

VI. Ergebnisse und Ausblick

Das Bild der israelischen Soldatin als heldenhafte Kämpferin ist bis heute ein wichtiges Element der nationalen Selbstwahrnehmung Israels. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass Israel nach der Staatsgründung 1948 zunächst das einzige Land weltweit war, in dem es eine Wehrpflicht für Frauen gab, wodurch die israelische Soldatin zum Sinnbild des neuen, modernen Staates wurde. Die ikonografische Darstellung des Bildtopos entwickelte sich aus einer komplexen Motivgeschichte, die offenlegt, dass das Bild der israelischen Soldatin nicht statisch ist. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die unterschiedlichen Repräsentationen israelischer Soldatinnen aus komplexen historischen und gesellschaftlichen Transferprozessen resultieren und in ein Netz unterschiedlicher Bildkulturen eingebunden sind.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete die offizielle Präsentation der israelischen Verteidigungstreitkräfte, deren Öffentlichkeitsarbeit das Bild der israelischen Soldatin steuert und einen visuellen Referenzrahmen für die zur Ikone stilisierte israelische Heldin bildet, die zur Symbolfigur für die Verteidigungspolitik und die Sicherheit des Staates Israel geworden ist. Wie in Kapitel II dargelegt wird, nehmen die modernen Medien im In- und Ausland das Bild der israelischen Soldatin als Repräsentantin der Nation mit großem Interesse auf und verbreiten es weiter. Dabei kommt es allerdings zu Divergenzen: Einerseits genießt die Soldatin ein hohes Ansehen innerhalb der israelischen Kultur und Gesellschaft, andererseits sind Soldatinnen und Soldaten oft das Gesicht des Militärs, wenn in der Presse Kritik am Militär und der israelischen Nahost-Politik geübt wird.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden Rezeptionen der israelischen Soldatin in der Literatur, im Film und in der Fotografie analysiert, die als Gegensatz zu den Darstellungen in den Medien konzipiert wurden. Sie entwerfen bis auf eine Ausnahme ein kontroverses Bild der israelischen Soldatin, wodurch die von der *Zahal* autorisierten Bilder kritisiert werden. Werkserien verschiedener zeitgenössischer Kunstfotografinnen und -fotografen bringen die Ambivalenzen in der Interpretation des Bildes der israelischen Soldatin zum Ausdruck. So entwickelt sich in der zeitgenössischen Kunstfotografie ein eigenständiger und kontroverser Topos: Wie in Kapitel III erörtert, reflektieren verschiedene Werkserien Themen wie die israelische Identität, Geschlechterkonstruktionen, das Militär als Organisation und die Wahrnehmung des Militärs im öffentlichen Raum auf einer Metaebene, so dass Unstimmigkeiten und Inkongruenzen aufgezeigt werden.

Diese Arbeit vertritt die These, dass sich die Entwicklung des Bildes der israelischen Soldatin auf das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ und das darauf antwortende, zionistisch geprägte Konstrukt der ›neuen Hebräerin‹ zurückführen lässt. Damit liegt der Ausgangspunkt für die historische Entwicklung des Bildtopos noch in der europäischen Diaspora, wie Kapitel IV zeigt. Ausgehend von dieser These lassen sich vier wesentliche Entwicklungsstufen des Bildes der israelischen Soldatin bestimmen:

1. Das Bild der ›schönen Jüdin‹ wird in der Malerei und in der Literatur als Topos verstanden, der auf das angeblich Fremde und Andersartige fokussiert ist und eine Wahrnehmung zwischen Faszination, Attraktion und Aversion aufzeigt. Ausgehend von den individualisierten Porträtbildern der Aufklärung, darunter die Porträts von Henriette Herz, Nanette Kaulla und Betty de Rothschild, entwickelt sich ein Typenbild, bei dem nun nicht mehr das Individuum, sondern ein Typus mit seinen angeblich charakteristischen Merkmalen im Vordergrund steht. Im Kontext des Orientalismus in der Kunst mit seinen romantisierten Vorstellungen vom Morgenland wird das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ mit allen dazugehörigen Klischees – dunkles, lockiges Haar, ausdrucksstarkes Gesicht, erfüllt von archaischer Leidenschaft und zügelloser Lust – als biblische Hebräerin in den Orient verortet.

Indizien für die zunehmend stereotype Wahrnehmung sind die veränderten Bildtitel und Darstellungen: Wurde Henriette Herz noch als Hebe dargestellt, erscheinen vom Orientalismus geprägte jüdische Frauenfiguren häufig mit Bildtiteln wie *Salome*, *Esther* oder *Judith*. Diese biblischen Figurenporträts, die einen Typus beschreiben, sind in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vorherrschend, so dass die Frau als Individuum zugunsten eines Image in den Hintergrund gedrängt wird und dem (meist männlichen) Betrachter als Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ begegnet. Vor allem in den Darstellungen der biblischen Frauenfiguren Salome und Judith wurde häufig eine sinnliche orientalische Frau porträtiert, welche die christliche Mehrheitsgesellschaft dieser Zeit als *Femme fatale* interpretierte und mit unterschiedlichen Vorstellungswelten von Lust und Leidenschaft assoziierte. Die erotischen Inszenierungen des Motivs dienten also einerseits als Folie für romantische Vorstellungen von orientalisch-jüdischen Schönheiten, andererseits wurden diesen Figuren mit dem Erstarken des Antisemitismus und der gleichzeitig aufkeimenden Misogynie in der Gesellschaft zunehmend negative Charakteristika zugeschrieben. Auf diese Weise prägten die Bilder der ›schönen Jüdin‹ die gesellschaftliche Wahrnehmung der jüdischen Frau als exotische Erscheinung, die in der antisemitischen, auf rassentheoretischen Vorurteilen basierenden Propaganda der Nationalsozialisten mündete.

Für die Bildgenese des Stereotyps der ›schönen Jüdin‹ als orientalischer *Femme fatale*, deren Schönheit Verderben bringt und die über Leben und Tod eines Mannes entscheidet, ist Eugène Delacroix besonders relevant, da seine Bilder auch auf andere Künstler einen maßgeblichen Einfluss ausübten, darunter Henri Regnault, Gustave Moreau, Franz von Stuck und weitere Maler des *Fin de Siècle* wie Aubrey Beardsley, Edvard Munch und Gustav-Adolf Mossa. Aber auch Künstler jüdischer Herkunft widmeten sich dem Sujet, wie etwa Maurycy Gottlieb, Ephraim Moses Lilien und Abel Pann. In ihren Werken, besonders in jenen von Max Liebermann und Lovis Corinth, finden sich jedoch auch Gegenbilder zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹, die sich von der gewohnten Bildinterpretation distanzieren und das Bildmotiv umkehren.

2. Die Entwicklung des jüdischen Frauenbildes aus jüdischer Perspektive ist zunächst wesentlich durch die Auseinandersetzung mit antijüdischen Stereotypen bestimmt. Mit Beginn der zionistischen Bewegung ändert sich dies. An die Stelle der ›schönen Jüdin‹ tritt die tatkräftige Pionierin, die zum Idealbild und Pendant des so genannten ›Muskeljuden‹ wird, wie ihn 1901 Max Nordau postuliert.¹ Die grafischen Darbietungen von Ephraim Moses Lilien und die Werke von Abel Pann verdeutlichen, wie der Orient als (Ursprungs-)Land und der orientalische Typus als Idealbild positiv besetzt wurden. In Anlehnung an die Liturgie des Schabbats gestaltet vor allem Ephraim Moses Lilien einen weiblichen Idealtypus, die biblische *Eschet Chajil*. Dieser Typus, als schön und stark beschrieben, hält an der religiösen Tradition fest und avanciert gleichzeitig zum Sinnbild der zionistischen Geschlechtergleichheit. Die *Eschet Chajil* ist damit das Pendant zum wehrhaften ›neuen Juden‹, der in Palästina die neue Heimat aufbaut und Land und Feld fruchtbar macht. Aus diesen kulturhistorisch bedingten Idealkonstruktionen entsteht die Bildtradition der israelischen Pionierin, die als *Chaluzah* und als *Shomerah* gleichberechtigt an der Seite des Mannes Siedlungen erbaut und sie mit Waffengewalt beschützt.

Wie die Erläuterungen in Kapitel V zur Fotografiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts in Palästina und Israel zeigen, entwickelte sich die Fotografie von der Typenfotografie der Kolonialzeit zur zionistischen Kunst. Die Fotografie in Israel steht somit in starker Abhängigkeit von der politischen Geschichte des Landes und verfolgt unterschiedliche Absichten: Anfänglich gilt es vor allem, eine gewisse Bildneugier gegenüber dem Reise- und Pilgerland zu befriedigen. Die Typenfotografie bedient westliche Vorstellungen des Fremden, indem sie ihre Protagonisten in traditioneller Kleidung für ein aus dem Westen stammendes Publikum inszeniert. Bei der Betrachtung des Bildmaterials wird deutlich, wie Vorstellungen und die Suche nach Authentizität eine wechselvolle Beziehung miteinander eingehen, die jedoch nie zu einer Lösung vom eurozentristischen Orientbild und kolonialen Denkmustern führt. Die Emanzipation von der westlich geprägten Bilderwelt vollzieht sich nur langsam, wie die Übernahme des Bildes der ›schönen Jüdin‹ aus der Malerei in die Fotografie zeigt. Romantische Vorstellungen biblischer Idealtypen und Präsentationen von jüdischen Frauen als Palästinenserinnen, gekennzeichnet durch ikonografische Bildelemente wie Wasserkrug, Schafsfell und traditionelle, palästinensische Tracht, sind in der Fotografie noch bis in die 1920er Jahre präsent. Jedoch ist anzumerken, dass sich orientalistische Konnotationen, wie sie in zahlreichen Gemälden der Romantik zu finden sind, lediglich in diesen romantisch verkitschten Fotografien finden

1 Vgl. Max Nordau, Muskeljudentum, in: *Jüdische Turnzeitung*, Juni 1900, abgedruckt in: Max Nordau, *Zionistische Schriften*, hrsg. vom Zionistischen Aktionskomitee, Köln/Leipzig 1909, S. 379–381. Siehe dazu ausführlich Kapitel IV.

und dass auf einen Rückgriff auf das Bild der männerbedrohenden, sexlüsternen *Femme fatale* verzichtet wird.

Im Lauf der Einwanderungswellen nach Eretz Israel ändern sich Bildsprache und Bildinhalte, indem sie sich zunehmend an einer zionistischen Ikonografie orientieren: Fotografien dienen nun als strategisches Medium zur Schaffung einer neuen jüdischen Identität, sie sind maßgeblich beeinflusst durch aus Russland und Europa stammende Fotografinnen und Fotografen, die mit den großen Immigrationswellen nach Israel kamen. Die ab den 1920er-Jahren einsetzenden gewaltsamen Konflikte zwischen Israelis und Palästinensern, die sich mit der Verabschiedung des UN-Teilungsplanes für Palästina Ende 1947 zu Kriegen ausweiteten, hatten einen starken Einfluss auf die Ausbildung der jüdischen Identität. In der Konsequenz der Kriege und Auseinandersetzungen wuchs die Kluft zwischen beiden Volksgruppen. Sie wurde so groß, dass eine dauerhafte Friedenslösung im Land und für Hunderttausende palästinensischer Flüchtlinge, die an der Grenze in Camps untergebracht wurden, bis heute nicht gefunden werden konnte.²

Prozesse der jüdischen Identitätsbildung müssen vor diesem historischen Hintergrund betrachtet und evaluiert werden. Teil dieser Identitätsbildung war die Etablierung eines neuen Frauenbildes in der Fotografie, welches die Idealvorstellung der ›neuen Hebräerin‹ in Form eines kulturellen Typenkonstrukts spiegelte, obgleich die gesellschaftliche Rolle der *Chaluzah* und der *Shomerah* – zumindest innerhalb jüdischer und zionistischer Organisationen – noch stark diskutiert wurde. Spätestens ab 1929 wandelt sich das Bild der jüdischen Frau: Wurde sie bis dahin gerne in palästinensischer Volkstracht mit Wasserkrug dargestellt, begegnet sie nun auf Fotografien als zionistische Landarbeiterin in Hemd und Hose. Unterdessen ermöglichen neue technische Errungenschaften wie die tragbare Leica und die Rolleiflex kürzere Belichtungszeiten und die Wahl anderer Perspektiven. So entstehen Außenaufnahmen, die israelische Pionierinnen und Pioniere im Kibbuz bei der Feldarbeit, bei der Instandsetzung von Wasserleitungen und beim Planieren von Straßen zeigen. Der Pioniergeist der jungen, dynamischen ›neuen Hebräerinnen und Hebräer‹, die tatkräftig am Aufbau des Landes mitwirken, findet somit eine propagandistische Visualisierung im Medium Fotografie. Die Fotografen und Fotografinnen der zweiten Generation, wie zum Beispiel Zoltan Kluger, Alfons Himmelreich, Efreim Ilani, Jakob Rosner und ihre Auftraggeber des *KKL*, verfolgten einen propagandistischen Ansatz mit dem Ziel, die jüdische nationale Identität im Land zu fördern und Jüdinnen und Juden außerhalb der Landesgrenzen zur Immigration nach Israel zu ermutigen. Da Mut und Tatkraft hier im Vordergrund stehen sollen, wird in der Bildsprache des Zionismus bewusst auf sexuelle Reizeffekte, wie sie zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ gehören, verzichtet.

2 Vgl. Gudrun Krämer, *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel*, München 2015, S. 262ff., S. 358ff.

Die Partizipation von Frauen in der *Haganah* und im *Palmach* bereits vor Gründung des israelischen Militärs im Mai 1948 gilt als Errungenschaft einer emanzipierten und modernen Gesellschaft und wird als solche betont. In der Bildsprache der Fotografen stellt die bewaffnete Frau keinen Widerspruch zu einem aufgeklärten und modernen Staat dar. Die Waffe fungiert häufig als ikonografisches Attribut und vermittelt eine klare Botschaft: Die junge israelische Kämpferin ist bereit, ihr Land zu verteidigen.

Nach der Staatsgründung Israels folgten Aufnahmen, die sich zwar an diesem heroischen Bild orientieren, aber vor dem Hintergrund der andauernden Konflikte und Kriege in Israel erste Neukonzeptionen erkennen lassen. Am Beispiel der Werke David Rubingers und Micha Bar-Ams wird ersichtlich, wie Fotografien von historischen Ereignissen zur Konstruktion und Stärkung einer nationalbewussten Identität beitragen können. Bar-Am und Rubinger prägten das visuelle Gedächtnis in Israel und im Ausland mit ihren Aufnahmen, darunter jenen der Fallschirmjäger an der Westmauer in Jerusalem 1967 oder des Treffens zwischen Konrad Adenauer und David Ben-Gurion in Israel 1966. Aufgrund dieser und anderer Fotografien, die zum Teil Arbeiten für namhafte Fotoagenturen und Zeitungen wie *Magnum* und *Time Magazine* waren, zählen die beiden Fotografen zu den populärsten und bedeutendsten Israels; sie genießen auch international ein hohes Renommee. Die von David Rubinger und Micha Bar-Am publizierten Fotografien und Fotobücher zu den Kriegen von 1956, 1967 und 1973 waren sehr populär und trugen zur Entstehung von Heldenbildern – bis hin zur Ikonenbildung – im visuellen Gedächtnis der Nation bei. Auf diese Weise beeinflussten beide Fotografen mit ihren Repräsentationen des Militärs und seiner Einsätze maßgeblich die israelische Selbst- und Fremdwahrnehmung im In- und Ausland.

Die Analyse einzelner Fotografien in Kapitel V veranschaulicht exemplarisch die Veränderungen der Bildsprache in den vergangenen Jahrzehnten. Sie lässt erkennen, dass sich die Bildsprache seit der Zeit vor der Staatsgründung über das folgende Jahrzehnt und die weiteren Kriege hinweg kontinuierlich verändert hat. Die wenigen Fotografien zur israelischen Soldatin von David Rubinger markieren das letzte Festhalten an einer ikonenhaften Heldin. Trotzdem sind in seinen Fotografien Ansätze einer Kritik erkennbar, da er sich der gängigen Bildsprache bereits entzieht. Die Werke Micha Bar-Ams machen den beginnenden Bruch in der Wahrnehmung der israelischen Soldatin deutlich. Bar-Ams Aufnahmen zeigen nicht mehr Variationen der Soldatin mit Gewehr in heroischer Haltung, sondern vielmehr den ermüdenden Alltag in der Armee oder banale Veranstaltungen für das Frauenkorps fernab jeglicher Kriegsschauplätze. Es sind Alltagsszenen, die dem Image der Soldatin menschliche Züge verleihen und die Abkehr von der heroischen Ikone erkennbar werden lassen. Man kann also festhalten, dass Rubinger und Bar-Am jeweils das Bild der israelischen Soldatin und des Soldaten in der nationalen wie internationalen Wahrnehmung prägten und

den Grundstein legen für eine kritische Auseinandersetzung der israelischen Kunstszene mit der israelischen Geschlechterpolitik und der Heroisierung der israelischen Armee.

Die Abkehr von der politisch intendierten Dokumentar- oder Werbefotografie bringt einen grundlegenden Perspektivenwechsel mit sich. Israelische und internationale Künstlerinnen und Künstler der nachfolgenden Generation wie etwa Adi Nes oder Nir Hod nehmen, ausgehend vom Bild der israelischen Soldatin, gesellschaftliche Geschlechter- und Identitätskonstruktionen unter die Lupe. Beide Künstler kreieren ein subversives Bild der Soldatin und des Soldaten, indem heldenhafte Typen bis zum Kitsch visuell hochstilisiert und ironisiert werden. Damit unterlaufen diese Werke israelische Bildikonen und stellen die kulturhistorischen, identitätsstiftenden Konzepte der zionistischen Gründungsväter vom ›Muskeljuden‹ und der ›neuen Hebräerin‹ infrage.

Die Fotografinnen und Fotografen der jüngeren Generation in Israel, die sich mit Neukonzeptionen in der Visualisierung auseinandersetzen, stammen aus Familien, die entweder nach der *Shoah* aus Europa oder in den 1960er Jahren aus Nordafrika und dem Mittleren Osten nach Israel immigrierten. Ab den 1990er Jahren trägt diese Generation, darunter die Künstler Adi Nes und Nir Hod, dazu bei, dass sich ein revolutionärer Wechsel innerhalb der israelischen Kunstszene vollzieht. Denn diese mit dem israelischen Traum aufgewachsene Künstlergeneration legt offen, welche Diskrepanzen und Widersprüche es zwischen den Utopien der Gründungsväter und der heutigen Realität in Israel gibt. Sie greifen dabei tabuisierte Themen der israelischen Gesellschaft auf und beleuchten diese auf innovative und kritische Weise. Ausschlaggebend für diese Entwicklung waren unter anderem politische Ereignisse, die zu einer veränderten Wahrnehmung der gesellschaftlichen Situation führten. Die Ermordung Jitzchak Rabins im Jahr 1995 war ein Schock für die israelische Gesellschaft. Der damit verbundene Regierungswechsel, der ins Stocken geratene Friedensprozess sowie die andauernden Auseinandersetzungen mit den benachbarten Staaten und den palästinensischen Gebieten haben diese Künstlerinnen und Künstler in ihren Werken maßgeblich geprägt. Symbole und Mythen wie das Bild des Pioniers, des *Sabres*, werden in der Fotografie subversiv behandelt und in den Kontext neuer Realitäten gesetzt.

Das Heroenbild wird mit überzogenen, irrealen und kitschigen Attributen inszeniert und damit konterkariert. Die Arbeiten von Adi Nes und Nir Hod sind Schlüsselbilder einer international anerkannten zeitgenössischen Fotografie Israels und eröffnen im Diskurs um den Topos der israelischen Soldatin wegweisende Perspektiven.

3. In den letzten knapp 20 Jahren entstanden eine Reihe von fotografischen Werkserien, die sich dezidiert mit dem Motiv der israelischen Soldatin auseinandersetzen und Themen wie das Geschlechterverständnis, die israelische Identität

und die Wahrnehmung der israelischen Soldatin als Ikone beleuchten. In der vorliegenden Arbeit stand für die Analyse dieser Serien die Frage im Vordergrund, warum die israelische Soldatin, die laut offiziellem Selbstbild der *Zahal* eine schöne, junge und gutgelaunte Israelin ist, derart fasziniert und inwiefern mit diesem von der *Zahal* propagierten Bild gebrochen wird. Brisant wird das Motiv besonders dann, wenn es in einer staatlich autorisierten Werbekampagne Verwendung findet und israelische Models als *IDF*-Soldatinnen in betont aufreizenden Posen präsentiert, wie zum Beispiel in einer Werbefotoserie, die im New Yorker Männermagazin *Maxim* im Jahre 2007 veröffentlicht wurde.

Die Werkserie *Women of the IDF* von Ashkan Sahihi aus dem Jahre 2003 spiegelt in ihrer Bildsprache die Ambivalenzen zwischen dem jungen Alter der Soldatinnen, ihrer Weiblichkeit und ihrer Verantwortung dem Staat gegenüber wider. Die Fotografien des amerikanischen Porträtkünstlers iranischer Herkunft weisen subtil-erotisch aufgeladene Bildkompositionen auf, rezipieren aber gleichzeitig die Vorstellung der bewaffneten Kämpferin. Bewusst darauf bedacht, erotische Anspielungen im Bild umzusetzen, nimmt Sahihi Vorstellungen und visuelle Zeugnisse auf, die allgemein das offizielle Bild der *Zahal* prägen: Er zeigt durchweg junge, schöne Israelinnen, die durch die Inszenierung mit der Waffe auf die Betrachtenden eine Faszination ausüben. Gefahr und sexuelle Attraktivität werden hier als Reizeffekte für den männlichen Betrachter eingesetzt, um dessen Aufmerksamkeit zu erregen. Das kontroverse Thema der Geschlechterpolitik in der israelischen Armee wird in dieser Serie nicht reflektiert. Stattdessen knüpft Sahihi, wenn er die Waffe als ikonografisches Attribut ins Zentrum der Betrachtung rückt, an Bildwelten an, die uns aus den Gründungsjahren des Staates Israel bekannt sind und ein heroisches Bild der *Chaluzah* und der *Shomerah* wie auch der israelischen Soldatin präsentieren sollen.

Die Fotoserie *Serial No. 3817131* der israelisch-amerikanischen Fotografin Rachel Papo, die als sprechenden Titel Papos ID-Nummer aus ihrer Dienstzeit in der *Zahal* trägt und in den Jahren 2004 bis 2006 entstanden ist, legt eine andere Interpretation nahe. In der Bildsprache der Serie wird der Wehrdienst in Israel – und im Zuge dessen auch das heroische Image der weiblichen Rekruten – entglorifiziert. Die Serie steht somit im Widerspruch zum heroischen Ikonenbild: Anstelle von lächelnden Soldatinnen sehen wir abgekämpfte und müde Gesichter, leere Blicke, viel zu große Militärkleidung, zerzauste Haare und das Ausharren der Soldatinnen in praller Sonne mitten in der Wüste. Obwohl Papo wie Sahihi keine Aufnahmen von älteren, weniger attraktiven und ranghöheren Offizierinnen präsentiert, wird in ihren Fotografien die Frage nach dem Sinn des Militärdienstes formuliert, indem sie auf jegliche heroischen Momente im Bild verzichtet. In ihrer Bildsprache knüpft Papo an die Werke von

Adi Nes an. Wie er, unterläuft sie das Heroenbild der israelischen Soldatin und lässt es kippen. Ihre Fotografien visualisieren die in der literarischen Rezeption formulierte Interpretation der israelischen Soldatin als junge und unerfahrene Frau. Auffällig ist zudem, dass die Werkserie keine Kampfhandlungen, keine Kampfeinheiten und keine Soldatinnen zeigt, die in typisch männlich besetzten Positionen ihren Wehrdienst leisten. Diese Lücke markiert eine deutliche Kritik an der Geschlechterpolitik und dem von der *Zahal* offiziell verbreiteten Bild der israelischen Soldatin.

Die israelische Künstlerin Iris Hassid Segal schließt mit ihrer Werkserie *At Eighteen* von 2007 an das von Rachel Papo entworfene kritisch reflektierende Bild der israelischen Soldatin an. Schwerpunkt ihrer Serie sind Aufnahmen des Armeeealltags sowie Szenen vor und während der Einweihungszeremonien, die zwischen dem Genre der Dokumentarfotografie und einer bewusst gewählten Inszenierung oszillieren. Die Diskrepanz zwischen Adoleszenz und Verantwortung, welche die jungen Frauen tragen, steht hier im Fokus.

Der deutsch-israelische Fotograf Daniel Josefsohn interpretiert mit der Serie *Jewing Gun* von 2008 das Bild der israelischen Soldatin auf seine eigene Weise. Die uniformierten Soldatinnen und Soldaten, die Josefsohn in dieser Serie porträtiert hat, entsprechen, ausgestattet mit luxuriösen Modeaccessoires wie Brillen, Tüchern und Kappen namhafter Hersteller, nicht dem gewohnten Bild. Seine an einer Modekampagne orientierten visuellen Inszenierungen pointieren und karikieren zugleich das gesellschaftliche Prestige der israelischen Armee und lassen die Soldatinnen und Soldaten wie Models eines Lifestyle-Magazins oder wie Helden und Heldinnen eines Comics erscheinen. Die heldenhafte Wahrnehmung der israelischen Rekruten wird hier durch den Faktor *Coolness* rezipiert, transformiert und ironisch überspitzt, denn in ihrer demonstrativen *Coolness* bilden diese Soldatinnen und Soldaten einen Kontrast zur tagtäglichen harschen Realität des Nahost-Konflikts. Gleichzeitig nutzt Josefsohn *Coolness* als verbindendes Element, um die formale Trennung der Geschlechter aufzuheben, so dass in einem Beispiel das Geschlecht der porträtierten Person verschleiert und für die Betrachterin und den Betrachter nicht eindeutig zu erkennen ist.

Diese Serie knüpft ästhetisch und formal in einigen Punkten an die Werke von Adi Nes und Nir Hod an. So finden sich Gemeinsamkeiten in dem subversiven Ansatz und den verwendeten Stilmitteln: Die Soldatinnen und Soldaten sind jung, attraktiv, modisch und in ihren Posen extrem lässig dargestellt. Auf diese Weise werden sie zu Superheldinnen und Superhelden stilisiert und der gesellschaftliche Stellenwert der israelischen Armee, die sie repräsentieren, wird einerseits betont und andererseits ironisch überhöht.

Der Schweizer Künstler Thomas Galler zeigt in seiner Videoinstallation *Week End (IDF Series)* von 2009 einen Zusammenschritt aus über 1.000 Soldatinnen-Aufnahmen, die er im Internet gefunden hat und auf fünf aufeinandergestapelten Monitoren als Videoloop präsentiert. Sein webbasiertes Sammelsurium reflektiert die mediale Flut an reizvoll in Szene gesetzten Soldatinnenbildern, die durch die ständige Wiederholung an Brisanz verlieren. Der Reiz an sexualisierten (Selbst-)Inszenierungen in Uniform stumpft in der sich wiederholenden Betrachtung ab, und der Bilderschwall lässt die einzelne Soldatin zwischen den 1.000 anderen Soldatinnen verschwinden. Die Porträts erfahren so eine Entindividualisierung und Dekontextualisierung. Die Installation der fünf Monitore erinnert zudem an eine anthropomorphe Figur, die symbolisch für die Verselbstständigung und autarke Wirkung von sexualisierten Bildern im Internet – auf *YouTube*, diversen Fotoportalen und in den sozialen Netzwerken – steht.

Unter den Fundstücken, die in dieser Videoinstallation Verwendung fanden, befinden sich auch Fotografien von Rachel Papo und Ashkan Sahihi. Einige seiner Fotografien überließ Ashkan Sahihi den porträtierten Soldatinnen, die wiederum diese Fotografien als Profilbild oder als Beitrag auf unterschiedlichen Fotoportalen ins Internet stellten. Somit wurde das Kunstbild zum selbst gewählten visuellen Träger der eigenen Identität. Unter der Annahme, dass es sich um authentische Selbstinszenierungen handelt, fanden diese bereits unter künstlerischen Aspekten entstandenen Fotografien bei Thomas Galler im Kontext eines neuen künstlerischen Projekts Verwendung. Dieser Transfer veranschaulicht, wie (Selbst-)Repräsentationen israelischer Soldatinnen rezipiert werden, und wirft Fragen nach Authentizität, bildlicher Identität und intendierter *Image*-Konstruktion im Kommunikationsnetzwerk Internet auf.

Der Berliner Fotograf Simon Akstinat präsentiert in der Fotoserie und dem gleichnamigen Fotoband *Jewish Girls in Uniform* von 2014 ausschließlich junge Soldatinnen, die in ihrer äußeren Erscheinung durchweg jung und attraktiv sind und stets lächelnd oder gut gelaunt vor der Kamera des Fotografen posieren. Die Fotografien wirken, als wären sie im Kontext einer Werbekampagne der *Zahal* entstanden, und vermitteln den vermeintlichen (Militär-)Alltag israelischer Soldatinnen, bei der Arbeit, in der Kaserne, an Bushaltestellen oder im Einkaufszentrum. Geschlechterpolitische Themen zur Rollenverteilung im Militär, Fragen zur weiblichen Identität als Soldatin oder Bezüge zum Nahost-Konflikt und der Verantwortung gegenüber Land und Leuten finden in dieser Serie keine Berücksichtigung. Die inszenierten Aufnahmen sollen der Unterhaltung dienen und Lebensfreude und Leichtigkeit vermitteln, wie der Fotograf im Vorwort des Bildbandes propagiert.³

3 Vgl. Simon Akstinat, *Jewish Girls in Uniform. Die einzigen weiblichen Wehrpflichtigen der Welt*, Berlin 2014, S. 3f.

Akstinats Intention ist es, die israelische Soldatin in einem (aus seiner bzw. einer männlichen Perspektive gesehen) vorteilhaften Licht zu präsentieren. Aus seinen Kommentaren zu den Aufnahmen im Fotoband wird deutlich, dass er die Serie als Beitrag zur Unterhaltung vor allem männlicher Betrachter versteht: Sie geben, genauso wie die Bildtitel und nicht zuletzt die Fotografien selbst, zu erkennen, dass er die Darstellungen bewaffneter Soldatinnen als erotisch und verführerisch empfindet. Schönheit, sexuelle Anziehungskraft und Faszination für Waffen werden für den männlichen Blick bewusst miteinander vermischt und in Szene gesetzt. Der Titel der Serie, *Jewish Girls in Uniform*, die einzelnen Bildtitel, die Kommentare im Fotoband und die Bildaussagen der Fotografien stellen dabei unwillkürlich einen semantischen wie visuellen Bezug zum Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ her.

Akstinats Serie verdeutlicht auf eindrückliche Weise, in welchem Ausmaß visuelle Vorläufer das Bild der israelischen Soldatin bestimmen. In *Jewish Girls in Uniform* verschmelzen die von der *Zahal* öffentlich propagierten Ikonenbilder, die israelische Soldatinnen als Heldenfiguren und Sinnbilder der gelungenen Integrations- und Geschlechterpolitik eines modernen Staates präsentieren, mit der europäisch geprägten Konstruktion der ›schönen Jüdin‹, die seit dem Orientalismus in der Kunst durch den aufkeimenden Antisemitismus und die gesellschaftlich verbreitete Misogynie als *Femme fatale* visuell wie kulturell diffamiert wurde.

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass das Motiv der israelischen Soldatin unterschiedliche Vorstellungen von Weiblichkeit, Identität und Geschlechterrollen im Militär transportieren kann. In allen visuellen Zeugnissen – von der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts bis zur Fotografie vor und nach Gründung des Staates Israel – werden Klischees sowie kulturhistorisch und ideologisch aufgeladene Konstruktionen und Vorstellungen im Bild verarbeitet. Insbesondere anhand der Repräsentationen der israelischen Soldatin in der zeitgenössischen Kunstfotografie konnten in der Untersuchung durch die Analyse von Differenzen und Gemeinsamkeiten die Transferprozesse und Neukonzeptionen des jüdischen Frauenbilds herausgestellt werden. Zusammenfassend lässt sich daher festhalten, dass der populäre Bildtopos der israelischen Soldatin Träger von divergierenden Identitäts- und Geschlechterkonstruktionen ist, die wiederum vor dem Hintergrund rasch wechselnder Vorstellungen und Assoziationen entstanden sind. Die zeitgenössische Kunstfotografie baut also auf einem kulturell tief verankerten Bildgedächtnis und einer komplexen Bildkultur auf, die die Wirkung der Fotografien wesentlich mitbestimmen. Zwar variieren die Perspektiven der Künstlerinnen und Künstler, doch fällt auf, dass israelische Künstlerinnen und Künstler Themen wie die Identität und die Rolle der Frau in der Armee deutlicher herausstellen, was angesichts der Tatsache, dass hier die persönlichen Wehrdienstserfahrungen

oftmals miteinfließen, nachvollziehbar ist. Die israelisch-amerikanische Künstlerin Rachel Papo hat zum Beispiel selbst in der *Zahal* gedient und weiß, was es heißt, Kameradinnen zu verlieren und tagtäglich mit den Konflikten der Nahost-Politik und der Verteidigung des Landes konfrontiert zu sein. Ashkan Sahihi hingegen, der als amerikanischer Künstler iranischer Herkunft eher eine subtile Erotik thematisiert, spielt bewusst mit Klischees und männlichen Fantasien, wenn er die Soldatinnen zugleich mit Attributen der Sinnlichkeit und des Heroismus versieht.

Klare Differenzen gibt es auch zwischen den künstlerischen und den staatlich autorisierten Darstellungen der israelischen Soldatin. Diese Differenzen müssen bei der Bild- und Wirkungsanalyse berücksichtigt werden. Fotografien, die in einer Galerie oder in einem Museum ausgestellt werden oder in einem Katalog erscheinen, gelten als Kunstobjekte und können somit nach den Kriterien der Kunstwissenschaften beurteilt werden. Diese Repräsentationen dienen der Auseinandersetzung mit dem Motiv der israelischen Soldatin und können als provokantes Gegenbild fungieren, obwohl sie teilweise denselben heroischen Impetus aufweisen wie eine politisch intendierte Dokumentar- oder Werbefotografie. Fotografien auf der offiziellen Internetseite der *Zahal* verdeutlichen hingegen die gesellschaftliche Bedeutung des Wehrdienstes in Israel. Sie dienen als Werbemittel für den Wehrdienst und sind unter den Aspekten ihrer medialen Wirksamkeit zu erforschen. Beide Genres eröffnen im Bereich der Geschlechterforschung, der Bildwissenschaft und der kulturhistorischen Betrachtung unterschiedliche Perspektiven auf das Bild der israelischen Soldatin.

Zum Abschluss dieser Arbeit sei noch ein Ausblick auf jüngere, häufig kritische Rezeptionen des israelischen Militärdienstes gegeben, in deren Kontext das Bild der israelischen Soldatin zu sehen ist und die zukünftige Repräsentationen beeinflussen könnten. Zu diesen Rezeptionen gehören politische Dokumentarfilme wie *Flipping Out – Israel's Drug Generation* von Yoav Shamir und *To See If I'm Smiling* von Tamar Yarom aus dem Jahr 2007, die bislang allerdings kaum Beachtung fanden. Beide Filme problematisieren die Auswirkungen des israelischen Militärdienstes auf ehemalige Rekruten, die die existenzbedrohenden und psychisch belastenden Erlebnisse dieser Zeit verarbeiten müssen. Shamir interviewt in *Flipping Out – Israel's Drug Generation* Israelis, die nach ihrer Militärzeit nach Indien reisten und dort versuchten, durch Drogen und Partys ihren traumatischen Erinnerungen zu entfliehen. Zusätzlich begleitet der Filmemacher Aktivist*innen in Indien, die sich bemühen, die zum Teil psychisch schwer erkrankten jungen Männer von einer Rückreise nach Israel zu überzeugen.⁴ Im

4 Der Film ist online abrufbar unter: http://www.dailymotion.com/video/xkbwbk_flipping-out-israel-s-drug-generation_lifestyle [Letzter Zugriff: 18.05.2021].

Dokumentarfilm *To See If I'm Smiling* interviewt Yarom sechs Soldatinnen, die von menschenunwürdigen Auseinandersetzungen zwischen dem Militär und der palästinensischen Bevölkerung in den besetzten Gebieten berichten. Beide Filme dokumentieren, wie ehemalige Soldatinnen und Soldaten mit ihren traumatischen Erfahrungen allein gelassen werden und in der Folge daran scheitern, die Erlebnisse aus ihrer Militärzeit zu verarbeiten. Dabei gehen alle heroischen Vorstellungen und Klischees verloren und werden nüchtern entmystifiziert. Auf diese Weise bilden die beiden Dokumentarfilme einen starken Kontrast zum vorherrschenden Heldenimage der Soldatinnen und Soldaten in Israel.

Neben diesen Filmen üben auch Friedensbewegungen oder Aktionskünstlerinnen und Aktionskünstler Kritik an Militäroperationen und an der israelischen Verteidigungspolitik. Die 1978 gegründete Bewegung *Peace Now*, hebräisch *Schalom Achschaw*, macht regelmäßig bei Demonstrationen in unterschiedlichen Städten Israels auf Missstände in der Beziehung zwischen Israelis und Palästinensern aufmerksam und publiziert in zahlreichen Berichten aktuelle Informationen zur Siedlungspolitik.⁵ Kritik an der Verteidigungs- und Siedlungspolitik Israels übt auch der Performance-Künstler Yuda Braun, der als sogenannter *White Soldier*, von Kopf bis Fuß mit weißer Farbe bemalt und mit einem Plastikgewehr bewaffnet, durch die Straßen patrouilliert und durch seine Erscheinung seine Umgebung zu irritieren sucht.

Diese Beispiele aus den Bereichen des Dokumentarfilms, der Friedensbewegung und der Aktionskunst in Israel vermitteln einen Eindruck davon, in welchem Ausmaß Kritik an der Verteidigungspolitik und dem Militärdienst in Israel geübt wird, und machen deutlich, dass das Bild der Soldatin und des Soldaten in einen fortwährenden historischen, politischen und gesellschaftlichen Wandlungsprozess eingebunden ist.

5 Siehe dazu: <http://peacenow.org.il/en> [Letzter Zugriff: 18.05.2021].