

# I. Einleitung



# 1 Thema, These und Fragestellung

Das israelische Militär, *Israel Defense Forces* oder *IDF* im Englischen und *Zahal*<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 Porträtdarstellung 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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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 [...]«<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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 kanalisiert. Durch diese Zurschaustellung befriedigten sie die Neugier des Publikums, und sie bedienten darüber hinaus durch Provokation einen gewissen Voyeurismus.<sup>7</sup> Derartige Repräsentationen von Frauen fungierten als »der geheime Schlüssel zur imaginären Welt des Orients«.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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 [...]«<sup>13</sup>. 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.<sup>14</sup>

Aus dieser angeblichen Analogie zwischen »Weib« und »Jude« folgert Weininger eine »[...] Seelenlosigkeit des absoluten Juden«.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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:<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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«<sup>19</sup> 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 [...]«. <sup>20</sup> 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« <sup>21</sup> 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. <sup>22</sup> 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).<sup>23</sup> 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 graziösen 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 eindrückliche 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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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 identitätsstiftender 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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 [...]«. <sup>47</sup> Krobb bietet mit seiner Untersuchung eine notwendige Einführung in die Bedeutung des literarischen Topos.<sup>48</sup> 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«<sup>49</sup> 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«. <sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup> 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«. <sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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.«.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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«.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> Ausführliche Bildanalysen in Bezug auf einen kulturhistorischen Diskurs bieten unter anderem die Arbeiten von Ulrike Pilarczyk und Margalit Shilo.<sup>63</sup> 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*<sup>64</sup> als visuelles Zeichen politischer Ideologien und Strategien, um eine staatspolitische Vorherrschaft auch bildlich anderen Staaten gegenüber deutlich zum Ausdruck zu bringen.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup>

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*<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup>

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.<sup>69</sup> 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«<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup>

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.