

Editorial

Geschichte als Historie, Darstellung von Vergangenheit, wußte sich seit jeher der Wortsprache verpflichtet. Sie verstand sich über Jahrtausende als Erzählung und büßte dieses Selbstverständnis auch dann nicht ein, als sie sich im 19. Jahrhundert zunehmend verwissenschaftlichte und kritischer Quellenkunde verschrieb, ja selbst dann nicht, als sie im Zuge nämlicher Verwissenschaftlichung begann, das Wesen geschichtlicher Erzählung kritisch zu reflektieren. Rankes Anspruch auf die narrative Wiedergabe des eigentlich Gewesenen wurde denn bestimmend für den Historismus, in dem sich die Vorstellung von der Erfäßbarkeit von real Geschehenem und dessen Struktur niederschlug. Daß dabei der Ideologiecharakter geschichtlicher Darstellung bereits bei Marx thematisiert wurde, Benjamins »Geschichte der Sieger« späterhin gar zum geflügelten Wort kritischer Geschichtsreflexion schlechthin avancierte, konnte dem Wortcharakter aller geschichtlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit keinen Abbruch tun. Man entgeht der Begriffssprache selbst noch in der Hinterfragung ihrer Angemessenheit als Medium der Darstellung von Seiendem nicht.

Gerade deshalb wurde spätestens in der Moderne die ästhetische, mithin begriffslose Dimension von Kunst für die erinnernde Reproduktion von Geschichte – gleichsam als kritischer Gegenpol zur Allmacht ihrer sprachlichen Vermittlung – in Anschlag gebracht. Nicht nur (wenngleich freilich auch) als illustratives Bildmedium zur schmückenden Garnierung der wortreich ausholenden Erzähl- und Erörterungspraxis, sondern durchaus mit dem Anspruch einer eigentümlichen, dem Medium eignenden Erinnerungsleistung trat Kunst auf den Plan. Was dabei in vergangenen Epochen den eher affirmativen Zweck anschaulicher Vermittlung in einer zumeist analphabetischen Gesellschaft erfüllte, schlug in der Moderne ins Postulat der Verstörung durch Kunst um, in die Forderung, den Ideologiecharakter des linearen Narrativen mittels der sich ihrerseits revolutionär transformierenden Ästhetik der nichtbegrifflichen bzw. eigene »Begriffe« setzenden Kunstsprache zu unterwandern. Daß die gemäß ihrem eigenen Autonomieanspruch zwecklose Kunst sich in diesem Prozeß *mutatis mutandis* verzwecklichte, lag teilweise durchaus in ihrem eigenen Sinne, wiewohl sie bei aller bewußten gesellschaftlich-politischen Intervention doch stets auch auf den Eigenwert und -sinn der ihr eignenden Ästhetik beharrte.

Besondere Bedeutung erlangte dieser Wandel im Selbstanspruch der Kunst angesichts der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts, und in ihr vor allem in der nach dem Zweiten Weltkrieg als solche apostrophierten »deutschen Vergangenheit«. Nicht von ungefähr gerann denn »deutsche Vergangenheit« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Topos, dessen Erörterung und Darstellung vorwiegend auf die jüngere deutsche Geschichte der NS-Zeit bzw. auf deren unmittelbare Vorgeschichte abzielen.

Vieles ist dabei, abgesehen vom Historiographischen, an literarischer, cineastischer, TV-medialer und künstlerischer Auseinandersetzung mit dem »Thema« geleistet worden. Eine Sonderstellung darf dabei der Kunst als Vorreiterin kritischer Thematisierung und reflektierter Konfrontation besagter deutscher Geschichte zugewiesen werden. Romane wie Günter Grass' *Die Blechtrommel* und Siegfried Lenz' *Deutschstunde*, Theaterwerke wie Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* und Peter Weiss' *Die Ermittlung*, das künstlerische Werk von Joseph Beuys und Anselm Kiefer, aber auch unzählige Kino- und Fernsehfilme unterschiedlichster Autoren und Regisseure legen ein beeindruckend beredtes Zeugnis davon ab. Daß dabei die Auseinandersetzung mit Geschichte durch Kunst selbst heteronomen ideologischen Ansprüchen und Interessen unterworfen werden mochte, kann am Beispiel der unterschiedlichen Ausrichtungen künstlerischer Praxis in den beiden deutschen Staaten bis zur ihrer Vereinigung im Jahre 1990 abgelesen werden. Darüber hinaus erhebt sich freilich die grundsätzliche Frage, welcher kognitive Stellenwert der künstlerischen Verarbeitung einer gerade im Grauen von Auschwitz kulminierenden Geschichte, mithin ob ästhetischer Umsetzung von historischem Material überhaupt ein dem historiographischen Logos kompatibler kognitiver Wert beigemessen werden kann. Diese Frage erhebt sich nicht zuletzt – und erst recht – angesichts frappierender Erfolge der TV-Serie *Holocaust* und Steven Spielbergs *Schindlers Liste*, die sich ganz bewußt massenkultureller, ja regelrechter kulturindustrieller Vermittlungsformen verschrieben haben.

Diesem Themenkomplex widmet sich der vorliegende Band des *Tel Aviver Jahrbuchs für deutsche Geschichte*, allerdings unter der selbstauferlegten Beschränkung auf den Bereich der Rezeption der deutschen Geschichte durch die *bildende Kunst*, wobei vorwiegend deutsche Künstler (bzw. Künstler aus dem deutschsprachigen Raum) anvisiert worden sind. Zugleich ist aber auch der Begriff »deutsche Geschichte« nach hinten gedehnt worden: Erbeten wurden unter anderem Texte über die Auseinandersetzung deutscher Künstler mit der Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert bzw. über das Bild vergangener deutscher Epochen in der Kunst der beiden letzten Jahrhunderte. Die Beiträge haben sich entsprechend mit Repräsentationsfragen, mit Problemen der Verzahnung von Kunst, Geschichte und Ideologie, mit dem zeitgeistigen Wandel der bildnerischen Darstellung von Geschichtsgegenständen sowie der Historisierung von Kunst befaßt. So sind dem Gespräch mit dem israelischen Künstler *Roe Rosen* über die komplexe Problematik der künstlerischen Rezeption von deutscher Geschichte aus jüdischer Perspektive und im Spiegel eines postmodern gewandelten Kunstbegriffs die drei theoretisch ausgerichteten Beiträge von *Alexandre Métraux*, *Hermann Schweppenhäuser* und *Tatjana Freytag* angefügt, in denen das Verhältnis zwischen Kunst, Geschichte und Gesellschaft sowie die diesem Verhältnis vielschichtig inhärierende Erinnerungsleistung zum Thema erhoben werden. *Edina Meyer-Marils* und *Lea Dovevs* Aufsätze widmen sich mit der Erörterung der

Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts und der diskursiven Auseinandersetzung mit einem der herausragendsten Protagonisten frühneuzeitlicher deutscher Kunst, Matthias Grünewald, einer ferner zurückliegenden deutschen Vergangenheit. Die Weimarer Zeit bzw. die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Deutschland der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg ist durch die Texte von *Riccardo Bavaj* über George Grosz und *Rainer Beck* über Otto Dix repräsentiert, während *Stefan Schweizers* Beitrag mit der Analyse des historischen Festzugs zur Grundsteinlegung des »Hauses der Deutschen Kunst« im Jahre 1933 einen spezifischen Aspekt der Nazidiktatur beleuchtet. *Irith Dublon-Knebel* schildert das Doppelleben ehemaliger Nazikünstler im Westdeutschland und Österreich der Nachkriegszeit, einer Epoche, deren kritisch ausgerichtete Kunstemphase mit *David A. Hughes'* und *Detlef Hoffmanns* Beiträgen über Anselm Kiefer und Gerhard Richter paradigmatisch vertreten ist. Zwei Aufsätze setzen sich mit der künstlerischen Geschichtsrezeption in der DDR auseinander: *Heinz Dieter Kittsteiner* mit einem allgemein gehaltenen »Versuch« über Kunst in der DDR und *Eduard Beaucamp* mit einer Abhandlung über »Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion« im Werk Werner Tübkes. Einem besonderen Aspekt der BRD-Nachkriegsgeschichte ist *Annette Vowinckels* Artikel über die Berliner RAF-Ausstellung gewidmet, während *Gerhard Schweppenhäuser* der allgemeinen Frage nach der Bedeutung einer heutigen »Aufarbeitung der Vergangenheit« durch Kunst anhand von Peter Eisenmans »Ästhetik des Erhabenen« nachgeht.

Ein von *Stefi Jersch-Wenzel* verfaßter Nachruf auf den im Jahre 2004 verstorbenen israelischen Historiker Jacob Toury sowie ein gewohnt heterogener Rezensionsteil beschließen diesen Band des *Tel Aviver Jahrbuchs für deutsche Geschichte*, den letzten von mir herausgegebenen – eine würdige Gelegenheit, beiden Redakteurinnen des Jahrbuchs während meiner Amtszeit als Institutsleiter, Adina Stern und Liliane Granierer, für ihre hervorragende Mitarbeit aufs allerherzlichste zu danken.

Moshe Zuckermann, Herbst 2005