß und Gelb sowie eine Orchidee in kräftigem Violett, die die kitschige Bildstimmung verstärken. Auch wenn der Bildtitel durch die Namensnennung das Porträt einer spezifischen (realen) Person vermuten lässt, erfahren wir nicht mehr über sie. Hod gelingt durch die Kombination von kitschiger Darstellung und Titelwahl eine Mischung zwischen Authentizität, realer Personendarstellung, Traumwelt, Vision und Fiktion.²³¹ Ziel seiner Kunst ist es, wie im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Frankfurt dargelegt wird, durch eine hyperrealistische Darstellung Emotionen auszulösen und durch eine gezielte Entfremdung und Übertreibung die Aufmerksamkeit auf das Reale zu richten.²³²

Die Arbeiten von Adi Nes und Nir Hod stehen im historischen Kontext von Jitzchak Rabins Ermordung 1995 sowie der ersten und zweiten Intifada 1987–1993 und 2000–2005, welche die Wahrnehmung von israelischen Soldatinnen und Soldaten veränderte und eine Abkehr vom altbekannten Image des heroischen Verteidigers des jungen israelischen Nationalstaates mit sich brachte.²³³ Die Werke beider Künstler markieren diesen Wendepunkt als Bruch in der Repräsentation der israelischen Verteidigungsstreitkräfte, der sich aus der Kritik des Auslands, der Kritik am Militär im eigenen Land und dem veränderten Rollenverständnis von Männern und Frauen bei den Streitkräften entwickelte.

Für die Repräsentationen der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie sind eben diese Werkserien von entscheidendem Einfluss, denn als israelische Künstler leiten Adi Nes und Nir Hod mit diesen Fotografien und Gemälden zum ersten Mal eine eindeutige Wende in der ikonischen Wahrnehmung des israelischen Militärs und seiner männlichen wie weiblichen Rekruten ein. Adi Nes entmythologisiert den männlichen Soldaten als Ikone der israelischen Gesellschaft und schafft somit eine visuelle Grundlage für die kritische Auseinandersetzung mit dem Heldentypus des

231 Vgl. ebd., S. 74.

232 Vgl. Eva Atlan/Raphael Gross (Hg.), *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln und Frankfurt a. M. 2008, Bd. 1, S. 36, und Bd. 2, S. 96.

233 Vgl. Stuart A. Cohen, *Towards a New Portrait of the (New) Israeli Soldier*, in: Efraim Karsh (Hg.), *From Rabin to Netanyahu. Israel's Troubled Agenda*, London 1997, S. 77–114, S. 79.

israelischen Militärs. Seine bis ins Detail konstruierten Re-Inszenierungen verkörpern eine Dekonstruktion althergebrachter Bildmuster, welche die heroischen Momente der israelischen Geschichte durch die Darstellung militärischer Siegeszüge und durch das idealisierte Antlitz einzelner Soldaten repräsentierten.

Die Arbeiten von Nir Hod, so Noa Roei, komplementieren die subversive Auseinandersetzung Adi Nes' zu Ikonen der israelischen Nation und zu Repräsentationen des israelischen Militärs.²³⁴ Auch wenn die Werke Hods zum Teil unter dem Einfluss des Terrors vom 11. September 2001 stehen, so wird anhand früherer Werke wie *Women Soldiers* die Auseinandersetzung des Künstlers mit den weiblichen Rollenbildern der *Zahal* sichtbar. Überdimensional dargestellt, perfekt in Szene gesetzt und wie mit Wachs überzogen, stehen die Soldatinnen bei Hod vor grellbunten Hintergründen oder werden – wie in den Werken *Elisabeth* und *Lost Youth* – von übergroßen Rosenblüten umgeben und damit zu überhöhten Ikonen mystifiziert.

In Hods Darstellungen kulminieren Stil und Inhalt zu einer Überhöhung, die sich an Werbebilder, Comic- und Popkultur anlehnt und ein Bild von Superheldinnen suggeriert, das zwischen Realität und Fiktion steht. Mit Elementen des erotischen Kitsch und der Auflösung von Geschlechtergrenzen wird der visuelle Stereotyp der israelischen Soldatin als Heldenfigur subversiv verhandelt und eine neue Perspektive in der Repräsentation der israelischen Soldatin in der Kunstfotografie eröffnet.

Als bewusst gewählte künstlerische Inszenierungen verlassen die Werke der Künstler Adi Nes und Nir Hod das Spektrum der Dokumentar- und Werbefotografie im Dienste des israelischen Militärs und nehmen somit als Kunstfotografien und hyperrealistische Gemälde eine gewisse Vorbildfunktion für nachfolgende Kunstwerke zur Thematik ein. Deswegen ist zu fragen, inwiefern aktuellere Fotoserien – unter anderem von Rachel Papo, Ashkan Sahihi und Daniel Josefsohn – inhaltlich wie formal auf diese Werke reagieren und sich in einem Verhältnis zu diesen verorten lassen.

Das nachfolgende Kapitel fasst die bisherigen Analyseergebnisse – vom Bild der ›schönen Jüdin‹ bis zur Kunstfotografie der Gegenwart – zusammen und verdeutlicht nochmals die wesentlichen Entwicklungen in den Repräsentationen der israelischen Soldatin. Dabei werden zum einen die unterschiedlichen Transferprozesse zwischen Bild-Stereotypen und den Repräsentationen in der Kunstfotografie der Gegenwart aufgezeigt und zum anderen wird umrissen, wie Repräsentationen als Träger von Identitäts- und Geschlechterkonstruktionen im Netz der Bildkulturen funktionieren.

234 Vgl. Noa Roei, *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016, S. 73.

VI. Ergebnisse und Ausblick

Das Bild der israelischen Soldatin als heldenhafte Kämpferin ist bis heute ein wichtiges Element der nationalen Selbstwahrnehmung Israels. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass Israel nach der Staatsgründung 1948 zunächst das einzige Land weltweit war, in dem es eine Wehrpflicht für Frauen gab, wodurch die israelische Soldatin zum Sinnbild des neuen, modernen Staates wurde. Die ikonografische Darstellung des Bildtopos entwickelte sich aus einer komplexen Motivgeschichte, die offenlegt, dass das Bild der israelischen Soldatin nicht statisch ist. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die unterschiedlichen Repräsentationen israelischer Soldatinnen aus komplexen historischen und gesellschaftlichen Transferprozessen resultieren und in ein Netz unterschiedlicher Bildkulturen eingebunden sind.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete die offizielle Präsentation der israelischen Verteidigungstreitkräfte, deren Öffentlichkeitsarbeit das Bild der israelischen Soldatin steuert und einen visuellen Referenzrahmen für die zur Ikone stilisierte israelische Heldin bildet, die zur Symbolfigur für die Verteidigungspolitik und die Sicherheit des Staates Israel geworden ist. Wie in Kapitel II dargelegt wird, nehmen die modernen Medien im In- und Ausland das Bild der israelischen Soldatin als Repräsentantin der Nation mit großem Interesse auf und verbreiten es weiter. Dabei kommt es allerdings zu Divergenzen: Einerseits genießt die Soldatin ein hohes Ansehen innerhalb der israelischen Kultur und Gesellschaft, andererseits sind Soldatinnen und Soldaten oft das Gesicht des Militärs, wenn in der Presse Kritik am Militär und der israelischen Nahost-Politik geübt wird.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden Rezeptionen der israelischen Soldatin in der Literatur, im Film und in der Fotografie analysiert, die als Gegensatz zu den Darstellungen in den Medien konzipiert wurden. Sie entwerfen bis auf eine Ausnahme ein kontroverses Bild der israelischen Soldatin, wodurch die von der *Zahal* autorisierten Bilder kritisiert werden. Werkserien verschiedener zeitgenössischer Kunstfotografinnen und -fotografen bringen die Ambivalenzen in der Interpretation des Bildes der israelischen Soldatin zum Ausdruck. So entwickelt sich in der zeitgenössischen Kunstfotografie ein eigenständiger und kontroverser Topos: Wie in Kapitel III erörtert, reflektieren verschiedene Werkserien Themen wie die israelische Identität, Geschlechterkonstruktionen, das Militär als Organisation und die Wahrnehmung des Militärs im öffentlichen Raum auf einer Metaebene, so dass Unstimmigkeiten und Inkongruenzen aufgezeigt werden.

Diese Arbeit vertritt die These, dass sich die Entwicklung des Bildes der israelischen Soldatin auf das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ und das darauf antwortende, zionistisch geprägte Konstrukt der ›neuen Hebräerin‹ zurückführen lässt. Damit liegt der Ausgangspunkt für die historische Entwicklung des Bildtopos noch in der europäischen Diaspora, wie Kapitel IV zeigt. Ausgehend von dieser These lassen sich vier wesentliche Entwicklungsstufen des Bildes der israelischen Soldatin bestimmen:

1. Das Bild der ›schönen Jüdin‹ wird in der Malerei und in der Literatur als Topos verstanden, der auf das angeblich Fremde und Andersartige fokussiert ist und eine Wahrnehmung zwischen Faszination, Attraktion und Aversion aufzeigt. Ausgehend von den individualisierten Porträtbildern der Aufklärung, darunter die Porträts von Henriette Herz, Nanette Kaulla und Betty de Rothschild, entwickelt sich ein Typenbild, bei dem nun nicht mehr das Individuum, sondern ein Typus mit seinen angeblich charakteristischen Merkmalen im Vordergrund steht. Im Kontext des Orientalismus in der Kunst mit seinen romantisierten Vorstellungen vom Morgenland wird das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ mit allen dazugehörigen Klischees – dunkles, lockiges Haar, ausdrucksstarkes Gesicht, erfüllt von archaischer Leidenschaft und zügelloser Lust – als biblische Hebräerin in den Orient verortet.

Indizien für die zunehmend stereotype Wahrnehmung sind die veränderten Bildtitel und Darstellungen: Wurde Henriette Herz noch als Hebe dargestellt, erscheinen vom Orientalismus geprägte jüdische Frauenfiguren häufig mit Bildtiteln wie *Salome*, *Esther* oder *Judith*. Diese biblischen Figurenporträts, die einen Typus beschreiben, sind in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vorherrschend, so dass die Frau als Individuum zugunsten eines Image in den Hintergrund gedrängt wird und dem (meist männlichen) Betrachter als Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ begegnet. Vor allem in den Darstellungen der biblischen Frauenfiguren Salome und Judith wurde häufig eine sinnliche orientalische Frau porträtiert, welche die christliche Mehrheitsgesellschaft dieser Zeit als *Femme fatale* interpretierte und mit unterschiedlichen Vorstellungswelten von Lust und Leidenschaft assoziierte. Die erotischen Inszenierungen des Motivs dienten also einerseits als Folie für romantische Vorstellungen von orientalisch-jüdischen Schönheiten, andererseits wurden diesen Figuren mit dem Erstarken des Antisemitismus und der gleichzeitig aufkeimenden Misogynie in der Gesellschaft zunehmend negative Charakteristika zugeschrieben. Auf diese Weise prägten die Bilder der ›schönen Jüdin‹ die gesellschaftliche Wahrnehmung der jüdischen Frau als exotische Erscheinung, die in der antisemitischen, auf rassentheoretischen Vorurteilen basierenden Propaganda der Nationalsozialisten mündete.

Für die Bildgenese des Stereotyps der ›schönen Jüdin‹ als orientalischer *Femme fatale*, deren Schönheit Verderben bringt und die über Leben und Tod eines Mannes entscheidet, ist Eugène Delacroix besonders relevant, da seine Bilder auch auf andere Künstler einen maßgeblichen Einfluss ausübten, darunter Henri Regnault, Gustave Moreau, Franz von Stuck und weitere Maler des *Fin de Siècle* wie Aubrey Beardsley, Edvard Munch und Gustav-Adolf Mossa. Aber auch Künstler jüdischer Herkunft widmeten sich dem Sujet, wie etwa Maurycy Gottlieb, Ephraim Moses Lilien und Abel Pann. In ihren Werken, besonders in jenen von Max Liebermann und Lovis Corinth, finden sich jedoch auch Gegenbilder zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹, die sich von der gewohnten Bildinterpretation distanzieren und das Bildmotiv umkehren.

2. Die Entwicklung des jüdischen Frauenbildes aus jüdischer Perspektive ist zunächst wesentlich durch die Auseinandersetzung mit antijüdischen Stereotypen bestimmt. Mit Beginn der zionistischen Bewegung ändert sich dies. An die Stelle der ›schönen Jüdin‹ tritt die tatkräftige Pionierin, die zum Idealbild und Pendant des so genannten ›Muskeljuden‹ wird, wie ihn 1901 Max Nordau postuliert.¹ Die grafischen Darbietungen von Ephraim Moses Lilien und die Werke von Abel Pann verdeutlichen, wie der Orient als (Ursprungs-)Land und der orientalische Typus als Idealbild positiv besetzt wurden. In Anlehnung an die Liturgie des Schabbats gestaltet vor allem Ephraim Moses Lilien einen weiblichen Idealtypus, die biblische *Eschet Chajil*. Dieser Typus, als schön und stark beschrieben, hält an der religiösen Tradition fest und avanciert gleichzeitig zum Sinnbild der zionistischen Geschlechtergleichheit. Die *Eschet Chajil* ist damit das Pendant zum wehrhaften ›neuen Juden‹, der in Palästina die neue Heimat aufbaut und Land und Feld fruchtbar macht. Aus diesen kulturhistorisch bedingten Idealkonstruktionen entsteht die Bildtradition der israelischen Pionierin, die als *Chaluzah* und als *Shomerah* gleichberechtigt an der Seite des Mannes Siedlungen erbaut und sie mit Waffengewalt beschützt.

Wie die Erläuterungen in Kapitel V zur Fotografiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts in Palästina und Israel zeigen, entwickelte sich die Fotografie von der Typenfotografie der Kolonialzeit zur zionistischen Kunst. Die Fotografie in Israel steht somit in starker Abhängigkeit von der politischen Geschichte des Landes und verfolgt unterschiedliche Absichten: Anfänglich gilt es vor allem, eine gewisse Bildneugier gegenüber dem Reise- und Pilgerland zu befriedigen. Die Typenfotografie bedient westliche Vorstellungen des Fremden, indem sie ihre Protagonisten in traditioneller Kleidung für ein aus dem Westen stammendes Publikum inszeniert. Bei der Betrachtung des Bildmaterials wird deutlich, wie Vorstellungen und die Suche nach Authentizität eine wechselvolle Beziehung miteinander eingehen, die jedoch nie zu einer Lösung vom eurozentristischen Orientbild und kolonialen Denkmustern führt. Die Emanzipation von der westlich geprägten Bilderwelt vollzieht sich nur langsam, wie die Übernahme des Bildes der ›schönen Jüdin‹ aus der Malerei in die Fotografie zeigt. Romantische Vorstellungen biblischer Idealtypen und Präsentationen von jüdischen Frauen als Palästinenserinnen, gekennzeichnet durch ikonografische Bildelemente wie Wasserkrug, Schafsfell und traditionelle, palästinensische Tracht, sind in der Fotografie noch bis in die 1920er Jahre präsent. Jedoch ist anzumerken, dass sich orientalistische Konnotationen, wie sie in zahlreichen Gemälden der Romantik zu finden sind, lediglich in diesen romantisch verkitschten Fotografien finden

1 Vgl. Max Nordau, Muskeljudentum, in: *Jüdische Turnzeitung*, Juni 1900, abgedruckt in: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, hrsg. vom Zionistischen Aktionskomitee, Köln/Leipzig 1909, S. 379–381. Siehe dazu ausführlich Kapitel IV.

und dass auf einen Rückgriff auf das Bild der männerbedrohenden, sexlüsternen *Femme fatale* verzichtet wird.

Im Lauf der Einwanderungswellen nach Eretz Israel ändern sich Bildsprache und Bildinhalte, indem sie sich zunehmend an einer zionistischen Ikonografie orientieren: Fotografien dienen nun als strategisches Medium zur Schaffung einer neuen jüdischen Identität, sie sind maßgeblich beeinflusst durch aus Russland und Europa stammende Fotografinnen und Fotografen, die mit den großen Immigrationswellen nach Israel kamen. Die ab den 1920er-Jahren einsetzenden gewaltsamen Konflikte zwischen Israelis und Palästinensern, die sich mit der Verabschiedung des UN-Teilungsplanes für Palästina Ende 1947 zu Kriegen ausweiteten, hatten einen starken Einfluss auf die Ausbildung der jüdischen Identität. In der Konsequenz der Kriege und Auseinandersetzungen wuchs die Kluft zwischen beiden Volksgruppen. Sie wurde so groß, dass eine dauerhafte Friedenslösung im Land und für Hunderttausende palästinensischer Flüchtlinge, die an der Grenze in Camps untergebracht wurden, bis heute nicht gefunden werden konnte.²

Prozesse der jüdischen Identitätsbildung müssen vor diesem historischen Hintergrund betrachtet und evaluiert werden. Teil dieser Identitätsbildung war die Etablierung eines neuen Frauenbildes in der Fotografie, welches die Idealvorstellung der ›neuen Hebräerin‹ in Form eines kulturellen Typenkonstrukts spiegelte, obgleich die gesellschaftliche Rolle der *Chaluzah* und der *Shomerah* – zumindest innerhalb jüdischer und zionistischer Organisationen – noch stark diskutiert wurde. Spätestens ab 1929 wandelt sich das Bild der jüdischen Frau: Wurde sie bis dahin gerne in palästinensischer Volkstracht mit Wasserkrug dargestellt, begegnet sie nun auf Fotografien als zionistische Landarbeiterin in Hemd und Hose. Unterdessen ermöglichen neue technische Errungenschaften wie die tragbare Leica und die Rolleiflex kürzere Belichtungszeiten und die Wahl anderer Perspektiven. So entstehen Außenaufnahmen, die israelische Pionierinnen und Pioniere im Kibbuz bei der Feldarbeit, bei der Instandsetzung von Wasserleitungen und beim Planieren von Straßen zeigen. Der Pioniergeist der jungen, dynamischen ›neuen Hebräerinnen und Hebräer‹, die tatkräftig am Aufbau des Landes mitwirken, findet somit eine propagandistische Visualisierung im Medium Fotografie. Die Fotografen und Fotografinnen der zweiten Generation, wie zum Beispiel Zoltan Kluger, Alfons Himmelreich, Efreim Ilani, Jakob Rosner und ihre Auftraggeber des *KKL*, verfolgten einen propagandistischen Ansatz mit dem Ziel, die jüdische nationale Identität im Land zu fördern und Jüdinnen und Juden außerhalb der Landesgrenzen zur Immigration nach Israel zu ermutigen. Da Mut und Tatkraft hier im Vordergrund stehen sollen, wird in der Bildsprache des Zionismus bewusst auf sexuelle Reizeffekte, wie sie zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ gehören, verzichtet.

2 Vgl. Gudrun Krämer, *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel*, München 2015, S. 262ff., S. 358ff.

Die Partizipation von Frauen in der *Haganah* und im *Palmach* bereits vor Gründung des israelischen Militärs im Mai 1948 gilt als Errungenschaft einer emanzipierten und modernen Gesellschaft und wird als solche betont. In der Bildsprache der Fotografen stellt die bewaffnete Frau keinen Widerspruch zu einem aufgeklärten und modernen Staat dar. Die Waffe fungiert häufig als ikonografisches Attribut und vermittelt eine klare Botschaft: Die junge israelische Kämpferin ist bereit, ihr Land zu verteidigen.

Nach der Staatsgründung Israels folgten Aufnahmen, die sich zwar an diesem heroischen Bild orientieren, aber vor dem Hintergrund der andauernden Konflikte und Kriege in Israel erste Neukonzeptionen erkennen lassen. Am Beispiel der Werke David Rubingers und Micha Bar-Ams wird ersichtlich, wie Fotografien von historischen Ereignissen zur Konstruktion und Stärkung einer nationalbewussten Identität beitragen können. Bar-Am und Rubinger prägten das visuelle Gedächtnis in Israel und im Ausland mit ihren Aufnahmen, darunter jenen der Fallschirmjäger an der Westmauer in Jerusalem 1967 oder des Treffens zwischen Konrad Adenauer und David Ben-Gurion in Israel 1966. Aufgrund dieser und anderer Fotografien, die zum Teil Arbeiten für namhafte Fotoagenturen und Zeitungen wie *Magnum* und *Time Magazine* waren, zählen die beiden Fotografen zu den populärsten und bedeutendsten Israels; sie genießen auch international ein hohes Renommee. Die von David Rubinger und Micha Bar-Am publizierten Fotografien und Fotobücher zu den Kriegen von 1956, 1967 und 1973 waren sehr populär und trugen zur Entstehung von Heldenbildern – bis hin zur Ikonenbildung – im visuellen Gedächtnis der Nation bei. Auf diese Weise beeinflussten beide Fotografen mit ihren Repräsentationen des Militärs und seiner Einsätze maßgeblich die israelische Selbst- und Fremdwahrnehmung im In- und Ausland.

Die Analyse einzelner Fotografien in Kapitel V veranschaulicht exemplarisch die Veränderungen der Bildsprache in den vergangenen Jahrzehnten. Sie lässt erkennen, dass sich die Bildsprache seit der Zeit vor der Staatsgründung über das folgende Jahrzehnt und die weiteren Kriege hinweg kontinuierlich verändert hat. Die wenigen Fotografien zur israelischen Soldatin von David Rubinger markieren das letzte Festhalten an einer ikonenhaften Heldin. Trotzdem sind in seinen Fotografien Ansätze einer Kritik erkennbar, da er sich der gängigen Bildsprache bereits entzieht. Die Werke Micha Bar-Ams machen den beginnenden Bruch in der Wahrnehmung der israelischen Soldatin deutlich. Bar-Ams Aufnahmen zeigen nicht mehr Variationen der Soldatin mit Gewehr in heroischer Haltung, sondern vielmehr den ermüdenden Alltag in der Armee oder banale Veranstaltungen für das Frauenkorps fernab jeglicher Kriegsschauplätze. Es sind Alltagsszenen, die dem Image der Soldatin menschliche Züge verleihen und die Abkehr von der heroischen Ikone erkennbar werden lassen. Man kann also festhalten, dass Rubinger und Bar-Am jeweils das Bild der israelischen Soldatin und des Soldaten in der nationalen wie internationalen Wahrnehmung prägten und

den Grundstein legen für eine kritische Auseinandersetzung der israelischen Kunstszene mit der israelischen Geschlechterpolitik und der Heroisierung der israelischen Armee.

Die Abkehr von der politisch intendierten Dokumentar- oder Werbefotografie bringt einen grundlegenden Perspektivenwechsel mit sich. Israelische und internationale Künstlerinnen und Künstler der nachfolgenden Generation wie etwa Adi Nes oder Nir Hod nehmen, ausgehend vom Bild der israelischen Soldatin, gesellschaftliche Geschlechter- und Identitätskonstruktionen unter die Lupe. Beide Künstler kreieren ein subversives Bild der Soldatin und des Soldaten, indem heldenhafte Typen bis zum Kitsch visuell hochstilisiert und ironisiert werden. Damit unterlaufen diese Werke israelische Bildikonen und stellen die kulturhistorischen, identitätsstiftenden Konzepte der zionistischen Gründungsväter vom ›Muskeljuden‹ und der ›neuen Hebräerin‹ infrage.

Die Fotografinnen und Fotografen der jüngeren Generation in Israel, die sich mit Neukonzeptionen in der Visualisierung auseinandersetzen, stammen aus Familien, die entweder nach der *Shoah* aus Europa oder in den 1960er Jahren aus Nordafrika und dem Mittleren Osten nach Israel immigrierten. Ab den 1990er Jahren trägt diese Generation, darunter die Künstler Adi Nes und Nir Hod, dazu bei, dass sich ein revolutionärer Wechsel innerhalb der israelischen Kunstszene vollzieht. Denn diese mit dem israelischen Traum aufgewachsene Künstlergeneration legt offen, welche Diskrepanzen und Widersprüche es zwischen den Utopien der Gründungsväter und der heutigen Realität in Israel gibt. Sie greifen dabei tabuisierte Themen der israelischen Gesellschaft auf und beleuchten diese auf innovative und kritische Weise. Ausschlaggebend für diese Entwicklung waren unter anderem politische Ereignisse, die zu einer veränderten Wahrnehmung der gesellschaftlichen Situation führten. Die Ermordung Jitzchak Rabins im Jahr 1995 war ein Schock für die israelische Gesellschaft. Der damit verbundene Regierungswechsel, der ins Stocken geratene Friedensprozess sowie die andauernden Auseinandersetzungen mit den benachbarten Staaten und den palästinensischen Gebieten haben diese Künstlerinnen und Künstler in ihren Werken maßgeblich geprägt. Symbole und Mythen wie das Bild des Pioniers, des *Sabres*, werden in der Fotografie subversiv behandelt und in den Kontext neuer Realitäten gesetzt.

Das Heroenbild wird mit überzogenen, unrealen und kitschigen Attributen inszeniert und damit konterkariert. Die Arbeiten von Adi Nes und Nir Hod sind Schlüsselbilder einer international anerkannten zeitgenössischen Fotografie Israels und eröffnen im Diskurs um den Topos der israelischen Soldatin wegweisende Perspektiven.

3. In den letzten knapp 20 Jahren entstanden eine Reihe von fotografischen Werkserien, die sich dezidiert mit dem Motiv der israelischen Soldatin auseinandersetzen und Themen wie das Geschlechterverständnis, die israelische Identität

und die Wahrnehmung der israelischen Soldatin als Ikone beleuchten. In der vorliegenden Arbeit stand für die Analyse dieser Serien die Frage im Vordergrund, warum die israelische Soldatin, die laut offiziellem Selbstbild der *Zahal* eine schöne, junge und gutgelaunte Israelin ist, derart fasziniert und inwiefern mit diesem von der *Zahal* propagierten Bild gebrochen wird. Brisant wird das Motiv besonders dann, wenn es in einer staatlich autorisierten Werbekampagne Verwendung findet und israelische Models als *IDF*-Soldatinnen in betont aufreizenden Posen präsentiert, wie zum Beispiel in einer Werbefotoserie, die im New Yorker Männermagazin *Maxim* im Jahre 2007 veröffentlicht wurde.

Die Werkserie *Women of the IDF* von Ashkan Sahihi aus dem Jahre 2003 spiegelt in ihrer Bildsprache die Ambivalenzen zwischen dem jungen Alter der Soldatinnen, ihrer Weiblichkeit und ihrer Verantwortung dem Staat gegenüber wider. Die Fotografien des amerikanischen Porträtkünstlers iranischer Herkunft weisen subtil-erotisch aufgeladene Bildkompositionen auf, rezipieren aber gleichzeitig die Vorstellung der bewaffneten Kämpferin. Bewusst darauf bedacht, erotische Anspielungen im Bild umzusetzen, nimmt Sahihi Vorstellungen und visuelle Zeugnisse auf, die allgemein das offizielle Bild der *Zahal* prägen: Er zeigt durchweg junge, schöne Israelinnen, die durch die Inszenierung mit der Waffe auf die Betrachtenden eine Faszination ausüben. Gefahr und sexuelle Attraktivität werden hier als Reizeffekte für den männlichen Betrachter eingesetzt, um dessen Aufmerksamkeit zu erregen. Das kontroverse Thema der Geschlechterpolitik in der israelischen Armee wird in dieser Serie nicht reflektiert. Stattdessen knüpft Sahihi, wenn er die Waffe als ikonografisches Attribut ins Zentrum der Betrachtung rückt, an Bildwelten an, die uns aus den Gründungsjahren des Staates Israel bekannt sind und ein heroisches Bild der *Chaluzah* und der *Shomerah* wie auch der israelischen Soldatin präsentieren sollen.

Die Fotoserie *Serial No. 3817131* der israelisch-amerikanischen Fotografin Rachel Papo, die als sprechenden Titel Papos ID-Nummer aus ihrer Dienstzeit in der *Zahal* trägt und in den Jahren 2004 bis 2006 entstanden ist, legt eine andere Interpretation nahe. In der Bildsprache der Serie wird der Wehrdienst in Israel – und im Zuge dessen auch das heroische Image der weiblichen Rekruten – entglorifiziert. Die Serie steht somit im Widerspruch zum heroischen Ikonenbild: Anstelle von lächelnden Soldatinnen sehen wir abgekämpfte und müde Gesichter, leere Blicke, viel zu große Militärkleidung, zerzauste Haare und das Ausharren der Soldatinnen in praller Sonne mitten in der Wüste. Obwohl Papo wie Sahihi keine Aufnahmen von älteren, weniger attraktiven und ranghöheren Offizierinnen präsentiert, wird in ihren Fotografien die Frage nach dem Sinn des Militärdienstes formuliert, indem sie auf jegliche heroischen Momente im Bild verzichtet. In ihrer Bildsprache knüpft Papo an die Werke von

Adi Nes an. Wie er, unterläuft sie das Heroenbild der israelischen Soldatin und lässt es kippen. Ihre Fotografien visualisieren die in der literarischen Rezeption formulierte Interpretation der israelischen Soldatin als junge und unerfahrene Frau. Auffällig ist zudem, dass die Werkserie keine Kampfhandlungen, keine Kampfeinheiten und keine Soldatinnen zeigt, die in typisch männlich besetzten Positionen ihren Wehrdienst leisten. Diese Lücke markiert eine deutliche Kritik an der Geschlechterpolitik und dem von der *Zahal* offiziell verbreiteten Bild der israelischen Soldatin.

Die israelische Künstlerin Iris Hassid Segal schließt mit ihrer Werkserie *At Eighteen* von 2007 an das von Rachel Papo entworfene kritisch reflektierende Bild der israelischen Soldatin an. Schwerpunkt ihrer Serie sind Aufnahmen des Armeeealltags sowie Szenen vor und während der Einweihungszeremonien, die zwischen dem Genre der Dokumentarfotografie und einer bewusst gewählten Inszenierung oszillieren. Die Diskrepanz zwischen Adoleszenz und Verantwortung, welche die jungen Frauen tragen, steht hier im Fokus.

Der deutsch-israelische Fotograf Daniel Josefsohn interpretiert mit der Serie *Jewing Gun* von 2008 das Bild der israelischen Soldatin auf seine eigene Weise. Die uniformierten Soldatinnen und Soldaten, die Josefsohn in dieser Serie porträtiert hat, entsprechen, ausgestattet mit luxuriösen Modeaccessoires wie Brillen, Tüchern und Kappen namhafter Hersteller, nicht dem gewohnten Bild. Seine an einer Modekampagne orientierten visuellen Inszenierungen pointieren und karikieren zugleich das gesellschaftliche Prestige der israelischen Armee und lassen die Soldatinnen und Soldaten wie Models eines Lifestyle-Magazins oder wie Helden und Heldinnen eines Comics erscheinen. Die heldenhafte Wahrnehmung der israelischen Rekruten wird hier durch den Faktor *Coolness* rezipiert, transformiert und ironisch überspitzt, denn in ihrer demonstrativen *Coolness* bilden diese Soldatinnen und Soldaten einen Kontrast zur tagtäglichen harschen Realität des Nahost-Konflikts. Gleichzeitig nutzt Josefsohn *Coolness* als verbindendes Element, um die formale Trennung der Geschlechter aufzuheben, so dass in einem Beispiel das Geschlecht der porträtierten Person verschleiert und für die Betrachterin und den Betrachter nicht eindeutig zu erkennen ist.

Diese Serie knüpft ästhetisch und formal in einigen Punkten an die Werke von Adi Nes und Nir Hod an. So finden sich Gemeinsamkeiten in dem subversiven Ansatz und den verwendeten Stilmitteln: Die Soldatinnen und Soldaten sind jung, attraktiv, modisch und in ihren Posen extrem lässig dargestellt. Auf diese Weise werden sie zu Superheldinnen und Superhelden stilisiert und der gesellschaftliche Stellenwert der israelischen Armee, die sie repräsentieren, wird einerseits betont und andererseits ironisch überhöht.

Der Schweizer Künstler Thomas Galler zeigt in seiner Videoinstallation *Week End (IDF Series)* von 2009 einen Zusammenschritt aus über 1.000 Soldatinnen-Aufnahmen, die er im Internet gefunden hat und auf fünf aufeinandergestapelten Monitoren als Videoloop präsentiert. Sein webbasiertes Sammelsurium reflektiert die mediale Flut an reizvoll in Szene gesetzten Soldatinnenbildern, die durch die ständige Wiederholung an Brisanz verlieren. Der Reiz an sexualisierten (Selbst-)Inszenierungen in Uniform stumpft in der sich wiederholenden Betrachtung ab, und der Bilderschwall lässt die einzelne Soldatin zwischen den 1.000 anderen Soldatinnen verschwinden. Die Porträts erfahren so eine Entindividualisierung und Dekontextualisierung. Die Installation der fünf Monitore erinnert zudem an eine anthropomorphe Figur, die symbolisch für die Verselbstständigung und autarke Wirkung von sexualisierten Bildern im Internet – auf *YouTube*, diversen Fotoportalen und in den sozialen Netzwerken – steht.

Unter den Fundstücken, die in dieser Videoinstallation Verwendung fanden, befinden sich auch Fotografien von Rachel Papo und Ashkan Sahihi. Einige seiner Fotografien überließ Ashkan Sahihi den porträtierten Soldatinnen, die wiederum diese Fotografien als Profilbild oder als Beitrag auf unterschiedlichen Fotoportalen ins Internet stellten. Somit wurde das Kunstbild zum selbst gewählten visuellen Träger der eigenen Identität. Unter der Annahme, dass es sich um authentische Selbstinszenierungen handelt, fanden diese bereits unter künstlerischen Aspekten entstandenen Fotografien bei Thomas Galler im Kontext eines neuen künstlerischen Projekts Verwendung. Dieser Transfer veranschaulicht, wie (Selbst-)Repräsentationen israelischer Soldatinnen rezipiert werden, und wirft Fragen nach Authentizität, bildlicher Identität und intendierter *Image*-Konstruktion im Kommunikationsnetzwerk Internet auf.

Der Berliner Fotograf Simon Akstinat präsentiert in der Fotoserie und dem gleichnamigen Fotoband *Jewish Girls in Uniform* von 2014 ausschließlich junge Soldatinnen, die in ihrer äußeren Erscheinung durchweg jung und attraktiv sind und stets lächelnd oder gut gelaunt vor der Kamera des Fotografen posieren. Die Fotografien wirken, als wären sie im Kontext einer Werbekampagne der *Zahal* entstanden, und vermitteln den vermeintlichen (Militär-)Alltag israelischer Soldatinnen, bei der Arbeit, in der Kaserne, an Bushaltestellen oder im Einkaufszentrum. Geschlechterpolitische Themen zur Rollenverteilung im Militär, Fragen zur weiblichen Identität als Soldatin oder Bezüge zum Nahost-Konflikt und der Verantwortung gegenüber Land und Leuten finden in dieser Serie keine Berücksichtigung. Die inszenierten Aufnahmen sollen der Unterhaltung dienen und Lebensfreude und Leichtigkeit vermitteln, wie der Fotograf im Vorwort des Bildbandes propagiert.³

3 Vgl. Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014, S. 3f.

Akstinats Intention ist es, die israelische Soldatin in einem (aus seiner bzw. einer männlichen Perspektive gesehen) vorteilhaften Licht zu präsentieren. Aus seinen Kommentaren zu den Aufnahmen im Fotoband wird deutlich, dass er die Serie als Beitrag zur Unterhaltung vor allem männlicher Betrachter versteht: Sie geben, genauso wie die Bildtitel und nicht zuletzt die Fotografien selbst, zu erkennen, dass er die Darstellungen bewaffneter Soldatinnen als erotisch und verführerisch empfindet. Schönheit, sexuelle Anziehungskraft und Faszination für Waffen werden für den männlichen Blick bewusst miteinander vermischt und in Szene gesetzt. Der Titel der Serie, *Jewish Girls in Uniform*, die einzelnen Bildtitel, die Kommentare im Fotoband und die Bildaussagen der Fotografien stellen dabei unwillkürlich einen semantischen wie visuellen Bezug zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ her.

Akstinats Serie verdeutlicht auf eindrückliche Weise, in welchem Ausmaß visuelle Vorläufer das Bild der israelischen Soldatin bestimmen. In *Jewish Girls in Uniform* verschmelzen die von der *Zahal* öffentlich propagierten Ikonenbilder, die israelische Soldatinnen als Heldenfiguren und Sinnbilder der gelungenen Integrations- und Geschlechterpolitik eines modernen Staates präsentieren, mit der europäisch geprägten Konstruktion der ›schönen Jüdin‹, die seit dem Orientalismus in der Kunst durch den aufkeimenden Antisemitismus und die gesellschaftlich verbreitete Misogynie als *Femme fatale* visuell wie kulturell diffamiert wurde.

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass das Motiv der israelischen Soldatin unterschiedliche Vorstellungen von Weiblichkeit, Identität und Geschlechterrollen im Militär transportieren kann. In allen visuellen Zeugnissen – von der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts bis zur Fotografie vor und nach Gründung des Staates Israel – werden Klischees sowie kulturhistorisch und ideologisch aufgeladene Konstruktionen und Vorstellungen im Bild verarbeitet. Insbesondere anhand der Repräsentationen der israelischen Soldatin in der zeitgenössischen Kunstfotografie konnten in der Untersuchung durch die Analyse von Differenzen und Gemeinsamkeiten die Transferprozesse und Neukonzeptionen des jüdischen Frauenbilds herausgestellt werden. Zusammenfassend lässt sich daher festhalten, dass der populäre Bildtopos der israelischen Soldatin Träger von divergierenden Identitäts- und Geschlechterkonstruktionen ist, die wiederum vor dem Hintergrund rasch wechselnder Vorstellungen und Assoziationen entstanden sind. Die zeitgenössische Kunstfotografie baut also auf einem kulturell tief verankerten Bildgedächtnis und einer komplexen Bildkultur auf, die die Wirkung der Fotografien wesentlich mitbestimmen. Zwar variieren die Perspektiven der Künstlerinnen und Künstler, doch fällt auf, dass israelische Künstlerinnen und Künstler Themen wie die Identität und die Rolle der Frau in der Armee deutlicher herausstellen, was angesichts der Tatsache, dass hier die persönlichen Wehrdienstserfahrungen

oftmals miteinfließen, nachvollziehbar ist. Die israelisch-amerikanische Künstlerin Rachel Papo hat zum Beispiel selbst in der *Zahal* gedient und weiß, was es heißt, Kameradinnen zu verlieren und tagtäglich mit den Konflikten der Nahost-Politik und der Verteidigung des Landes konfrontiert zu sein. Ashkan Sahihi hingegen, der als amerikanischer Künstler iranischer Herkunft eher eine subtile Erotik thematisiert, spielt bewusst mit Klischees und männlichen Fantasien, wenn er die Soldatinnen zugleich mit Attributen der Sinnlichkeit und des Heroismus versieht.

Klare Differenzen gibt es auch zwischen den künstlerischen und den staatlich autorisierten Darstellungen der israelischen Soldatin. Diese Differenzen müssen bei der Bild- und Wirkungsanalyse berücksichtigt werden. Fotografien, die in einer Galerie oder in einem Museum ausgestellt werden oder in einem Katalog erscheinen, gelten als Kunstobjekte und können somit nach den Kriterien der Kunstwissenschaften beurteilt werden. Diese Repräsentationen dienen der Auseinandersetzung mit dem Motiv der israelischen Soldatin und können als provokantes Gegenbild fungieren, obwohl sie teilweise denselben heroischen Impetus aufweisen wie eine politisch intendierte Dokumentar- oder Werbefotografie. Fotografien auf der offiziellen Internetseite der *Zahal* verdeutlichen hingegen die gesellschaftliche Bedeutung des Wehrdienstes in Israel. Sie dienen als Werbemittel für den Wehrdienst und sind unter den Aspekten ihrer medialen Wirksamkeit zu erforschen. Beide Genres eröffnen im Bereich der Geschlechterforschung, der Bildwissenschaft und der kulturhistorischen Betrachtung unterschiedliche Perspektiven auf das Bild der israelischen Soldatin.

Zum Abschluss dieser Arbeit sei noch ein Ausblick auf jüngere, häufig kritische Rezeptionen des israelischen Militärdienstes gegeben, in deren Kontext das Bild der israelischen Soldatin zu sehen ist und die zukünftige Repräsentationen beeinflussen könnten. Zu diesen Rezeptionen gehören politische Dokumentarfilme wie *Flipping Out – Israel's Drug Generation* von Yoav Shamir und *To See If I'm Smiling* von Tamar Yarom aus dem Jahr 2007, die bislang allerdings kaum Beachtung fanden. Beide Filme problematisieren die Auswirkungen des israelischen Militärdienstes auf ehemalige Rekruten, die die existenzbedrohenden und psychisch belastenden Erlebnisse dieser Zeit verarbeiten müssen. Shamir interviewt in *Flipping Out – Israel's Drug Generation* Israelis, die nach ihrer Militärzeit nach Indien reisten und dort versuchten, durch Drogen und Partys ihren traumatischen Erinnerungen zu entfliehen. Zusätzlich begleitet der Filmemacher Aktivisten in Indien, die sich bemühen, die zum Teil psychisch schwer erkrankten jungen Männer von einer Rückreise nach Israel zu überzeugen.⁴ Im

4 Der Film ist online abrufbar unter: http://www.dailymotion.com/video/xkbwbk_flipping-out-israel-s-drug-generation_lifestyle [Letzter Zugriff: 18.05.2021].

Dokumentarfilm *To See If I'm Smiling* interviewt Yarom sechs Soldatinnen, die von menschenunwürdigen Auseinandersetzungen zwischen dem Militär und der palästinensischen Bevölkerung in den besetzten Gebieten berichten. Beide Filme dokumentieren, wie ehemalige Soldatinnen und Soldaten mit ihren traumatischen Erfahrungen allein gelassen werden und in der Folge daran scheitern, die Erlebnisse aus ihrer Militärzeit zu verarbeiten. Dabei gehen alle heroischen Vorstellungen und Klischees verloren und werden nüchtern entmystifiziert. Auf diese Weise bilden die beiden Dokumentarfilme einen starken Kontrast zum vorherrschenden Heldenimage der Soldatinnen und Soldaten in Israel.

Neben diesen Filmen üben auch Friedensbewegungen oder Aktionskünstlerinnen und Aktionskünstler Kritik an Militäroperationen und an der israelischen Verteidigungspolitik. Die 1978 gegründete Bewegung *Peace Now*, hebräisch *Schalom Achschaw*, macht regelmäßig bei Demonstrationen in unterschiedlichen Städten Israels auf Missstände in der Beziehung zwischen Israelis und Palästinensern aufmerksam und publiziert in zahlreichen Berichten aktuelle Informationen zur Siedlungspolitik.⁵ Kritik an der Verteidigungs- und Siedlungspolitik Israels übt auch der Performance-Künstler Yuda Braun, der als sogenannter *White Soldier*, von Kopf bis Fuß mit weißer Farbe bemalt und mit einem Plastikgewehr bewaffnet, durch die Straßen patrouilliert und durch seine Erscheinung seine Umgebung zu irritieren sucht.

Diese Beispiele aus den Bereichen des Dokumentarfilms, der Friedensbewegung und der Aktionskunst in Israel vermitteln einen Eindruck davon, in welchem Ausmaß Kritik an der Verteidigungspolitik und dem Militärdienst in Israel geübt wird, und machen deutlich, dass das Bild der Soldatin und des Soldaten in einen fortwährenden historischen, politischen und gesellschaftlichen Wandlungsprozess eingebunden ist.

5 Siehe dazu: <http://peacenow.org.il/en> [Letzter Zugriff: 18.05.2021].

VII. Abbildungen

1



Abb. 1 Henri Regnault (1843 - 1871), *Salomé*, 1870, Öl auf Lwd., 160 × 102,9 cm, Gift of George F. Baker, 1916, Metropolitan Museum of Art, New York, USA, Inv.-Nr. 16.95.
©bpk/Metropolitan Museum of Art.

Abb. 2 Lesser Ury (1861 - 1931), *Rebekka am Brunnen*, 1908 - 1909, Öl auf Lwd., 51 × 35,5 × 2,2 cm, Jüdisches Museum Berlin, Inv.-Nr. GEM 89/6/0, Ankauf aus Mitteln der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin.
Foto: Roman März.

Abb. 3 Walter Zadek (1900 - 1992), *Fighter*, ca. 1938, silver gelatin print, The Ilan Roth Archive Herzliya, Israel. Courtesy of: Collection jewishimages.com.

2

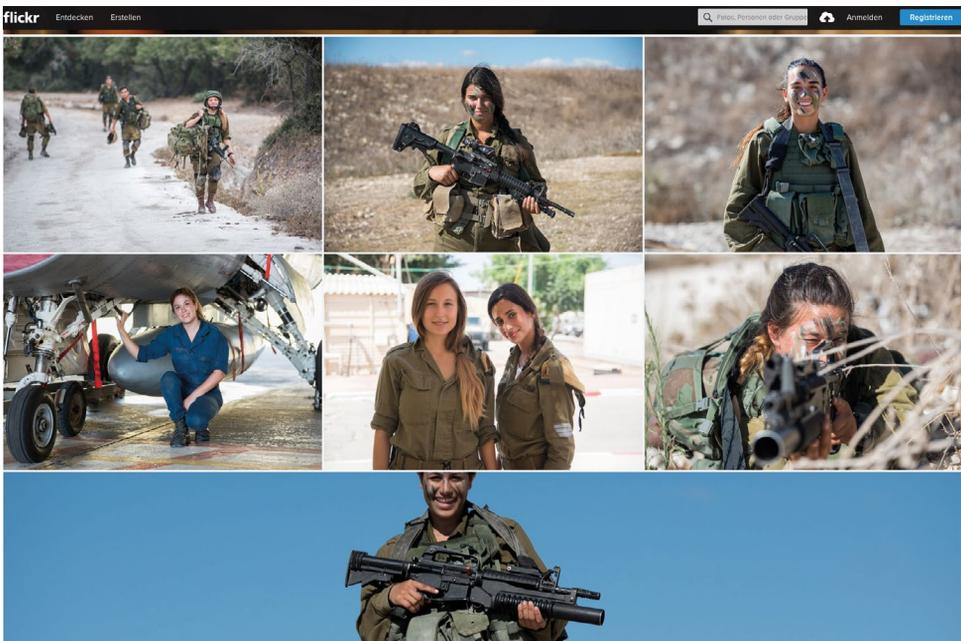


3





4



5

Abb. 4 Ashkan Sahihi (geb. 1963), Rotem, aus der Serie *Women of the IDF*, 2003. ©Ashkan Sahihi.

Abb. 5–7 Screenshots des offiziellen Flickr-Kanals mit Album *Women of the IDF* (Ausschnitt), online unter: <https://www.flickr.com/photos/idfonline/sets/72157623245265101/> [Letzter Zugriff: 07.01.2021]. ©Israel Defense Forces (CC BY-NC 2.0).



8



Abb. 8 *Israeli Defense Forces: Gal*, aus der Serie *Women of the Israel Defense Forces*, Maxim online, USA 2007. ©Dennis Publishing Inc. Foto: Jim Malucci.

Abb. 9 *Israeli Defense Forces: Nivit*, aus der Serie *Women of the Israel Defense Forces*, Maxim online, USA 2007. ©Dennis Publishing Inc. Foto: Jim Malucci.



9

10



11



12



Abb. 10 Ashkan Sahihi (geb. 1963), *Melanie*, aus der Serie *Women of the IDF*, 2003. © Ashkan Sahihi.

Abb. 11 Ashkan Sahihi (geb. 1963), *Neta*, aus der Serie *Women of the IDF*, 2003. © Ashkan Sahihi.

Abb. 12 Ashkan Sahihi (geb. 1963), *Wingate, Netanja*, aus der Serie *Women of the IDF*, 2003. © Ashkan Sahihi.

13



15



14



Abb. 13 Ashkan Sahihi (geb. 1963), *Dafna*, aus der Serie *Women of the IDF*, 2003. ©Ashkan Sahihi.

Abb. 14 Rachel Papo (geb. 1970), *At home*, Kibbuz Kfar Hanassi, Israel, 2005, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

Abb. 15 Rachel Papo (geb. 1970), *Friday afternoon at home*, Haifa, Israel 2006, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

16



17



Abb. 16 Rachel Papo (geb. 1970), *Waiting for service at military kiosk counter, Shaare Avraham, Israel, 2004*, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

Abb. 17 Rachel Papo (geb. 1970), *A sniper instructor, outside her room, Kibbutz Kfar Hanassi, Israel, 2005*, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

18



19



Abb. 18 Rachel Papo (geb. 1970), *On the train going home*, Tel Aviv, Israel, 2006, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

Abb. 19 Rachel Papo (geb. 1970), *Waiting for the bus*, Northern Israel, 2006, aus der Serie *Serial No. 3817131*. ©Rachel Papo.

20



21



Abb. 20 Iris Hassid (geb. 1965), ohne Titel, aus der Serie *At Eighteen*, 2007 (29). © Iris Hassid.

Abb. 21 Iris Hassid (geb. 1965), ohne Titel, aus der Serie *At Eighteen*, 2007 (18). © Iris Hassid.

22



23



Abb. 22 Iris Hassid (geb. 1965), ohne Titel, aus der Serie *At Eighteen*, 2007 (14). © Iris Hassid.

Abb. 23 Iris Hassid (geb. 1965), ohne Titel, aus der Serie *At Eighteen*, 2007 (10). © Iris Hassid.

24



25



Abb. 24 Iris Hassid (geb. 1965), ohne Titel, aus der Serie *At Eighteen*, 2007 (9). © Iris Hassid.

Abb. 25 Daniel Josefsohn (1961 – 2016), *Sisters of Mercy*, aus der Serie *Jewing Gun*, 2008. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

26



27



28



29



Abb. 26 Daniel Josefsohn (1961 – 2016), ohne Titel, aus der Serie *Jewing Gun*, 2008. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Abb. 27 Daniel Josefsohn (1961 – 2016), *I will kill you stylish*, aus der Serie *Jewing Gun*, 2008. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Abb. 28 und 29 Thomas Galler (geb. 1970), *Week End (IDF Series)*, 2009, Ansicht der 5-Kanal-Videoinstallation, Fotomuseum Winterthur. ©Thomas Galler.

30

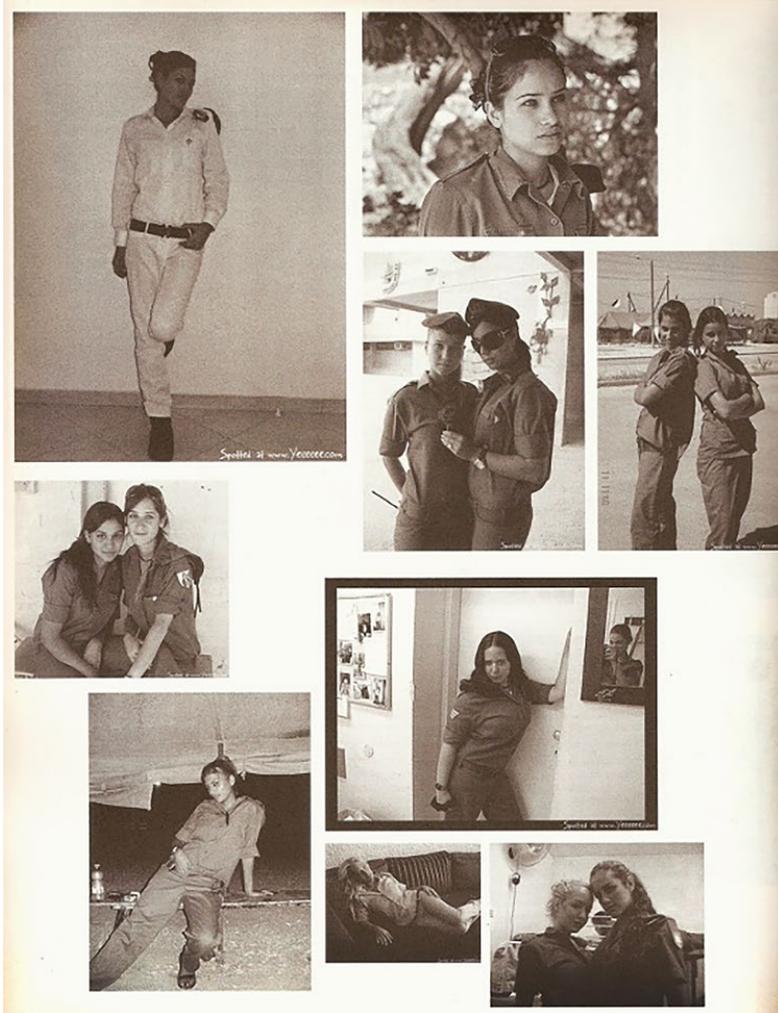


Abb. 30 Thomas Galler (geb. 1970), Ansicht einiger im Internet veröffentlichter Aufnahmen der Installation *Week End (IDF Series)*, 2009. Abgedruckt in: Thomas Galler/Madeleine Schuppli/Aargauer Kunsthau (Hg.), *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthau, Zürich 2009, S. 76f.

31



32



Abb. 31 Simon Akstinat (geb. 1978), *Die Panzer-Klempnerinnen*, aus der Serie *Jewish Girls in Uniform*, 2014. ©Simon Akstinat.

Abb. 32 Simon Akstinat (geb. 1978), *Eine echte Granate*, aus der Serie *Jewish Girls in Uniform*, 2014. ©Simon Akstinat.



Abb. 33 Simon Akstinat (geb. 1978), *Schneewittchen im Schnellrestaurant*, aus der Serie *Jewish Girls in Uniform*, 2014. © Simon Akstinat.

Abb. 34 Simon Akstinat (geb. 1978), *Keren aus Quebec*, aus der Serie *Jewish Girls in Uniform*, 2014. © Simon Akstinat.

35



Abb. 35 Simon Akstinat (geb. 1978), *Models in Uniform*, aus der Serie *Jewish Girls in Uniform*, 2014.
© Simon Akstinat.

36



Abb. 36 Anna Dorothea Therbusch (1721 – 1782), *Bildnis der Frau Henriette Herz (de Lemos)*, 1778, Öl auf Lwd., 77,5 × 62 cm, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Deutschland. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Andres Kilger (CC BY-NC-SA 4.0).

Abb. 37 Anton Graff (1736 – 1813), *Bildnis der Frau Henriette Herz*, 1792, Öl auf Lwd., 83 × 65 cm, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Deutschland. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Andres Kilger (CC BY-NC-SA 4.0).

Abb. 38 Joseph Karl Stieler (1781 – 1858), *Nanette Kaulla*, 1829, Öl auf Lwd., 72,2 × 59 cm., Schloss Nymphenburg München, Inv.-Nr. Ny. G0028. © Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Custodis, München.

37



38



39

Abb. 39 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), *Bne Betty de Rothschild*, 1848, Öl auf Lwd., 141,9×101 cm, Privatsammlung, London, England. ©akg-images.

Abb. 40 Eugène Delacroix (1798–1863), *Noce Juive au Maroc (Jüdische Hochzeit in Marokko)*, 1837–1841, Öl auf Lwd., 105×140,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 3825. Photo ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle.



40



41



42



43



Abb. 41 Gustave Moreau (1826–1898), *Salomé dansant devant Hérode* (*Salome tanzend vor Herodes*), 1876, Öl auf Lwd., 143,5×104,3 cm, The Armand Hammer Collection, Gift of the Armand Hammer Foundation. Hammer Museum, Los Angeles, USA.

Abb. 42 Gustave Moreau (1826–1898), *L'Apparition* (*Die Erscheinung*), 1876–1877, Öl auf Lwd., 69,8×60,2 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, 1943.268. Bequest of Grenville L. Winthrop. Photo © President and Fellows of Harvard College.

Abb. 43 Aubrey Beardsley (1872–1898), *Die Apotheose*, Illustration zu Oscar Wildes *Salome*, veröffentlicht in *The Studio*, Vol. 1, Nr. 1, 1893.

44

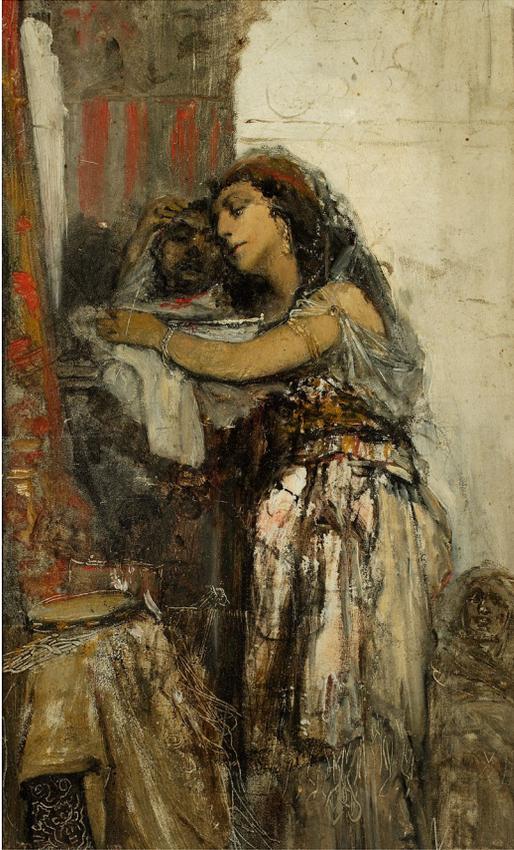


Abb. 44 Maurycy Gottlieb (1856-1879), *Salome with the head of Saint John* (*Salome mit dem Kopf des Johannes*), 1877/1878, Skizze, Öl auf Holz, 27,5 × 17,5 cm, National Museum in Warsaw, Poland, Inv.-Nr. MP 2298 MNW. ©Ligier Piotr/NMW.

Abb. 45 Maurycy Gottlieb (1856-1879), *Salomes Tanz*, 1879, Öl auf Lwd., 52 × 71 cm, National Museum Kielce, Polen, Inv.-Nr. MNKi/M/195. ©Paweł Suchanek/National Museum in Kielce/Polen.

Abb. 46 Maurycy Gottlieb (1856-1879), *Judith with the head of Holofernes* (*Judith mit dem Kopf des Holofernes*), 1877-78, Öl auf Lwd., 55 × 30,5 cm, Collection of the National Museum in Warsaw, Poland, Inv.-Nr. MP 2296 MNW. ©Wilczyński Krzysztof/NMW.

45



46



47



48



Abb. 47 Lovis Corinth (1858–1925), *Salome II*, 1899–1900, Öl auf Lwd., 127 × 148 cm, Inv.-Nr. G 1531, Museum der bildenden Künste Leipzig, Deutschland. Foto: InGestalt M. Ehrhrt. ©Museum der bildenden Künste Leipzig e. V.

Abb. 48 Lovis Corinth (1858–1925), *Gertrud Eysoldt als Salome*, 1903, Öl auf Lwd., 108,5 × 84 cm, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen/G 2414, Renno.

49



50



51



Abb. 49 Lovis Corinth (1858–1925), *Dämon*, 1899, Öl auf Lwd., 87 × 65 cm, Provenienz: F. Klimsch, Verbleib unbekannt.

Abb. 50 Lovis Corinth (1858–1925), *Porträt Max Liebermann*, 1899, Öl auf Lwd., ohne Maßangabe, Provenienz: O. Claas, Königsberg; Privatbesitz. Verbleib unbekannt.

Abb. 51 Lovis Corinth (1858–1925), *Salomes Tanz auf einen Fächer gemalt*, 1906, Tempera und Öl auf Seide, 32 cm lang, Provenienz: Dr. A. Orgler, Johannesburg, Verbleib unbekannt.

52



53



Abb. 52 Max Liebermann (1847–1935), *Simson und Delilia*, 1902, Öl auf Lwd., 151,2 × 212 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Deutschland. © Städel Museum (CC BY-SA 4.0).

Abb. 53 Max Liebermann, *Simson und Delilia*, 1909/1910, Öl auf Lwd., 125,6 × 175,8 cm, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Deutschland. Foto: Kunstmuseum Gelsenkirchen.

54



Abb. 54 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Theodor Herzl auf dem Balkon des Drei-Könige-Hotels*, Basel 1901, Reproduktion der Fotografie als Postkarte im Kunstverlag Phönix, Berlin.

Abb. 55 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Mirjam*, Illustration zu 2. Mose, Kap. 10, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 1, 1908.

Abb. 56 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Rahab*, Illustration zu Josua, Kap. 6, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 1, 1908.

55



56



57



58



59



Abb. 57 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Ruth*, Illustration zu *Ruth*, Kap. 1, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 6, 1912.

Abb. 58 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Esther und ihre Sklavinnen*, Illustration zu *Esther*, Kap. 1, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 6, 1912.

Abb. 59 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Sulamith*, Illustration zu *Das Lied der Lieder*, Kap. 3, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 5, 1909.

60



61



62

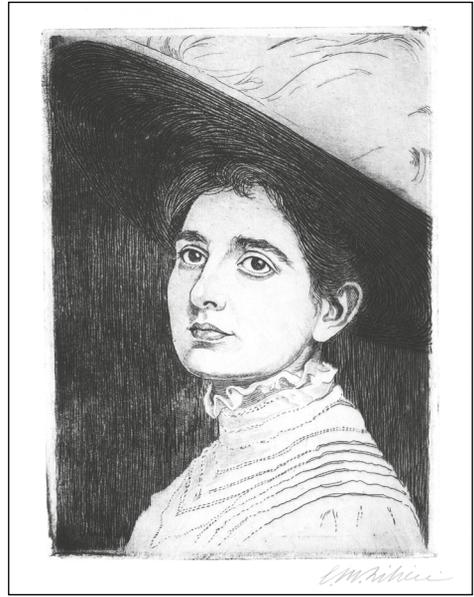


Abb. 60 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Ein Garten ist meine Braut*, Illustration zu *Das Lied der Lieder*, Kap. 4, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 1, 1908.

Abb. 61 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Liebesfrühling*, Illustration zu *Das Lied der Lieder*, Kap. 6, aus: *Die Bücher der Bibel*, Bd. 5, 1909.

Abb. 62 Ephraim Moses Lilien (1874-1925), *Helene mit Hut*, 1909, Radierung, The Israel Museum, Jerusalem. Schenkung der Familie Lilien, Inv.-Nr. P74.09.2460. Foto: The Israel Museum, Jerusalem by Laura Lachman.

63



64



65



Abb. 63 Ephraim Moses Lilien (1874 - 1925), *Girl with Sheaf of Wheat*, 1906 - 1910, Photo: Tel Aviv Museum of Art, Inv.-Nr. TAMA No.111. ©Tel Aviv Museum of Art.

Abb. 64 Ephraim Moses Lilien (1874 - 1925), *Model in Scarf and Head Adornments*, 1906. Celluloid negative, Gift of the Schocken Family, Inv.-Nr. TAMA No. 91. ©Tel Aviv Museum of Art.

Abb. 65 Unbekannter Fotograf, *Maud Allan als Salome*, ca. 1907, 18 x 10 cm, John Henry Bradley Storrs papers, 1790 - 2007. Archives of American Art, Smithsonian Institution, USA (U.S. Public Domain).

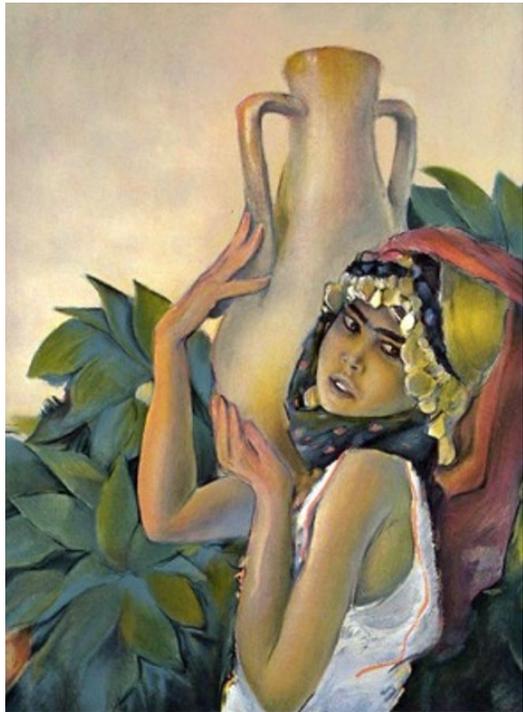
66



67

Abb. 66 Abel Pann (1883–1963), *Die vier Stammütter, Sara, Rebekka, Lea und Rachel (Gen)*, 1935, Offset print, special edition, 41 × 57 cm, Collection of Itiel Pann, Jerusalem, Israel. © Estate of the artist/Talia Pann Wang. Credit: The Israel Museum, Jerusalem/by Avshalom Avital.

Abb. 67 Abel Pann (1883–1963), *Das Mädchen war sehr schön, und sie war ledig; noch kein Mann hatte sie erkannt. Sie stieg zur Quelle hinab, füllte ihren Krug und kam wieder herauf. (Gen 24, 16)*, ohne weitere Angaben, Offset print, special edition, 64 × 44 cm, Collection of Itiel Pann, Jerusalem, Israel. © Estate of the artist/Talia Pann Wang. Credit: The Israel Museum, Jerusalem/by Avshalom Avital.



68



Abb. 68 Abel Pann (1883–1963), *Und Jakob küsste Rachel* (Gen 29,11), ohne weitere Angaben, Collection of Itiel Pann, Jerusalem, Israel. © Estate of the artist/Talia Pann Wang. Credit: The Israel Museum, Jerusalem/by Avshalom Avital.

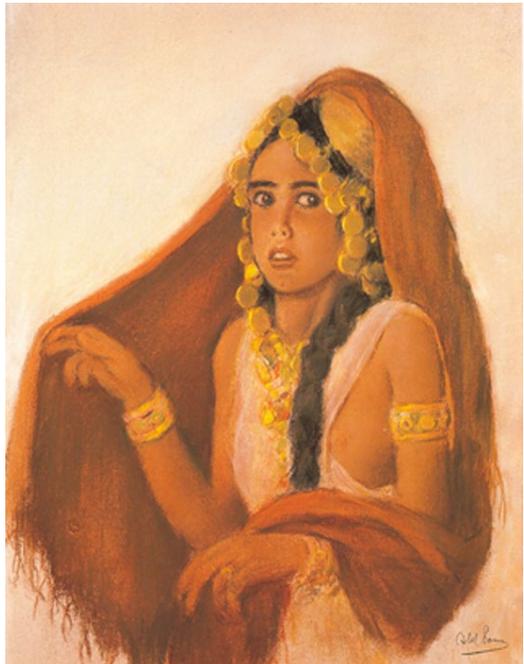
69



70

Abb. 69 Abel Pann (1883–1963),
Wende Dich, wende Dich, Schulamith!
Wende Dich, wende Dich, damit wir
Dich betrachten. (Hohelied 7, 1),
 ohne weitere Angaben, Collection
 of Itiel Pann, Jerusalem, Israel.
 © Estate of the artist/Talia Pann Wang.
 Credit: The Israel Museum, Jerusalem/
 by Avshalom Avital.

Abb. 70 Abel Pann (1883–1963),
Dina, die Tochter, die Lea Jakob geboren
hatte ... (Gen 34,1). ca. 1940, 60×48 cm,
 Pastel/Lwd., Collection of Itiel Pann,
 Jerusalem, Israel. © Estate of the artist/
 Talia Pann Wang. Credit: The Israel
 Museum, Jerusalem/by Avshalom Avital.



71



72



Abb. 71 Maison Bonfils, *Chief Rabbi of Jerusalem*, ca. 1875. Albumen print, Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Inv.-Nr. HSM.CC:0627.

Abb. 72 Maison Bonfils, *Cotton Wool Carder*, ca. 1875. Albumen print, Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Inv.-Nr. HSM.CC:0628.

73



Abb. 73 Avraham Soskin (1881 - 1963),
 Studio photo of Hana Meyhus-Polani, 1920.
 Lavon Institute for Labor Movement Research,
 Archives and Library, Inv.-Nr. P-55677.

Abb. 74 Avraham Soskin (1881 - 1963),
 Studio photo of a woman in oriental garb
 (family name: Lev), 1912. Lavon Institute for
 Labor Movement Research, Archives and Library,
 Inv.-Nr. P-56371.



74



75

Abb. 75 Avraham Soskin (1881 - 1963),
 Studio photo of a woman in oriental garb
 (family name: Greenbaum), 1914. Lavon
 Institute for Labor Movement Research,
 Archives and Library, Inv.-Nr. P-565396.

76



Abb. 76 Studio photo of Avraham Soskin in oriental garb, around 1920, Soskin family collection, unknown photographer. Lavon Institute for Labor Movement Research, Archives and Library, Inv.-Nr. P-14.

Abb. 77 Shlomo Hadi (1899-1985), *The Fighter*, undated, Gelatin silver print, 7,8 × 12,7 cm, The Israel Museum, Jerusalem. Gift of the Hadi family, Holon, Inv.-Nr. B04.1479.

77



78



79



80



Abb. 78 Zoltan Kluger (1896–1977), *The cythe bearers scene enactment, Kibbutz Ma'aborot, 13.1.1939*, Israel State Archives, ISA-Collections-ZKlugerPhotos-000yxa.

Abb. 79 Zoltan Kluger (1896–1977), *A member of Kibbutz Ma'abarot on guard duty, 1936*, The Government Press Office Jerusalem, Inv.-Nr. D817-116.

Abb. 80 Zoltan Kluger (1896–1977), *A member of Youth Aliya on guard at the »Ayanot« Agricultural School, The Government Press Office Jerusalem, Inv.-Nr. D819-096. (CC-BY-SA 3.0).*

Abb. 81 Zoltan Kluger (1896-1977), *A Haganah dispatcher on her motorcycle*, 1948, Foto: The Government Press Office Jerusalem, Inv.-Nr. D819-082 (CC BY-NC-SA 2.0).

Abb. 82 Unbekannter Fotograf, *Graduates of Section-Leaders Course*, o.J. (ca. 1948-1958), aus: Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948-1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958. Foto: The Government Press Office Jerusalem.



83



84



Abb. 83 und 84 Unbekannter Fotograf, *Future instructresses*, o.J. (ca. 1948–1958), aus: Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958. Foto: The Government Press Office Jerusalem.

85



Abb. 85 und 86 Unbekannter Fotograf, *Training and Relaxing*, zwei Fotografien auf einer Buchseite, o.J. (ca. 1948–1958), aus: Gershon Rivlin (Hg.), *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958. Fotos: The Government Press Office Jerusalem.

86



באימון וברגיעה
training and relaxing



87



89



88



Abb. 87 David Rubinger (1924–2017), *Drei Fallschirmjäger, Minuten nach Einnahme der Klagemauer am 7. Juni 1967.* ©David Rubinger/The Government Press Office, Jerusalem/The National Photo Collection, Inv.-Nr. D327-047.

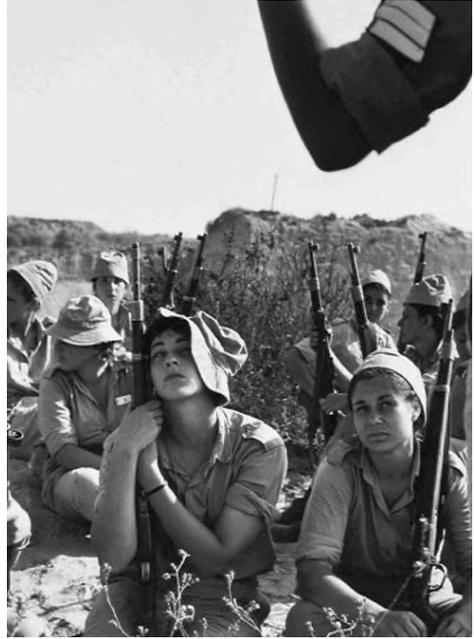
Abb. 88 David Rubinger (1924–2017), *Eine israelische junge Frau lernt, eine Handgranate zu werfen,* 1948. ©David Rubinger. Yedioth Ahronoth Archives, Israel.

Abb. 89 David Rubinger (1924–2017), *Jom-Kippur Krieg,* 1973. ©David Rubinger. Yedioth Ahronoth Archives, Israel.

90



91



92



Abb. 90 Micha Bar-Am (geb. 1930), *A teacher-soldier in the Kfar Saba transit camp, 1958.*

© Courtesy of Micha Bar-Am/Magnum Photos.

Abb. 91 Micha Bar-Am, (geb. 1930), *Ohne Titel, aufgenommen im Camp Bahad 12, Israel, 1970.*

© Courtesy of Micha Bar-Am/Magnum Photos. Magnum Archive, Inv.-Nr. BAM1970028W00642C/35A-36.

Abb. 92 Micha Bar-Am (geb. 1930), *Fashion show, Tzrifin army base, 1973.*

© Courtesy of Micha Bar-Am/Magnum Photos.

93

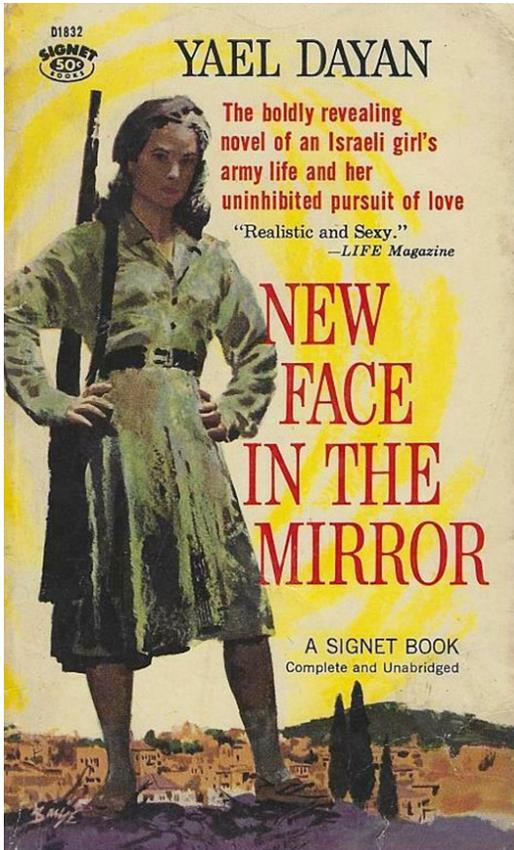


Abb. 93 Schutzumschlag zur englischen Originalausgabe des Romans von Yael Dayan, *New Face in the Mirror*, London 1959. Illustrator/in unbekannt.

Abb. 94 Schutzumschlag zur deutschen Ausgabe des Romans von Yael Dayan, *Ich schlafe mit meinem Gewehr*, München 1960, Zeichnung von Eva Kausche-Kongsbak, Worpswede.

94



95



96

Abb. 95 Adi Nes (geb. 1966), Ohne Titel (*Das letzte Abendmahl*), aus der Serie *Soldiers*, 1999, Fotografie, Chromogenic print, 90 × 144,5 cm, Collection of the Israel Museum, Jerusalem, Courtesy of Mr. Gary Sokol, San Francisco. ©Adi Nes.

Abb. 96 Adi Nes (geb. 1966), Ohne Titel (*Verletzter Soldat oder Pietà*), aus der Serie *Soldiers*, 1995, 90 × 90 cm und 140 × 140 cm, ohne weitere Angaben. ©Adi Nes.

97



Abb. 97 Titelbild des *Life*-Magazins vom 23. Juni 1967 mit der Schlagzeile: »Wrap-up of the astounding war. Israeli soldier cools off in the Suez Canal.« Foto: Denis Cameron.

Abb. 98 Micha Perry, *Hissen der Tintenflagge, Um Rashrash (Eilat)*, 10. März 1949. (CC BY-SA 3.0).

Abb. 99 Adi Nes (geb. 1966), *Ohne Titel (Hanans Siegesbad)*, aus der Serie *Soldiers*, 1999, 90×90 cm und 140×140 cm, ohne weitere Angaben. ©Adi Nes.

98



99



100



Abb. 100 Adi Nes (geb. 1966),
Ohne Titel (*Flaggenhissung*),
aus der Serie *Soldiers*, 1998,
90 × 90 cm und 140 × 140 cm,
ohne weitere Angaben.
©Adi Nes.

101

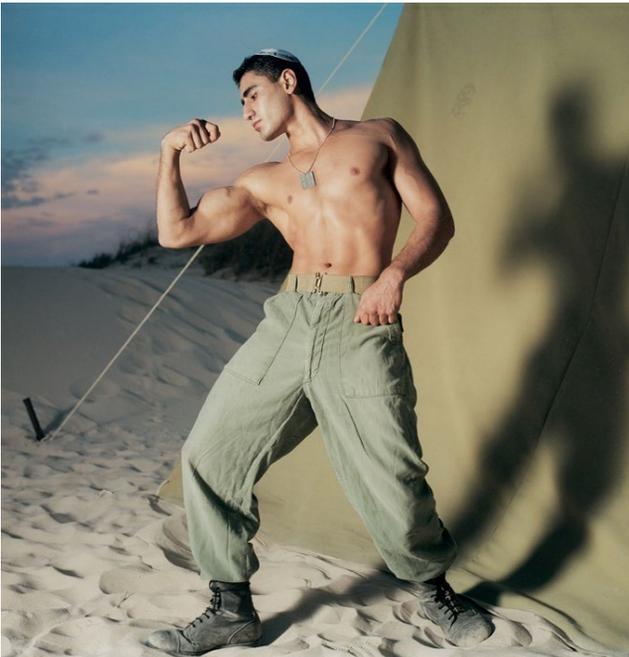


Abb. 101 Adi Nes (geb. 1966),
Ohne Titel (*Der Muskeljude*),
aus der Serie *Soldiers*, 1996,
90 × 90 cm und 140 × 140 cm,
ohne weitere Angaben.
©Adi Nes.

102



103



Abb. 102 Nir Hod (geb. 1970), *Women Soldiers*, 1994, Triptychon, Öl auf Lwd., je 136×100 cm, Ha'aretz Daily Newspaper Collection, Israel. ©Nir Hod.

Abb. 103 Nir Hod (geb. 1970), *Lost Youth*, aus der Serie *Forever*, 2003, Öl auf Lwd., 210×310 cm. Collection of the Artist. ©Nir Hod.

104



Abb. 104 Nir Hod (geb. 1970), *Elisabeth*, 2003, Öl auf Lwd., 210×310 cm, Collection of the Artist.
©Nir Hod.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen, Ausstellungskataloge, Werkverzeichnisse, Fotobücher

- Almog, Oz/Milchram, Gerhard** *E. M. Lilien. Jugendstil, Erotik und Kulturzionismus*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 1998.
- Arbel, Rachel (Hg.)** *Blue and White in Color. Visual Zionism, 1897–1947*, Ausstellungskatalog, Beth Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora Tel Aviv, Tel Aviv 1997.
- Akstinat, Simon** *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014.
- Atlas, Eva/Gross, Raphael (Hg.)** *Access to Israel, Israelische Gegenwartskunst*, Bd. 1 und Bd. 2, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, Köln/Frankfurt a. M. 2008.
- Bar-Am, Micha/Alon, Azaria** *Across Sinai*, Tel Aviv 1957.
- Bar-Am, Micha/Alon, Azariav** *Dividing Line. Photographs from the Yom Kippur War*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2013.
- Bar-Am, Micha/Alon, Azaria** *Israel. A Photobiography. The First Fifty Years*, New York 1998.
- Barth, Nadine (Hg.)** *Daniel Josefsohn – OK DJ*, Ostfildern 2014.
- Bayer, Heinz** Das Auge Israels, in: Lubben, Kristen (Hg.), *Magnum. Contact Sheets*, München 2011, S. 225 (zuerst abgedruckt in: *Salzburger Nachrichten*, 16. Juni 2001).
- Berckenhagen, Ekhart, Anton Graff** *Leben und Werk*, Berlin 1967.
- Berend-Corinth, Charlotte** *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*, neu bearbeitet von Béatrice Hernad, München 1992.
- Die Bibel** übers. nach Luther, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1984.
- Brieger, Lothar** *E. M. Lilien. Eine künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende*, Berlin/Wien 1922.
- Brilliant, Moshe/Bar-Am, Micha** *Portrait of Israel*, New York 1970.
- Buber, Martin** Das Zion der jüdischen Frau, in: Buber, Martin. *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen*. Erste Folge. 1900–1914, Berlin 1920, S. 28–38.
- Buber, Martin** Von jüdischer Kunst, in: Buber, Martin, *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen*. Erste Folge. 1900–1914, Berlin 1920, S. 57–66.
- Bücher der Bibel** hg. v. F. Rahlwes nach der Übersetzung von D. E. Reuss, Georg Westermann Verlag, Bd. 1: *Überlieferung und Gesetz. Das Fünfbuch Mose und das Buch Josua*, Braunschweig 1908, Bd. 6: *Die Liederdichtung. Die Psalmen, die Klagenlieder, das Hohelied*, Braunschweig 1909, Bd. 7: *Die Lehrdichtung. Die Sprüche, Hiob, der Prediger, Ruth, Jona, Esther, Daniel*, Braunschweig 1912.
- Caplan, Judith (Hg.)** *Eine Frau mit Kamera. Liselotte Grschebina, Deutschland 1908–1994*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2008.
- Cohen, Tsafir/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.)** *Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst und Kunstraum Kreuzberg/Bethanien Berlin, Berlin 2003.
- Corinth, Lovis** *Meine frühen Jahre*, Hamburg 1954.
- Daguerre de Hureaux** *Alain, Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart u. a. 1994.
- Dayan, Yael** *Ich schlafe mit meinem Gewehr*, München 1960. Englische Originalausgabe: Dayan, Yael, *New Face in the Mirror*, London 1959.
- Diederer, Roger/Depelchin, Davy** *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Kooperation der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, München 2010.

- Dijkstra, Rineke/Visser, Hrispsimé/Stahel, Urs (Hg.)** *Rineke Dijkstra. Portraits*, Ausstellungskatalog, Jeu de Paume Paris/München 2004.
- Dummy Gesellschaftsmagazin** Themenheft Juden, 8 (2005).
- Eberle, Matthias** *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde. München 1995–1996.
- Feldman, Nira/Bar-Am, Micha/Bar-Am, Orna (Hg.)** *Painting with Light. The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991.
- Friebe, Holm/Müller, Karin/Josefsohn, Daniel** Ja, ja, gleich, in: Josefsohn, Daniel, *Fuck Yes*, mit Texten von Karin Müller, Berlin 2015.
- Fürst, Joseph** Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen, in: Schmitz, Rainer (Hg.), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984.
- Galler, Thomas/Schuppli, Madeleine/Aargauer Kunsthaus (Hg.)** *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus, Zürich 2009.
- Geofroy, Louis de** Vénus anadyomène. Portrait de Madame de Rothschild, par M. Ingres, in: *Revue des deux mondes*, n. s., 23, 3 (1848), S. 341–347.
- Gilman, Sander L./Jütte, Robert/Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hg.)** »Der schejne Jid«. *Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von** *Italienische Reise*, in: Ludwig Geiger und Eduard von der Hellen: *Goethes sämtliche Werke*, 40 Bände, Band 26, Cotta, Stuttgart u. a. 1907.
- Golinski, Hans Günther/Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.)** *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003.
- Goodman, Susan Tumarkin (Hg.)** *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum New York, London 2001.
- Goodman, Susan Tumarkin (Hg.)** *Dateline Israel. New Photography and Video Art*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York, New Haven u. a. 2007.
- Goodman, Susan Tumarkin/Friedling, Sheila (Hg.)** *After Rabin. New Art from Israel*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum New York, New York 1998.
- Goren, Nili/Cornell, Daniell (Hg.)** *Adi Nes: Photographs. The Leon Constantiner Photography Award for an Israeli Artist, 2003*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art und Fine Arts Museum of San Francisco, Tel Aviv 2004.
- Guralnik, Nehama (Hg.)** *In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991.
- Hase, Ulrike von** *Joseph Stieler 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke*, München 1971.
- Heine, Heinrich** Atta Troll. *Ein Sommernachts-traum, Caput I–XXVII*, 1843, in: Heinrich Heine, *Werke in 5 Bänden*, Berlin/Weimar 1964.
- Herlitz, Georg/Kirschner, Bruno (Begr.)** *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Berlin 1927–1930.
- Hojer, Gerhard** *Die Schönheitengalerie König Ludwigs I.*, Regensburg 2011.
- Honnet, Klaus, Daniel Josefsohn und seine unkorrekten Bilder, in: Barth, Nadine (Hg.)** *Daniel Josefsohn – OK DJ*, Ostfildern 2014, o. Seitenangabe.
- Honnet, Klaus/Weyers, Frank (Hg.)** *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997*, Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997.
- Hülsewig-Johnen, Jutta** *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld u. a. 2013.
- Josefsohn, Daniel** *Fuck Yes*, mit Texten von Karin Müller, Berlin 2015.
- Josefsohn, Daniel** Man macht keine Fotos, um gesellschaftsfähig zu sein, in: *Monopol, Zeitschrift für Kunst und Leben*, Nov. (2014), o. S. online unter: <http://www.danieljosefsohn.com/wp-content/uploads/2014/06/>

- MONOPOL-ART-MAGAZINE-NOVEMBER-2014.pdf** [Letzter Zugriff: 24.02.2021].
- Lassar, Naomi (Hg.)** *Jüdische Jugendbewegung. Sei stark und mutig!*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2001.
- Leribault, Christophe/Aubenas, Sylvie (Hg.)** *Delacroix et la photographie*, Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Paris 2008.
- Levin, Michael (Hg.)** *The Last War*, Jerusalem 1996 (hebr.).
- LeVitte Harten, Doreet (Hg.)** *Israelische Kunst um 1990. Binationale Israel/USSR*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Zentrales Künstlerhaus Moskau, Israel Museum Weisbord-Pavillon Jerusalem, Köln 1991.
- LeVitte Harten, Doreet (Hg.)** *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005.
- Libsker, Ari** *Stalags – Holocaust and Pornography in Israel*, Dokumentarfilm, 63 Minuten, Israel 2008.
- Lorenz, Ulrike/zu Salm-Salm, Amélie/Schmidt, Hans (Hg.)** *Louis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, Paris/Museum der Bildenden Künste, Leipzig/Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Bielefeld 2008.
- Magnum Photos (Hg.)** *50 Jahre Israel in Magnum Photographien*, New York 1998.
- Marr, Wilhelm** *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum – Vom nichtconfessionellen Standpunkt aus betrachtet*, Bern 1879.
- Mathieu, Pierre-Louis** *Gustave Moreau. Leben und Werk mit Œuvre-Katalog*, Fribourg 1976.
- Nocke, Alexandra (Hg.)** *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park Israel, Köln/London 2011.
- Nordau, Max** Das Muskelfjudentum und Was bedeutet das Turnen für uns Juden? In: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, hg. vom Zionistischen Aktionskomitee. Köln/Leipzig 1909, S. 379–388.
- Nordau, Max** *Zionistische Schriften*, Köln/Leipzig 1909.
- Omer, Mordechai/Tel Aviv Museum of Art (Hg.)** *Adi Nes. Biblical Stories*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2007.
- Oren, Ruth/Raz, Guy (Hg.)** *Zoltan Kluger. Chief Photographer, 1933–1958*, Ausstellungskatalog, Eretz Israel Museum Tel Aviv, Tel Aviv 2008.
- Oz, Almog/Milchram, Gerhard** »...und Rachel war schön.« *Abel Panns Bilder zur Bibel*, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, Wien 2000.
- Papo, Rachel** *Homeschooled*, Heidelberg 2016.
- Papo, Rachel** *Serial No. 381713I*, New York 2008.
- Papo, Rachel** *It's Been Pouring! The Dark Secret of the First Year of Motherhood*, Heidelberg 2022.
- Perez, Nissan N. (Hg.)** *Time Frame. A Century of Photography in the Land of Israel*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2000.
- Pötzl, Viktoria** *Nation, Narration und Geschlecht. Eine feministische Literaturanalyse der Werke Yael Dayans*, Berlin 2018.
- Raz, Guy (Hg.)** *Avraham Soskin. A Retrospective, Photographs 1905–1945*, Ausstellungskatalog (hebr./engl.), Tel Aviv Museum of Art und The Israeli Museum of Photography, Tel Aviv 2003.
- Raz, Guy** Nothing but What His Eyes Recorded. A Comment on Local Landscape Photography, in: Guy Raz/University of Haifa, The Art Gallery (Hg.), *Framed Landscape. A Comment on Landscape Photography*, Ausstellungskatalog, Art Gallery, Haifa 2004.
- Rivlin, Gershon (Hg.)** *Israel Defence Army 1948–1958. A Pictorial Review*, Tel Aviv 1958.
- Roenpage, Olin (Hg.)** *Ashkan Sahibi. Die Berlinererin*, Berlin 2015.
- Rosenhagen, Hans** Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, in: *Die Kunst für alle: Malerei Plastik, Graphik, Architektur*, Heft 20 (1899), S. 458–477. <https://doi.org/10.11588/diglit.12046#0476>.
- Rosenhagen, Hans** Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession, in: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Heft 19 (1902), S. 433–446. <https://doi.org/10.11588/diglit.12080.91>

- Rubinger, David/Corman, Ruth** *Israel durch mein Objektiv. Sechzig Jahre als Fotojournalist*, Bonn 2010.
- Rubinger, David** *Israel through my Lens. Sixty Years as a Photojournalist*, New York 2007.
- Rubinger, David** *Zeuge einer Epoche*, Ausstellungskatalog, Davidsturm-Museum Jerusalem u. a., Tel Aviv 1988.
- Schütz, Chana C.** »Weil ich ein eingefleischter Jude bin...« Zur Rezeption des Jüdischen im Werk von Max Liebermann, in: Simon, Hermann (Hg.), *Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten: Max Liebermann zum 150. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, Stiftung Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Berlin 1997.
- Schütz, Chana C./Braun, Monika (Hg.)** *Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Maler-radierer*, Begleitbuch der Ausstellungen im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin und in der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, Berlin 2002.
- Sela, Rona** *Chalil Raad. Photographs 1891–1948*, Nahum Gutman Art Museum, Ausstellungskatalog, Tel Aviv 2010.
- Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.)** *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausstellungskatalog, Festival der Weltkulturen Horizonte 1989 im Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1989.
- Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hg.)** *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2012.
- Tel Aviv Museum of Art/Omer, Mordechai (Hg.)** *Nir Hod. Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2005.
- Tinterow, Gary/Conisbee, Philip (Hg.)** *Portraits by Ingres. Image of an epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999.
- von Lehmann, E./Petersen, P.** *Die Bibel in Auswahl für Schule und Heim*, Braunschweig 1912.
- Wagner, Stefan/Thomas Galler** »Ich stelle eine Gegenposition her«, in: *Artcollector*, Nr. 6, 2011, S. 35.
- Weininger, Otto** *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903.
- Wenzel, Michael** *Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Winckelmann-Museum Stendal, Ruppolding/Mainz 2008.
- Wieczorek, Alfred/Sui, Claude W./Tellenbach, Michael (Hg.)** *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008.
- Wilde, Oscar** *Salomé. Drame En Un Acte*, London 1893.
- Wilde, Oscar** *Salome. Trauerspiel in einem Akt*, 1893, abgedruckt in: Rohde, Thomas (Hg.), *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000, S. 112–150.
- Zalmona, Yigal (Hg.)** *The Art of Abel Pann. From Montparnasse to the Land of the Bible*, Ausstellungskatalog, The Israel Museum Jerusalem, Jerusalem 2003.
- Zamir, Michal** *Das Mädchenschiff*, Hamburg 2007.

Monografien und Sammelbände

- A. G. Gender-Killer.** *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005.
- Almog, Oz** *The Sabra. The creation of a new Jew*, Berkeley u. a. 2000.
- Arendt, Hannah** *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Berlin/Zürich¹²2015.
- Asseburg, Muriel/Busse, Jan (Hg.)** *Der Nabostkonflikt. Geschichte, Positionen, Perspektiven*, München 2016.
- Bandi, Nina/Kraft, Michael G./Lasinger, Sebastian (Hg.)** *Kunst, Krise, Subversion: Zur Politik der Ästhetik (Kultur- und Medientheorie)*, Bielefeld 2012.
- Bar-On, Mordechai** *In Pursuit of Peace. A History of the Israeli Peace Movement*, Washington D. C. 1996.

- Bar-On, Mordechai** *A Never-Ending Conflict. A Guide to Israeli Military History*, Westport, Conn. 2004.
- Bar-On, Mordechai** *Moshe Dayan. Israel's Controversial Hero*, New Haven/London 2012.
- Barthes, Roland** *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985.
- Belting, Hans** *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München ³2000.
- Benedek, Andras/Veszelski, Agnes (Hg.)** *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of pictures. Time, Truth, Tradition*, Frankfurt a. M. 2016.
- Berkowitz, Michael** *Zionist Culture and West Jewry before the First World War*, Cambridge 1993.
- Bernstein, Deborah S. (Hg.)** *Pioneers and Homemakers. Jewish Women in Pre-State Israel*, Albany 1992.
- Biale, David** *Eros and the Jews. From Biblical Israel to Contemporary America*, New York 1992.
- Biró, Christine** *Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zur Bedeutung weiblicher Identität in den Bildern Lovis Corinth*, Herbolzheim 2000.
- Blum, Howard** *Ihr Leben in unserer Hand. Die Geschichte der Jüdischen Brigade im Zweiten Weltkrieg*, München 2002.
- Boehm, Gottfried (Hg.)** *Was ist ein Bild?*, München ⁴2006.
- Börsch-Supan, Helmut** *Die deutsche Malerei. Von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870*, München 1988.
- Breaking the Silence (Hg.)** *Breaking the Silence. Israelische Soldaten berichten von ihrem Einsatz in den besetzten Gebieten*, Berlin 2012.
- Brenner, Michael** *Israel. Traum und Wirklichkeit des Jüdischen Staates. Von Theodor Herzl bis heute*, München 2016.
- Brenner, Michael/Weiss, Yfaat (Hg.)** *Zionistische Utopie – Israelische Realität. Religion und Nation in Israel*, München 1999.
- Butler, Judith** *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York u. a. 1990. Im Deutschen: Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.
- Butler, Judith** *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1997.
- Caplan, Neil** *The Israel-Palestine Conflict*, Malden, Mass. 2010.
- Catani, Stephanie** *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885–1925*, Würzburg 2005.
- Cohen, Stuart A.** *Israel and its Army. From Cohesion to Confusion*, London 2009.
- Cohen, Stuart A./Klieman, Aharon (Hg.)** *Routledge Handbook on Israeli Security*, London/New York 2019.
- de Gobineau, Arthur** *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, 5 Bde., Stuttgart 1902–1904.
- Eastwood, James** *Ethics as a weapon of war: Militarism and morality in Israel*, Cambridge/New York 2017.
- Exum, Cheryl** *Song of Songs. A Commentary*, Louisville 2011.
- Flug, Noah/Schäuble, Martin** *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*, München/Wien 2007.
- Foucault, Michel** *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. ¹³2014.
- Friedel, Susanne A.** *Verweiblichte Soldatinnen. Konstituierungsprozesse von Geschlecht im israelischen Militär, Magisterarbeit eingereicht am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät der Universität Potsdam 2008 (unveröffentlicht).*
- Frübis, Hildegard** *Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin. Zur Konstruktion eines Bild-Typus*, Graz 2014.
- Funke, Hajo (Hg.)** *»Frieden jetzt«. Geschichte und Arbeit israelischer Friedensgruppen*, Frankfurt a. M. 1989.
- Gavin, Carney E. S.** *The Image of the East. Nineteenth-Century Near Eastern Photographs by Bonfils from the Collection of the Harvard Semitic Museum*, Chicago/London 1982.
- Gelvin, James L.** *The Israel-Palestine Conflict. One Hundred Years of War*, New York ³2014.
- Gidal, Tim Nahum** *Das Heilige Land. Photographien aus Palästina von 1850 bis 1948*, München/Luzern 1985.

- Gilman, Sander L.** *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- de Gobineau, Arthur** *Versuch über die Ungleichheit der Menschnrassen*, 5 Bde., Stuttgart 1902–1904.
- Graham-Brown, Sarah** *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950*, London 1988.
- Günther, Erika** *Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland*, Münster u. a. 1990.
- Günther, Stephanie** *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*, Bonn 2007.
- Haas, Amanda** *Die Zeitung über Zeitungen. Jeder Tag und das Week End, Auszug aus Thomas Gallers Week End/IDF-Serie*, unveröffentlichte B.A.-Abschlussarbeit im Studienfach Grafik/Design an der Hochschule Luzern, 2010.
- Haibl, Michaela** *Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000.
- Harris, Rachel S./Omer-Sherman, Ranen (Hg.)** *Narratives of Dissent. War in Contemporary Israeli Arts and Culture*, Detroit 2012.
- Hatz, Mechthilde** *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome*, Heidelberg 1972.
- Heikaus, Ulrike** *Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina 1933–1945*, Potsdam 2009.
- Heinsohn, Kirsten/Schüler-Springorum, Stefanie (Hg.)** *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006.
- Heißerer, Dirk** *Unterwegs im Alten Orient. Der Radierer und Lichtzeichner Ephraim Moses Lilien (1874–1925)*, München 2004.
- Hilmes, Carola** *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- Jäger, Jens** *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a.M./New York 2009.
- Kanz, Roland** *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.
- Kimmerling, Baruch** *The Invention and Decline of Israeliness. State, Society, and the Military*, London 2001.
- Klein, Uta** *Militär und Geschlecht in Israel*, Frankfurt a.M. 2001.
- Kobelt-Groch, Marion** »Ich bin Judith«. *Zur Rezeption eines mystischen Stoffes*, Leipzig 2003.
- Köhring, Alexandra/Rüthers, Monica (Hg.)** *Ästhetiken des Sozialismus: populäre Bildmedien im späten Sozialismus*, Wien u. a. 2018.
- Krämer, Gudrun** *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel*, München 2015.
- Krobb, Florian** *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993.
- Laub, Gillian/Azoulay, Ariella** *Testimony*, New York 2007.
- Lemaire, Gérard-Georges** *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln 2000.
- Lilien, Otto M./Strauss, Eve** *E. M. Lilien. Briefe an seine Frau 1905–1925*, Königstein/Ts. 1985.
- Lomsky-Feder, Edna/Sasson-Levy, Orna (Hg.)** *Women Soldiers and Citizenship in Israel: Gendered encounters with the state*, London/ New York 2018.
- Manor, Dalia** *Art in Zion. The Genesis of Modern, National Art in Jewish Palestine*, London 2005.
- Matelowski, Anne** *Die Berliner Secession 1899–1937: Chronik, Kontext, Schicksal*, Wädenswil am Zürichsee 2017.
- Meier, Stefan** *(Bild-)Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web*, Köln 2008.
- Mendelsohn, Ezra** *Painting a people. Mauryc Gottlieb and Jewish Art*, Hanover u. a. 2002.
- Merkel, Kerstin** *Salome. Ikonographie im Wandel*, Frankfurt a.M. u. a. 1990.
- Meyer, Michael A.** *Von Moses Mendelssohn zu Leopold Zunz. Jüdische Identität in Deutschland 1749–1824*, München 1994.
- Mitchell, William J. T.** *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994. (In deutscher Übersetzung: Frank, Gustav (Hg.), *W.J. T. Mitchell, Bildtheorie*, Frankfurt a.M. 2008.)

- Mitchell, William J. T.** *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.
- Munayyer, Hanan Karaman** *Traditional Palestinian Costume. Origins and Evolution*, Northampton, Mass. 2011.
- Nassar, Issam** *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, New York 1997.
- Natter, Tobias G./Schoeps, Julius H. (Hg.)** *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, Köln 1997.
- Nir, Yeshayahu** *The Bible and the Image. The History of Photography in the Holy Land 1839–1899*, Philadelphia 1985.
- Nir, Yeshayahu/Weaver, Mike/Hammond, Anne (Hg.)** *History of Photography, Vl. 19/3*, London 1995.
- Nochlin, Linda** *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York u. a. 1989.
- Oltuski, Ilona** *Kunst und Ideologie des Bezalels in Jerusalem. Ein Versuch der jüdischen Identitätsfindung*, Frankfurt a. M. 1988.
- Oz, Almog** *The Sabra. The creation of a new Jew*, Berkeley u. a. 2000.
- Palgi, Michal/Reinharz, Shulamit (Hg.)** *One Hundred Years of Kibbutz Life. A Century of Crisis and Reinvention*, New Brunswick u. a. 2014.
- Peltre, Christine** *Orientalism in Art*, New York u. a. 1990.
- Penslar, Derek Jonathan** *Jews and the Military. A History*, Princeton u. a., 2013.
- Penslar, Derek** *Zur Militärgeschichte in Israel. Geschichte der Jüdischen Brigade im Zweiten Weltkrieg*, München 2002.
- Perez, Nissan N.** *Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York/ Jerusalem 1988.
- Petry, Erik** *Ländliche Kolonisation in Palästina. Deutsche Juden und früher Zionismus am Ende des 19. Jahrhunderts*, Köln 2004.
- Pilarczyk, Ulrike** *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2009.
- Presner, Todd Samuel** *Muscular Judaism. The Jewish body and the politics of regeneration*, New York 2007.
- Raddatz, Fritz J.** *Von Geist und Geld: Heinrich Heine und sein Onkel, der Bankier Salomon*, Köln 1980.
- Raider, Mark A./Raider-Roth, Miriam B./Kaznelson-Rubashov, Rahel (Hg.)** *The Plough Woman. Records of the Pioneer Women of Palestine – A Critical Edition*, Waltham (MA) u. a. 2002.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan/Recht, Marcus/Metz, Nina** *Flickernde Jugend – Rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*, Frankfurt a. M. u. a. 2010.
- Roei, Noa** *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, London u. a. 2016.
- Rohde, Thomas (Hg.)** *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000.
- Said, Edward** *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, London u. a. 1995.
- Sartre, Jean-Paul** *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*, Zürich 1948.
- Schatz, Andrea/Wiese, Christian (Hg.)** *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006.
- Schmitz, Rainer (Hg.)** *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Frankfurt a. M. 1984.
- Schor, Laura S.** *The life and legacy of Baroness Betty de Rothschild*, New York u. a. 2006.
- Shilo, Margalit/Kark, Ruth/Hasan-Rokem, Galit (Hg.)** *The New Hebrew Women in the Yishuv and the Zionist Movement from a Gender Perspective*, Jerusalem, 2002.
- Shimoni, Gideon/Wistrich, Robert S.** *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999.
- Shochat, Ella** *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*, London u. a. 2010.
- Silver-Brody, Vivienne** *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, Jerusalem 1998.
- Söhn, Gerhart** *Frauen der Aufklärung und Romantik. Von der Karschin bis zur Droste*, Düsseldorf 1998.
- Stein, Gerd** *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1985.

- Stern, Frank** *Filmische Versionen. Deutsch-österreichisch-jüdische Metamorphosen im israelischen Kino*, Graz 2017.
- Swarts, Lynne M.** *Gender, Orientalism, and the Jewish Nation. Women in the Work of Ephraim Moses Lilien at the German Fin de Siècle*, 2020.
- Theweleit, Klaus** *Männerphantasien*, Bd. 1 und 2, München 42009.
- Thornton, Lynne** *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris 1985.
- Wäcker, Erika** *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*, Berlin 1993.
- Weik, Lea** *Jüdische Künstler und das Bild des Ewigen Juden. Vom anti-jüdischen Stereotyp zur jüdischen Identifikationsfigur*, Heidelberg 2015.
- Weir, Shelagh** *Palestinian Costume*, London 1989.
- Wiborg, Susanne** *Salomon Heine. Hamburgs Rothschild – Heinrichs Onkel*, Hamburg 1994.
- Wiener, Michael** *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*, München 1990.
- Winterhoff, Lissy** *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean. Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*, Würzburg 1998.
- Wolffsohn, Michael/Grill, Tobias (Hg.)** *Israel. Geschichte, Politik, Gesellschaft, Wirtschaft*, Opladen/Berlin/Toronto 2016.
- Yuval-Davis, Nira** *Gender and Nation*, London u. a. 2008.
- Zalmona, Yigal** *A Century of Israeli Art*, Jerusalem 2013.

Aufsätze

- Almog, Oz** Der Sabre als kultureller Archetyp, in: LeVitte Harten, Doreet in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 225–229.
- Anonymus** Fotografie Frauenquote, Simon Akstinat hat den Alltag israelischer Soldatinnen festgehalten, in: *Jüdische Allgemeine*, 27.10.2014, online unter: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/20604> [Letzter Zugriff: 08.04.2017].
- Anonymus** Fotograf zeigt den Alltag jüdischer Frauen in Uniform, in: *Focus*, 15.10.2014, online unter: http://www.focus.de/politik/ausland/nahost/nicht-nur-attraktiv-sondern-einzigartig-juedische-maedchen-in-uniform_id_4204633.html [Letzter Zugriff: 08.04.2017].
- Barthes, Roland** Rhetorik des Bildes, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 78–94.
- Bebe, Pauline** *Isba. Frau und Judentum. Enzyklopädie*, Egling an der Paar 2004, S. 84–86.
- Ben-Ari, Eyal/Levy-Schreiber, Edna** Body-building, Character-building, and Nation-building. Gender and Military Service in Israel, in: *Studies in Contemporary Jewry*, 16 (2000), S. 171–190.
- Berger, Eva/Naaman, Dorit** Combat cuties: photographs of Israeli women soldiers in the press since 2006 Lebanon War, in: *Media, War & Conflict*, 4, 3 (2011), S. 269–286.
- Bergemann, Ulrike** Transgender Pictures. Subkultur und Herr von Eden, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 48 (2009), S. 73–86.
- Berkowitz, Michael** Palästina-Bilder. Kulturelle Konstruktionen einer ›jüdischen Heimstätte‹ im deutschen Zionismus 1897–1933, in: Schatz, Andreas/Wiese, Christian (Hg.), *Janusfiguren, ›Jüdische Heimstätte‹, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 167–187.
- Bertz, Inka** Jüdische Kunst als Theorie und Praxis vom Beginn der Moderne bis 1933, in: Golinski, Hans Günther/Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*,

- Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003, S. 148–173.
- Bilski, Emily D.** Der Koscherstempel: Jüdische Themen im Werk von Max Liebermann, in: Golinski, Hans Günther/Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Bochum, Heidelberg 2003, S. 136–147.
- Bilski, Emily D.** Jüdische Identität und Großstadt. Symbolismus im Werk von Lesser Ury, in: Schütz, Chana C./Braun, Monika (Hg.), *Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Malerradierer. Begleitbuch der Ausstellungen im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin und in der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum*, Berlin 2002, S. 25–41.
- Bloom, Anne R.** Women in the Defense Forces, in: Swirski, Barbara/Safir, Marilyn P. (Hg.), *Calling the Equality Bluff. Women in Israel*, New York 1993, S. 128–141.
- Borgstede, Michael** Wie Gilad Schalit es schaffte, nicht durchzudrehen, in: *Welt*, 18.10.2012, online unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article10013921/Wie-Gilad-Schalit-es-schaffte-nicht-durchzudrehen.html#cs-Mideast-Israel-Freed-Soldier.jpg> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].
- Braun, Christina von** Zur Bedeutung von Sexualbildern im rassistischen Antisemitismus, in: Stephan, Inge/Schilling, Sabine/Weigel, Sigrid (Hg.), *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln u. a. 1994, S. 23–50.
- Bronfen, Elisabeth** Pin-Ups and the Violence of Beauty, in: Sielke, Sabine/Schäfer-Wünsche, Elisabeth (Hg.), *The body as interface. Dialogues between the disciplines*, Heidelberg 2007, S. 81–94.
- Brownfield-Stein, Chava** Beautiful Group Portrait with a Gun – Visual Representations of Women Soldiers in Israel Defense Force Albums 1948–1958, in: *Israeli Sociology*, 1, 2 (2005), S. 351–388 (hebr.).
- Brownfield-Stein, Chava** Visual Representations of IDF Women Soldiers and »Civil Militarism« in Israel, in: Sheffer, Gabriel/Barak, Oren (Hg.), *Militarism and Israeli Society*, Bloomington 2010, S. 304–328.
- Buß, Christian** Pulp mit scharfen Nazibräuten, in: *Der Spiegel*, 30.12.2010, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kinodokupornografie-holocaust-pulp-mit-scharfen-nazibraeuten-a-737208.html> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].
- Clifford, Eva** Teenage Life Inside a Israeli Military Training Camp, 15.05.2019, online unter: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/teenage-life-inside-a-israeli-military-training-camp> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].
- Correspondent, J.** IDF Women and Guns Shock and Art in S. F. Show, in: *J. The Jewish News of Northern California*, 19.11.2004, online unter: <http://www.jweekly.com/2004/11/19/idf-women-and-guns-shock-and-art-in-s-f-show> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].
- Cornell, Daniell** Imprisoning Desires, in: Goren, Nili/Cornell, Daniell (Hg.), *Adi Nes: Photographs. The Leon Constantiner Photography Award for an Israeli Artist*, 2003, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art und Fine Arts Museum of San Francisco, Tel Aviv 2004, S. 11–20.
- Czekanowska-Gutman, Monika** Challenging the Non-Jewish Images of a Jewish Queen: Portrayals of Esther by Early Twentieth-Century Jewish Artists, in: *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 12 (2016), S. 71–92.
- Depelchin, Davy** Im Banne des Orients. Motive und Erscheinungsformen einer künstlerischen Strömung, in: Diederer, Roger/Depelchin, Davy, *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Kooperation der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, München 2010, S. 15–35.
- Dohrn, Verena** Die Familie Chaim Kahan und ihre Unternehmen im Weimarer Berlin, in: Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hg.), *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2012, S. 100–109.
- Dugan, Jess T.** An Interview with Adi Nes, 27.04.2008, in: *Big Red and Shiny*, online

- unter: <http://bigredandshiny.org/4083/an-interview-with-adi-nes> [Letzter Zugriff: 22.04. 2021].
- Enghusen, Mareike** In Israel erobern Soldatinnen immer mehr Schlüsselpositionen, in: *Jüdische Allgemeine*, 26.04.2018, online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/israel/frauen-an-die-front/> [Letzter Zugriff: 11.07.2022].
- European Photography.** The independent art magazine for contemporary photography and new media, no. 83, vol. 29, 1 (2008), S. 44–47.
- Finkelstein, Haim** Lilien and Zionism, in: Ovadia, Asher/Kanaan-Kedar, Nurit (Hg.), *East Meets West. Art in the Land of Israel*, Tel Aviv 1998, S. 195–216.
- Foucault, Michel** Worte und Bilder, in: Defert, Daniel (Hg.), *Michel Foucault. Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, 1954–1969*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, S. 794–797.
- Friedel, Susanne A.** Feminisierte Soldatinnen: Weiblichkeit und Militär in Israel, in: Thiele, Martina/Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hg.), *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden 2010, S. 103–117.
- Friedman, Mira** The metamorphoses of Judith, in: *Journal of Jewish Art*, 12–13 (1987), S. 225–246.
- Friedman, Thomas L.** Die Sache mit Israel, in: Nocke, Alexandra (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park Israel, Köln/London 2011, S. 174–177.
- Frübis, Hildegard** Die Schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und vom Fremden, in: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Threuter, Christine (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 112–124.
- Frübis, Hildegard** Repräsentationen »Der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der Jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer, *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effeminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, S. 123–142.
- Frübis, Hildegard** Porträt und Typus – Repräsentationen »der Jüdin« in der Jüdischen Moderne, in: Sucker, Juliane/Wohl von Haselberg, Lea (Hg.), *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2013, S. 33–56.
- Frübis, Hildegard** The Figure of the »Beautiful Jewess«, the Orient, the Bible, and Zionism, in: Brunotte, Ulrike/Ludewig, Anna-Dorothea/Stähler, Axel, *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, Berlin u. a. 2015, S. 82–97.
- Gal, Nissim** The Language of the Poor. Bible Stories as a Critical Narrative of the Present, in: *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 4 (2010), S. 82–108.
- Galit, Noga-Banai** The Contested Ownership of Yosef Trumpeldor's Arm-reliquary. A View from a Christian Perspective, in: *Jewish Quarterly Review*, 105, 3 (2015), S. 399–414. (Ebenso publiziert unter dem Titel: Der Streit um die Armprothese des jüdischen Pioniers Josef Trumpeldor im Licht der christlichen Reliquienverehrung, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 4 [2015], S. 364–371).
- Gillath, Nurith** Women and Military Service in Israel 1948–1967, in: Latzel, Klaus/Maubach, Franka/Satjukow, Silke (Hg.), *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*, Paderborn 2011, S. 395–414.
- Gilman, Sander L.** Salome, syphilis, Sarah Bernhardt and the »modern Jewess«, in: *The German Quarterly*, 66, 2 (1993), S. 195–211.
- Gittleman, Idit Shafra** Female Service in the IDF. The Challenge of an »Integrated« Army, in: *Lawfare*, 28.02.2018, online unter: <https://www.lawfareblog.com/female-service-idf-challenge-integrated-army> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].
- Goldstein, Richard** A Soldier Named Desire, in: *The Village Voice*, 01.04.2003, online unter: <http://www.villagevoice.com/news/a-soldier-named-desire-6410902> [Letzter Zugriff: 22. 04. 2021].

- Goozé, Marjanne E.** Posing for Posterity. The Representations and Portrayals of Henriette Herz as ›Beautiful Jewess‹, in: Henn, Marianne/Pausch, Holger A. (Hg.), *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Amsterdam/ New York 2003, S. 67–97.
- Grimmeisen, Julie** Halutza or Beauty Queen? National Images of Women in Early Israeli Society, in: *Israel Studies*, 20, 2 (2015), S. 27–55.
- Grossman, Cissy** The real meaning of Eugène Delacroix's »Noce juive au Maroc«, in: *Journal of Jewish Art*, 14 (1988), S. 64–73.
- Grunzweig, Emilie** IDF Cracks Down on Army Weekly After Article Featuring Soldiers in Drag, in: *Haaretz*, 20.03.2012, online unter: <http://www.haaretz.com/idf-cracks-down-on-army-weekly-after-article-featuring-soldiers-in-drag-1.419610> [Letzter Zugriff: 22.04.2021]
- Hameiri, Ilan** Pioniere der Neuansiedlung. Kibbutz und Moshav, in: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 37, 145 (1998), S. 143–153.
- Haug, Kristen** Geht doch auch so, in: *Der Spiegel*, 26.12.2015, online unter: <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/unterricht-zu-hause-homeschooled-von-rachel-papo-a-1069073.html> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].
- Hempel, Paul** Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Bayerdörfer, Hans Peter/Dietz, Bettina/Heidemann, Frank/Hempel, Paul (Hg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205.
- Hentges, Gudrun** Der (Einzel-)Fall Otto Weininger?, in: Hentges, Gudrun/Kempfer, Guy/Kühnl, Reinhard (Hg.), *Antisemitismus. Geschichte, Interessenstruktur, Aktualität*, Heilbronn 1995, S. 91–115.
- Heyd, Milly** Lilien Between Herzl and Ahaser, in: Shimoni, Gideon/Wistrich, Robert S., *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999, S. 265–293.
- Holert, Tom** Kulturwissenschaft/Visual Culture, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplin, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, S. 226–235.
- Hüttel, Richard** Der »kolossale Erfolg« von Corinths Salome, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Museum der bildenden Künste Leipzig. Jahresheft 2003*, S. 24–29.
- Izraeli, Dafna Nundi** Gendering Military Service in the Israeli Defense Forces, in: *Israel Social Science Research*, 12, 1 (1997), S. 129–166.
- Izraeli, Dafna Nundi** Paradoxes of Women's Service in the Israel Defense Forces, in: Maman, Daniel/Ben-Ari, Eyal/Rosenhek, Zeev (Hg.), *Military, State, and Society in Israel. Theoretical & comparative perspectives*, New Brunswick/London 2001, S. 203–238.
- Jakubowski, Jeanette** »Die Jüdin«. Darstellungen in deutschen antisemitischen Schriften von 1700 bis zum Nationalsozialismus, in: Schoeps, Julius/Schlör, Joachim (Hg.), *Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*, München 1995, S. 196–209.
- Katz-Freiman, Tami** Nir Hod. An Acrobat of Emotion in the Circus of Illusions, in: Tel Aviv Museum of Art/Omer, Mordechai (Hg.), *Nir Hod. Forever*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2005, S. 21–78.
- Keil, Elisabeth** An Artist Looks at Zion: E. M. Lilien and His Changing Visions of Palestine, in: Greenspoon, Leonard J./Simkins, Ronald A. (Hg.), »A Land Flowing With Milk and Honey«. *Visions of Israel from Biblical to Modern Times*, Omaha u. a. 2001, S. 237–260.
- King, Anthony** Are women really equal in the people's army? A gender perspective on the Israel Defence Forces (IDF), in: Egnell, Robert/Alam, Mayesha (Hg.), *Woman and Gender Perspectives in the Military. An International Comparison*, Washington, DC 2019, S. 153–172.
- Kimmerling, Baruch** Patterns of Militarism in Israel, in: *European Journal of Sociology*, 34 (1993), S. 196–223.
- Klein, Samuel** Quoting Caravaggio, in: *Jewish Quarterly* 199 (2005), S. 13–17.
- Koch, Hannes** Schwerter zu Duftwolken, in: *spiegel-online*, 31.05.2009, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,627328,00.html> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].

- Kohl, Karl-Heinz** Cherchez la femme d'orient, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausstellungskatalog, Festival der Weltkulturen Horizonte 1989 im Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1989, S. 356–367.
- Kohlbauer-Fritz, Gabriele** »La belle Juive« und die »schöne Schickse«, in: Gilman, Sander L./Jütte, Robert/Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hg.), »Der schejne Jid«. *Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 1998, S. 109–121.
- Lanzke, Alice** »Eine ist schöner als die andere!«, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 19.12.2014, online unter: http://www.deutschland-radiokultur.de/fotoband-ueber-israelische-soldatinnen-eine-ist-schoener.1079.de.html?dram:article_id=306719 [Letzter Zugriff: 08.04.2017].
- LeVitte Harten, Doreet** Less the Horror than the Grace, in: Omer, Mordechai/Tel Aviv Museum of Art (Hg.), *Adi Nes. Biblical Stories*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2007, S. 128–146.
- Levy, Edna** Die paradoxe Geschlechterpolitik der israelischen Armee, in: Seifert, Ruth/Eifler, Christine/Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften*, Königstein/Taunus 2003, S. 52–73.
- Lewin, Judith** The Sublimity of the Jewish Type: Balzac's *Belle Juive* as Virgin Magdalene *aux Camélias*, in: Bronner, Simon J. (Hg.), *Jewishness. Expression, Identity, and Representation*, Oxford 2008, S. 239–272.
- Limor, Yehiel/Nossek, Hillel** The Military and the Media in the Twenty-First Century: Towards a New Model of Relations, in: *Israel Affairs*, 12, 3 (2006), S. 484–510.
- Livneh, Neri** Yael Dayanon her father's legacy, her political career and her illness, in: *Haaretz*, 14.09.2012, online unter: <http://www.haaretz.com/israel-news/yael-dayanon-her-father-s-legacy-her-political-career-and-her-illness-1.464901> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].
- Ludewig, Anna-Dorothea** »Schönste Heidin, süßeste Jüdin!« Die »Schöne Jüdin« in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 2, 3 (2008), S. 1–15, online unter: <https://www.medaon.de/en/artikel/schoenste-heidin-suesseste-juedin-die-schoene-juedin-in-der-europaeischen-literatur-zwischen-dem-17-und-19-jahr-hundert-ein-querschnitt> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].
- Maksymiak-Fugmann, Malgorzata** »Ich lerne Steine behauen ...«: Frauenideale und Frauenstatus in der »neuen Gesellschaft« des vorstaatlichen Israel, in: Lappin, Eleonore/Nagel, Michael (Hg.), *Frauen und Frauenbilder in der europäisch-jüdischen Presse von der Aufklärung bis 1945*, Bremen 2007, S. 207–221.
- Meier, Stefan** »Pimp your profile« – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0, in: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 9, 1 (2009), S. 53–64.
- Meier, Stefan** Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse, in: Keller, Rainer/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, *Theorien und Methoden*, Wiesbaden ³2011, S. 499–532.
- Meier, Stefan** (Multimodale) Diskursanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 229–235.
- Meier, Stefan** Visuelle Stilanalyse. Methodisch-methodologische Vorschläge zur Untersuchung identitätsstiftender Bildinszenierungen, in: Geise, Stephanie/Lobinger, Katharina (Hg.), *Bilder, Kulturen, Identitäten. Analysen zu einem Spannungsfeld Visueller Kommunikationsforschung*, Köln 2014, S. 256–284.
- Meranda, Amnon** »Israeli consulate invitation slammed as »pornographic«, in: *Yedioth Ahronoth*, 18.06.2007, online unter: <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3414322,00.html> [Letzter Zugriff: 07.02.2021].
- Mitchell, William J. T.** Der Pictorial Turn, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privilege Blick*.

- Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.
- Mitchell, William J. T.** Interdisziplinarität und visuelle Kultur, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 38–50.
- Nochlin, Linda/Tamar Garb (Hg.)** The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity, London 1995, S. 97–120.
- Nocke, Alexandra** Zustand Israel, in: Nocke, Alexandra (Hg.), *Insight. Micha Bar-Am's Israel*, Ausstellungskatalog, Willy-Brandt-Haus Berlin und Open Museum of Photography in the Tel-Hai Industrial Park Israel, Köln/London 2011, S. 26–41.
- Nordheimer-Nur, Ofer** Die anarchistische Ästhetik der Jugendbewegung HaShomer HaZa'ir in den 1920er Jahren und das Tragische in ihrer Weltanschauung, in: Hotam, Yotam (Hg.), *Deutsch-Jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 61–74.
- Nouwen, Margreet** Who's Afraid of Delilah?, in: Deshmukh, Marion/Forster-Hahn, Françoise/Gaethgens, Barbara (Hg.), *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York/Oxford 2011, S. 156–169.
- Ockman, Carol** ›Two large eyebrows à l'orientale: ethnic stereotyping in Ingres's *Baronne de Rothschild*, in: *Art History*, 14, 4 (1991), S. 521–539.
- Oren, Ruth** Zionist Photography, 1910–41, in: *History of Photography*, 19, 3 (1995), S. 201–209.
- Paucker, Pauline** Bildnisse jüdischer Frauen 1789–1991. Klischee und Wandel, in: Dick, Jutta/Hahn, Barbara (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 29–46.
- Peled, Rina** Der »Neue Mensch« der zionistischen Jugendbewegung und seine deutschen Wurzeln, in: LeVitte Harten, Doreet in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 219–224.
- Peled, Rina** Die Jugendbewegung HaShomer HaZa'ir in Palästina. Vom nietzscheschen Individualismus zum leninistisch-stalinistischen Kollektivismus, in: Hotam, Yotam (Hg.), *Deutsch-Jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 213–239.
- Philipp, Thomas** Die palästinensische Gesellschaft zu Zeiten des britischen Mandats, in: *Dossier Israel*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2007/2008, online unter: <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/44991/gesellschaft-palaestinas?p=all> [Letzter Zugriff: 30.05.2016].
- Pilarczyk, Ulrike** Fotografie als gemeinschaftliches Ritual. Bilder aus Kibbuz, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie*, 12, 1–2 (2003), S. 621–640.
- Pilarczyk, Ulrike** Gemeinschaft. Jüdische Jugendfotografie 1924 bis 1938, in: Hotam, Yotam (Hg.), *Deutsch-Jüdische Jugendliche im »Zeitalter der Jugend«*, Göttingen 2009, S. 75–93.
- Pinchevski, Amit/Brand, Roy** Holocaust Perversions. The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial, in: *Critical Studies in Media Communication*, 24, 5 (2007), S. 387–407.
- Prestel, Claudia** Feministische und zionistische Konstruktionen der Geschlechterdifferenz im deutschen Zionismus, in: Schatz, Andrea/Wiese, Christian (Hg.), *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 125–148.
- Radjai, Jihan** Weiblichkeit und Militär. Die israelische Soldatin im Fokus der Kamera, in: Heil, Johannes/Krochmalnik, Daniel (Hg.), *Jüdische Studien als Disziplin – Die Disziplinen der Jüdischen Studien. Festschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, Heidelberg 2010, S. 221–236.
- Ratzeburg, Wiebke** Geschminkter Heldentod. Der israelische Fotograf Adi Nes und seine ›Soldatenpietà‹, in: Sykora, Katharina/Derenthal, Ludger/Ruelfs, Ester (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 226–231.
- Rose, Alison** Die ›Neue Jüdische Familie. Frauen, Geschlecht und Nation im zionistischen Denken, in: Heinsohn, Kirsten/

- Schüler-Springorum, Stefanie (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 177–194.
- Sasson-Levy, Orna** Gender Performance in a Changing Military, in: Fuchs, Esther (Hg.), *Israeli Women's Studies*, New Brunswick u. a. 2005, S. 265–276.
- Sasson-Levy, Orna/Hartal, Gilly** Women and the Israeli Military Culture, in: Cohen, Stuart A./Klieman, Aharon (Hg.), *Routledge handbook on Israeli security*, London/ New York 2019, S. 309–321.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke** *Studien zur visuellen Kultur*, Bielefeld 2011, S. 35–63 und S. 65–141.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria** Die ›Schöne Jüdin‹ als unsichtbare Braut. Zu Delacroix' *Die jüdische Hochzeit in Marokko*, in: Uerlings, Herbert/Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 155–182.
- Schuppli, Madeleine** Found in Translation. Thomas Gallers Umgang mit Such- und Fundstücken, in: Galler, Thomas/Schuppli, Madeleine/Aargauer Kunsthaus (Hg.), *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face*, Zürich 2009, S. 53–56.
- Schütz, Chana C.** Lesser Ury – Bilder der Bibel, in: Schütz, Chana C./Braun, Monika (Hg.), *Lesser Ury. Bilder der Bibel. Der Malerradierer*, Begleitbuch der Ausstellungen im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin und in der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, Berlin 2002, S. 12–24.
- Sekula, Allan** Vom Erfinden fotografischer Bedeutung, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 302–337.
- Sela, Rona** Vom »goldenen Jerusalem« zum »brennenden Tel Aviv«. Von der zionistischen zur kritischen Fotografie, in: LeVitte Harten, Doreet in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 458–464.
- Sela, Rona** Resilient Resistance: Colonial Biblical, Archaeological and Ethnographical Imaginaries in the work of Chalil Raad (Khalil Ra'd), 1891–1948, in: Sanchez Summerer, Karène/Zananiri, Sary (Hg.), *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918–1948*, Leiden/Boston 2021, S. 185–226.
- Shalem, Avinoam** Ephraim Moses Lilien. The Working Process of an Artist, in: Graetz, Michael (Hg.), *Ein Leben für die jüdische Kunst*, Heidelberg 2003, S. 141–150.
- Shalvi, Alice** CHEN: Women's Corps of the Israel Defense Forces, in: Jewish Women's Archive, 31.12.1999, online unter: <https://jwa.org/encyclopedia/article/chen-womens-corps-of-israel-defense-forces> [Letzter Zugriff: 07.01.2021].
- Shilo, Margalit** Die neue Hebräerin, in: Dachs, Gisela, *Jüdischer Almanach. Frauen*, Frankfurt a. M. 2006, S. 94–103.
- Shilo, Margalit** The Double or Multiple Image of the New Hebrew Women, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 1 (1998), S. 73–94.
- Silver, Larry** Between Tradition and Acculturation. Jewish Painters in Nineteenth-Century Europe, in: Goodman, Susan Tumarkin (Hg.), *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum New York, London 2001, S. 123–141.
- Sine, Nadine** Cases of mistaken Identity: Salome and Judith at the turn of the century, in: *German Studies Review*, 11, 1 (1988), S. 9–29.
- Stanislawski, Michael** Vom Jugendstil zum ›Judenstil‹: Universalismus und Nationalismus im Werk Ephraim Moses Liliens, in: Brenner, Michael/Weiss, Yfaat (Hg.), *Zionistische Utopie - Israelische Realität. Religion und Nation in Israel*, München 1999, S. 68–101.
- Steilen, Felix** Zur politischen Ikonologie der Palmach, in: Huhnholz, Sebastian/Hausteiner, Eva Marlene (Hg.), *Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation*, Leviathan, Sonderband 34 (2018), S. 336–360.
- Steinberg, Shlomit** Das Bild der Frau in der Malerei von Abel Pann 1900–1957, in:

- Oz, Almog/Milchram, Gerhard (Hg.), »... und Rachel war schön.« *Abel Panns Bilder zur Bibel*, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Wien, Wien 2000, S. 21–29.
- Stiegler, Bernd** Das Reich der Zeichen: Photographietheorie zwischen Semiotik, Dekonstruktion, Diskursanalyse und Kulturwissenschaften, in: Stiegler, Bernd, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 337–390.
- Stöckl, Hartmut** Sozialesemiotische Bildanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 392–402.
- Stuart A.** Towards a New Portrait of the (New) Israeli Soldier, in: Karsh, Efraim (Hg.), *From Rabin to Netanyahu. Israel's Troubled Agenda*, London 1997, S. 77–114.
- Sui, Claude W.** Die Reise ins Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert, in: Wiczorek, Alfred/Sui, Claude W./Tellenbach, Michael (Hg.), *Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Mekka und Medina bis Jerusalem. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen*, Heidelberg 2008, S. 8–29.
- Sydow, Christoph** Die Pflicht der Kriegerinnen, in: *Der Spiegel*, 07.02.2014, online unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/soldatinnen-in-der-israelischen-armee-bildband-von-simon-akstinat-a-951531.html> [Letzter Zugriff: 08.04.2017].
- Tchetchik, Daniel** Israeli Women, Israeli Soldiers, 9.11.2014, in: *Haaretz*, online unter: <http://www.haaretz.com/blogs/exposure-haaretz-photo-blog/1.625449> [Letzter Zugriff: 24.02.2021].
- Thornton, Lynne** Frauenbilder: Zur Malerei der »Orientalisten«, in: Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik (Hg.), *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausstellungskatalog, Festival der Weltkulturen Horizonte 1989 im Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1989, S. 342–355.
- Tinterow, Gary** Baronne James de Rothschild, née Betty von Rothschild, in: Tinterow, Gary/Conisbee, Philip (Hg.), *Portraits by Ingres. Image of an epoch*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1999, S. S. 414–425.
- Tyler, Judith** Hannah Szenes (Senesh), in: *Jewish Women's Archive*, 31.12.1999, online unter: <http://jwa.org/encyclopedia/article/szenes-hannah> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].
- Voigt, Jürgen** »So eine Art Jeanne d'Arc«, in: *Der Spiegel*, 09.07.2019, online unter: <http://www.spiegel.de/einestages/juedische-widerstandskampferin-so-eine-art-jeanne-d-arc-a-946522.html> [Letzter Zugriff: 22.04.2021].
- Vollmer, Ulrike** Auf Leinwand gebannt: Judith im (Miss-)Verständnis von Malerei und Film, in: *Biblical Interpretation*, 14, 1–2 (2006), S. 76–93.
- Weber, Annette** »Blut ist ein ganz besonderer Saft«. Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: Bradburne, James M. unter Mitarbeit von Annette Weber (Hg.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Ausstellungskatalog, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main und Schirn-Kunsthalle Frankfurt, München u. a. 2002, S. 157–174.
- Weber, Annette** Bibel, Babel und Bilder. Die Bedeutung der Archäologie für jüdische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Truma. Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg*, Bd. 18, Heidelberg 2008, S. 108–131.
- Weber, Heike** Von »Lichtgöttinnen« und »Cyborgfrauen«, in: Heßler, Martina (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006, S. 317–344.
- Weiss, Yfaat** Ostjudentum als Konzept und Ostjuden als Präsenz im deutschen Zionismus, in: Schatz, Andrea/Wiese, Christian (Hg.), *Janusfiguren. »Jüdische Heimstätte«, Exil und Nation im deutschen Zionismus*, Berlin 2006, S. 149–166.
- Weissberg, Liliane** Wenigliche Körpersprachen. Bild und Wort bei Henriette Herz, in: Dick, Jutta/Hahn, Barbara (Hg.), *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1993, S. 71–92.
- Wenk, Silke** Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik, in: Christadler, Maïke, (Hg.), *Gender – Memory. Repräsen-*

tationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht, Marburg 2005, S. 122–132.

Wheatley-Irving, Linda Holy Land Photographs and Their Worlds. Francis Bedford and the »Tour in the East«, in: *Jerusalem Quarterly*, 31 (2007), S. 79–96.

Yuran, Noam Die Schrecken des Krieges, die Schrecken des Sex, in: Cohen, Tsafrir/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst und

Kunstraum Kreuzberg/Bethanien Berlin, Berlin 2003, S. 92–99.

Zakai, Orian Entering the Records. Difference, Suffrage and the Autobiography of the New Hebrew Woman, in: *Nashim. A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 22 (2011), S. 136–161.

Zalmona, Yigal Die israelische Kunst und der Orient, in: LeVitte Harten, Doreet in Zusammenarbeit mit Yigal Zalmona (Hg.), *Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2005, S. 154–163.

Bilder von israelischen Soldatinnen sind ein populäres Motiv in der Fotografie. Auffallend ist dabei die kontroverse Vermittlung von Geschlecht und Identität: Darstellungen der israelischen Soldatin als Heldin, wie sie das israelische Militär in ihren offiziellen Bildern zeigt, stehen Fotografien gegenüber, die entweder als sexualisiert oder als visualisierte Kritik am Militärdienst und der Verantwortung der jungen Soldatinnen gegenüber Staat und Volk erscheinen. Aspekte der Bildsprache und -ästhetik im kulturhistorischen Diskurs des Zionismus sowie Stereotype wie das der »schönen Jüdin« in der europäischen Malerei seit dem 18. Jahrhundert stehen im Vordergrund dieser Analyse. In interdisziplinärer Arbeitsmethode wird ein Beitrag der Jüdischen Studien geleistet, der Ansätze der Geschlechterforschung mit denen der Kunst- und Bildwissenschaften vereint.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-103-8



9 783968 221038