

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 Immigrationswellen einsetzten, die im Hebräischen *Alijah* (Singular) und *Alijoth* (Plural) genannt werden, was wörtlich mit »Aufstieg« zu übersetzen ist. Diese Immigrationswellen 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 altehergebrachte 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 Erstarken 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 Kibbuz 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 Kibbuz-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 Porträanfertiung 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. 40f. (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. 107ff. 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 Pioniere, 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 *Palmach*kämpferin 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 Kibbuz 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 Kibbuz 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 Kibbuzbewegung 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 Kibbuz 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, Kibbuz 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 Kibbutz 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 Kibbutz 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 Kibbutz, 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 Kriegsphotografen 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 kibbutznic 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 Armeecalltag 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 Armeecalltags.

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 grobwebtem 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 Atlan (Hg.), *Access to Israel. Israelische Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum Frankfurt, 2 Bde., Köln 2008. Siehe auch: Susan Tumarin 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 da Vincis Bildikone, doch statt Christus und seinen Jüngern sitzen vierzehn israelische Soldaten während ihrer Essenspause an einem langen, mit alltäglichem Militärgeschirr gedeckten Tisch. Analog zu da Vincis 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 da Vincis 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 Motivauswahl 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.