

**Zur Rezeption deutscher Geschichte
und Kultur in der israelischen
visuellen Kunst**

Laura Constanze Heilmann

Herbert Utz Verlag



Satz und Layout: Matthias Hoffmann

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

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Über-
setzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und
der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei
nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2012

ISBN 978-3-8316-4092-8

Printed in EC

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
1.1	Einführung ins Thema	11
1.2	Forschungsstand	15
1.3	Fragestellung	17
1.4	Methodische Vorgehensweise	20
1.5	Zur Theorie der Rezeption	22
1.6	Gesellschaftliche und kulturelle Realitäten im neugegründeten Staat	36
2	Hauptteil	45
2.1	Mordechai Ardon, Naftali Bezem und Samuel Bak – Annäherung an das Unfassbare	45
2.1.1	Mordechai Ardon	46
2.1.1.1	Girl Nr.1093336	48
2.1.1.2	Missa Dura	48
2.1.1.3	The Doll of Auschwitz	53
2.1.2	Naftali Bezem	54
2.1.2.1	Laments	57
2.1.2.2	From the Holocaust to Recovery	59
2.1.3	Samuel Bak	62
2.1.3.1	Home	65
2.1.3.2	Melancholia (The Traveller)	66
2.1.4	Resümee	70
2.2	Igael Tumarkin, Raffi Lavie und Moshe Gershuni – Deutsches Geistesleben	72
2.2.1	Igael Tumarkin	73
2.2.1.1	Arturo Ui	79

2.2.1.2	Deutschland – Ein Wintermärchen	83
2.2.1.3	Uncle Helmut’s Iron Cross und Rauss!	92
2.2.1.4	Zusammenfassung	96
2.2.2	Raffi Lavie	98
2.2.2.1	Ohne Titel	103
2.2.2.2	Ohne Titel	106
2.2.2.3	Ohne Titel	109
2.2.2.4	Ohne Titel	110
2.2.2.5	Zusammenfassung	112
2.2.3	Moshe Gershuni	117
2.2.3.1	Ohne Titel	121
2.2.3.2	Gustav Mahler, you Jewish monkey	124
2.2.3.3	Das Hakenkreuz im Werk Gershunis	129
2.2.3.4	Zusammenfassung	133
2.2.4	Resümee	136
2.3	Tamar Getter und Michal Na’aman – Intermedialität und Intellektualität	138
2.3.1	Tamar Getter	142
2.3.1.1	Tel Hai Yard and Ideal City	156
2.3.1.2	Exkurs: Beuys in Israel	164
2.3.1.3	A Letter to Beuys	179
2.3.1.4	Fit to Stand the Gaze of Millions	185
2.3.1.5	Zusammenfassung	195
2.3.2	Michal Na’aman	197
2.3.2.1	Ashke nazi m – Ash kenazim	207
2.3.2.2	Jehovah über Alles	208
2.3.2.3	Tenebrae	216
2.3.3	Resümee	225
2.4	Haim Maor und Simcha Shirman – Identifikation mit den Opfern	226
2.4.1	Haim Maor	227
2.4.1.1	The Forbidden Library	229
2.4.2	Simcha Shirman	236
2.4.2.1	Memory as History, History as Memory	240
2.4.3	Resümee	244

2.5	Roe Rosen und Boaz Arad – “The Return of the Repressed”	246
2.5.1	Roe Rosen	248
2.5.1.1	Live and Die as Eva Braun	249
2.5.2	Boaz Arad	262
2.5.2.1	Marcel Marcel und Hebrew Lesson	264
2.5.2.2	VoozVooz	268
2.5.3	Resümee	272
3	Schluss	277
	Schlussbemerkung	287
	Literaturverzeichnis	289
	Abbildungsteil	297

1 Einleitung

1.1 Einführung ins Thema

Vor allem: Keine Normalisierung. Normale Beziehungen zwischen Deutschland und Israel sind nicht möglich und nicht angemessen. Normale Beziehungen können zwischen Norwegen und Neuseeland bestehen oder zwischen Uruguay und Sri Lanka. Zwischen Deutschland und dem jüdischen Volk herrschen seit über zweihundert Jahren ambivalente Beziehungen, intensive, tiefe und verletzte, komplizierte und vielschichtige Beziehungen. Keine normalen Beziehungen.¹

Im Jahre 2005 jährte sich zum vierzigsten Male die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Israel und Deutschland. Zahlreiche Festivitäten und kulturelle Veranstaltungen in beiden Ländern begleiteten das Jubiläum. Dass eines Tages das Verhältnis beider Nationen Anlass zur Freude bieten würde, ist aufgrund der jüngeren Geschichte, die beide Länder auf tragische Weise miteinander verbindet, keinesfalls selbstverständlich. Als im Jahre 1948 der Staat Israel gegründet wurde, war noch nicht absehbar, in welche Richtung sich die Beziehung zwischen der jungen Nation und Deutschland entwickeln würde. So kurze Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges, nach Bekanntwerden des vollen Ausmaßes der nationalsozialistischen Verbrechen, schien eine Annäherung, geschweige denn ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden Staaten unvorstellbar. Verdeutlichen mag dies folgender Vermerk, der seit Anfang 1950² in

¹ Amos Oz, *Israel und Deutschland. Vierzig Jahre nach Aufnahme diplomatischer Beziehungen*, Frankfurt 2005, S. 7.

² 1956 wurde der Vermerk wieder entfernt.

allen israelischen Pässen zu lesen war: „Dieser Paß ist gültig für alle Länder – mit Ausnahme von Deutschland“. Hass, Boykott sowie das Bemühen, eine größtmögliche Distanz zu allem, was mit Deutschland in Zusammenhang stand, zu schaffen, kennzeichnen das erste Kapitel des deutsch-israelischen Verhältnisses, wenn man denn von einem solchen überhaupt sprechen kann.

Bereits 1952 jedoch traten die Beziehungen in eine neue Phase, Israel und die Bundesrepublik Deutschland unterzeichneten das „Luxemburger Abkommen“, das die Formalia der *Schilumim*, der finanziellen „Wiedergutmachung“ gegenüber Israel regelte. Heftige Proteste sowohl in Israel als auch in Deutschland waren die Folge. Viele Israelis empfanden das Abkommen als Demütigung. „Juden sind billig“ – 500 Mark für jeden Ermordeten, hieß es beispielsweise.³

Mit dem Eichmann-Prozess 1961 drangen die bis dahin vor dem Hintergrund des zionistischen Postulats der Diaspora-Negation⁴ tabuisierten Greuel der Shoah erstmals mit voller Wucht ins Bewusstsein der israelischen Öffentlichkeit. Das Schweigen über das Leid der europäischen Juden und der verächtliche Blick auf die vermeintlich „schwachen“ Opfer wichen Verständnis und Mitgefühl.

Die gerade erst beginnende öffentliche Auseinandersetzung mit der Shoah in Israel verhinderte jedoch nicht die Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit Deutschland 1965. Wohl wurde auch die Amtseinführung des ersten deutschen Botschafters Rolf Pauls von Demonstrationen begleitet, diese fielen jedoch bei weitem nicht so heftig aus wie noch bei Unterzeichnung des „Wiedergutmachungsabkommens“ 1952. Die folgenden Jahrzehnte waren geprägt von einer vorsichtigen Annäherung, einer stetigen Intensivierung der Beziehungen, wenn es auch so manche Hürde zu überwinden galt.

3 Nicholas Balabkins, *West German Reparations to Israel*, New Brunswick 1971, S. 139.

4 Siehe hierzu Kapitel 1.6.: Gesellschaftliche und kulturelle Realitäten im neugegründeten Staat.

Heute kann das Verhältnis zwischen Israel und Deutschland trotz der von Deutschen an Juden begangenen unvorstellbaren Verbrechen durchaus als freundschaftlich bezeichnet werden, wenn es sich auch um eine außergewöhnliche Freundschaft handelt und immer handeln wird.

Israel und Deutschland sind jedoch nicht allein durch die Shoah miteinander verbunden. Vielmehr brachten die deutschen Einwanderer, Flüchtlinge und Überlebenden auch eine im Laufe von Jahrhunderten geteilter Historie gemeinsam geschaffene Kultur mit nach Palästina beziehungsweise später in den neugegründeten jüdischen Staat. Den meisten deutschen Juden, für die der Kontrast zwischen alter und neuer Heimat besonders groß war, in vielen Fällen geradezu einem Kulturschock gleichgekommen sein musste, gelang es trotz der Shoah nie, alle Brücken zu Deutschland abzurechnen. Für sie, deren Emanzipation in der Weimarer Republik kurz vor der Vollendung zu stehen schien und die wesentliche Beiträge zu Kunst und Wissenschaft des Landes geleistet hatten, musste der Verrat durch die Deutschen nur schwer zu verkraften sein. Nichts desto trotz pflegten viele Israelis deutscher Herkunft weiterhin die deutsche Kultur, die ja auch die ihre war. Sie sprachen deutsch, hörten Mahler und Brahms, Schubert und Beethoven, lasen Goethe und Schiller, Thomas Mann und Bertold Brecht und diskutierten über die aktuellen Entwicklungen in der deutschen Literaturszene. Sie hingen an dem, was einmal war, so jedoch nie wieder sein würde. Dabei stellte insbesondere die deutsche Literatur für die deutschen Einwanderer ein Stück Heimat dar, eine Art „portatives Vaterland“, wie Marcel Reich-Ranicki in Anlehnung an Heinrich Heines oft zitiertes Diktum formuliert.⁵ Über die Bücher konnten sie zumindest ein wenig ihre Sehnsucht nach der deutschen Sprache stillen, sich zumindest auf geistiger Ebene dem vergangenen Leben ein Stück weit näher fühlen.

5 Heinrich Heine bezeichnete die Thora als „portatives Vaterland“ der ins Exil vertriebenen Juden; später griff Marcel Reich-Ranicki des Öfteren auf das vielzitierte Diktum Heines zurück, um die Bedeutung der Literatur für ihn zu beschreiben.

Welch hoher Stellenwert deutscher Kultur in Israel, auch von nicht deutschstämmigen Israelis, beigemessen wurde und weiter wird – der Schriftsteller Amos Oz spricht von „deutschen Kultur-Genen“ in der israelisch-jüdischen Kultur⁶, der israelische Künstler Raffi Lavie gar von der „deutschen Kultur als israelische Historie“⁷ – lässt sich gerade am Beispiel der deutschen Literatur eindrücklich veranschaulichen. So erzählt Oz, selbst Sohn osteuropäischer Einwanderer:

Und dann kamen die Bücher. Das heißt, die Bücher gab es schon immer. Bei uns in Jerusalem waren in fast jedem Haus deutsche Bücher zu finden oder auch Bücher, die noch vor dem Zweiten Weltkrieg aus dem Deutschen ins Hebräische übersetzt waren: Goethe und Schiller, Kleist und Heine, Thomas Mann und Erich Maria Remarque. Auch in der Bibliothek meiner Eltern fanden sich all diese Bücher und noch sehr viele andere mehr. Bis zu denen der Schriftsteller und Dichter der Weimarer Republik. Bis Bertold Brecht. Mit Brecht aber hörten in unseren Regalen die deutschen Bücherreihen auf.⁸

Während die Geschichte der deutschen Literatur für die ältere Generation mit der Weimarer Republik endete, ein Faktum, welches den aus der Shoah resultierenden Bruch markierte, erwachte bei den jungen Israelis später auch das Interesse an deutscher Nachkriegsliteratur:

In den sechziger und siebziger Jahren erschienen dann neue deutsche Bücher bei uns in hebräischer Übersetzung, von deutschen Schriftstellern, die nach dem Krieg angefangen hatten, zu schreiben [...] Bald standen Die Blechtrommel, Billard um halbzehn, Deutschstunde und viele andere aus dem Deutschen übersetzte Bücher in den Regalen fast aller israelischen Intellek-

6 Oz 2005, S. 7.

7 Der Künstler im Gespräch mit der Verfasserin (17.12.2006).

8 Oz 2005, S. 27–28.

tuellen, einer Generation, die die deutsche Sprache schon nicht mehr beherrschte. Eine große Neugier erwachte bei uns, auf das Deutschland vor den Nazis, auf das Nazideutschland und auf das Deutschland nach den Nazis [...] In literarischen Kreisen diskutierte man über die Gruppe 47, und schon wurden bei uns auch Stimmen laut, die sich bemühten, hier und dort wie auch damals und jetzt miteinander in Beziehung zu setzen.⁹

Die deutsche Literatur fungierte demnach geradezu als Katalysator, der das Interesse an Deutschland, auch über die Literatur hinaus, auch bei jenen weckte, die das Land nur aus Erzählungen ihrer Eltern kannten oder auch in keinerlei persönlichem Bezug zu diesem standen. Sie wurde zu einem Medium, über welches die deutsch-jüdische Kulturtradition, die die geistigen Grundlagen der heutigen israelischen Gesellschaft wesentlich mitprägte, ergründet werden und das gemeinsame humanistische Erbe wiederentdeckt werden konnte.

Wie sich die außergewöhnliche Beziehung zwischen Deutschland und Israel, erwachsen aus der jahrhundertalten wechselhaften deutsch-jüdischen Historie, die ihren traurigen Höhepunkt in der Shoah fand, in der visuellen Kunst widerspiegelt, beziehungsweise welches Bild von Deutschland in den Werken israelischer Künstler vermittelt wird, zur Beantwortung dieser Frage möchte vorliegende Untersuchung einen Beitrag leisten.

1.2 Forschungsstand

Erstaunlicherweise liegt trotz der oben dargestellten besonderen Beziehung zwischen Israel und Deutschland bis zum heutigen Zeitpunkt keine umfassende, wissenschaftlich fundierte Darstellung der Rezeption Deutschlands in der israelischen Kunst vor. So finden sich zwar zahlreiche Publikationen zur Problemstellung Kunst

⁹ Ebd., S. 28/29.

und Shoah, zumeist wird darin auch der ein oder andere israelische Künstler angesprochen, jedoch handelt es sich größtenteils um allgemeine Abhandlungen zum Thema „Kunst nach Auschwitz“. Hier sei vor allem Ziva Amishai-Maisels' monumentale und grundlegende Untersuchung *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*¹⁰ hervorgehoben. Mittels der bemerkenswert detailgenauen Analyse zahlreicher während und nach Ende des Zweiten Weltkrieges weltweit entstandener Werke, unter ihnen auch solche israelischer Künstler, weist sie hier die signifikante Bedeutung der Shoah als Teil des kunsthistorischen Diskurses nach 1945 nach. Studien, die sich ausführlicher und auf breiterer Basis mit der Verarbeitung deutscher Historie und Kultur in den Werken israelischer Künstler befassen, existieren dagegen nicht. Tangiert wird dieser Themenkomplex, auch innerhalb des israelischen Kunstdiskurses, lediglich am Rande, in Form kurzer Verweise im Rahmen von Künstlermonographien, Ausstellungskatalogen oder Zeitungsartikeln. Eine Ausnahme stellt lediglich Sarit Shapira dar, die in ihren Essays *The Suppressed Syndrome: Holocaust Imagery as a Taboo in Israeli Art*¹¹ und *Die Mythologie der Deterritorialisierung*¹² den Ursachen für das wachsende Interesse israelischer Künstler an deutscher Kunst und Kultur auf den Grund zu gehen sucht, welches sie in der israelischen Kunst seit den Achtziger-Jahren zu bemerken glaubt. Wertvolle Einblicke in die Holocaust-Rezeption der jüngeren Generation israelischer Künstler gewährt *Wonderyears*¹³, der Begleitkatalog zur 2003 in Berlin gezeigten gleichnamigen Ausstellung.

10 Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford – New York – Seoul – Tokyo 1993.

11 Sarit Shapira, *The Suppressed Syndrome: Holocaust Imagery as a Taboo in Israeli Art*, in: *The Israel Museum Journal*, Volume 16, Celebrating Israel's 50th Anniversary, 1998, S. 35–46.

12 Sarit Shapira, *Die Mythologie der Deterritorialisierung*, in: *Makom. Zeitgenössische Kunst aus Israel*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1993.

13 Kat. Ausst., *Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft (New Reflections on the Shoah and Nazism in Israel)*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin 2003.

Die mangelnde wissenschaftliche Bearbeitung der Thematik mag letztlich auch mit der jahrzehntelangen, weitgehenden Ignoranz zusammenhängen, mit denen die Autoren der offiziellen Narrative israelischer Kunst Künstlern und deren Werken begegneten, die sich mit der jüdischen Diasporavergangenheit in Deutschland auseinandersetzen. Die Gründe hierfür werden an anderer Stelle noch ausführlicher zu erörtern sein. Diese unzureichende wissenschaftliche Behandlung betrifft jedoch nicht allein solche Arbeiten, die deutsche beziehungsweise deutsch-jüdische Historie und Kultur tangieren, sondern vielmehr die gesamte israelische visuelle Kunst. So schreibt Adam Baruch, einer der bekanntesten Kulturkritiker Israels, noch 1998: “The theoretical discussion of Israeli art takes place in only one monthly publication. Until recently, Israeli art was not even recognized as a proper subject for a doctoral dissertation.”¹⁴

1.3 Fragestellung

Vorliegende Untersuchung möchte, wie oben deutlich wurde, einen bisher wenig beachteten Aspekt der israelischen Kunst näher beleuchten. Im Einzelnen wird die Arbeit, deren Untersuchungszeitraum sich von der Gründung des israelischen Staates 1948 bis in die unmittelbare Gegenwart erstreckt, folgenden Fragen nachgehen: Welche Ereignisse der deutschen, deutsch-jüdischen oder deutsch-israelischen Historie werden in der israelischen visuellen Kunst rezipiert? Auf welche Weise fließt das deutsche beziehungsweise deutsch-jüdische kulturelle Erbe in die Arbeiten israelischer Künstler ein und welcher ästhetischen und formalen Mittel bedienen sie sich dabei? Welche Repräsentanten deutscher Kultur¹⁵, Geschichte und

14 Adam Baruch, *The State of Art in Israel Today: Two Perspectives*. Adam Baruch, Tally Tamir, in: *After Rabin: New Art from Israel*, New York 1998, S. 18–28, S. 24.

15 In der vorliegenden Arbeit werden unter dem Begriff *deutsche Kultur* all jene kulturellen Erzeugnisse subsumiert, die im deutschsprachigen Kulturraum entstanden. Das Adjektiv *deutsch* bezeichnet hier also nicht einen spezifischen, national-bedingten Charakter, sondern die geographische Verortung des jeweiligen Kulturgutes.

Politik finden Eingang in ihre Werke? Findet in Israel eine künstlerische Reaktion auf bestimmte gesellschaftliche oder politische Prozesse in Deutschland statt, die das Verhältnis zwischen Israel und Deutschland betreffen oder Israel in irgendeiner Weise tangieren?

Die Analyse der Rezeption deutscher Kultur und Geschichte in der israelischen Kunst soll zur Beantwortung folgender weiterführender Fragestellungen beitragen: Welche Haltung, welche Gefühle gegenüber Deutschland offenbaren die Werke israelischer Künstler? Welche Rolle spielen dabei deren Alter und Herkunft? Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang ferner die Klärung der Frage, ob eine Differenzierung oder Entwicklung innerhalb der Wahl der Sujets feststellbar ist und mit welchen Faktoren diese gegebenenfalls zusammenhängt.

Wenn die Erforschung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Shoah in Israel auch nicht zentrales Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung ist, so versteht sich doch von selbst, dass sie als Teil der deutsch-jüdischen Historie im Rahmen einer Arbeit, die sich mit der Rezeption Deutschlands durch israelische Künstler beschäftigt, nicht außen vor gelassen werden kann und soll. Lange Zeit wurde die Shoah, und das betrifft nicht allein die Sphäre der visuellen Kunst, in Israel tabuisiert – ein Faktum, welches unter anderem auch als Folge des zionistischen Diktats der Diaspora-Negation zu begreifen ist. Die israelische Kunsthistorikerin Sarit Shapira spricht diesbezüglich von der Shoah als „suppressed syndrome“¹⁶ in der israelischen Kunst. Die jahrzehntelange Abwesenheit von direkten Verweisen auf die Vernichtung des europäischen Judentums zumindest innerhalb des offiziellen Kanons israelischer Kunst kann jedoch nicht als Zeugnis einer nicht vorhandenen Auseinandersetzung mit dieser Thematik gelten. Im Gegenteil, vielmehr offenbart die scheinbare Nicht-Rezeption tief liegende Traumata innerhalb der israelischen Gesellschaft, die die Verdrängung des Geschehenen zur Folge

16 Vgl. Shapira 1998 (Titel).

hatten. So existieren dann auch zahlreiche Werke, die keine konkreten Hinweise auf die Shoah enthalten, in denen ihre Präsenz aber dennoch spürbar ist:

Since the works do not explicitly deal with the Holocaust, they are devoid of any of its signifiers (or significations), but its symptoms can be felt, "crawling" from behind the visual signs, generating a visual language that cannot picture its own raison d'être. Remembrance of the Holocaust is imposed on the viewer in a subliminal way, through the works texture, distorting their "normalcy".¹⁷

Diese Tatsache macht eine klare Abgrenzung solcher Werke, in deren Zentrum die Auseinandersetzung mit der Shoah steht, von solchen, bei denen diese Auseinandersetzung unterhalb der Oberfläche, abseits des auf den ersten Blick Sichtbaren stattfindet, nahezu unmöglich.

Unabhängig davon stellen sich vor dem Kontext der Shoah-Rezeption innerhalb der israelischen Kunst weiter folgende Fragen: Wie geht die israelische Kunst mit dem kausalen Nexus zwischen dem Genozid an den europäischen Juden und der Gründung des israelischen Staates um, einem, wie der israelische Soziologe Moshe Zuckermann feststellt, „ausgesprochen neuralgischen Punkt im Selbstverständnis eines jeden durchschnittlichen jüdischen Israelis“¹⁸? Und, sich hieraus ergebend: Beschränkt sich dieses schmerzhaftes Bewusstsein eines ursächlichen Zusammenhanges beider Ereignisse möglicherweise nicht allein auf die Shoah als Triebfeder der Staatsgründung, sondern lässt sich vielmehr auf ein komplexes Gefühl der Abhängigkeit vom Land der Täter ausweiten, sei es in wirtschaftli-

17 Ebd., S. 38.

18 Moshe Zuckermann im Gespräch mit dem israelischen Künstler Roece Rosen, in: *Das Bewusstsein von den Abgründen des Nichts – Gespräch über das Verhältnis von Kunst und Geschichte*, in: José Brunner (Hrsg.), *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Tel Aviv 2003, S. 15–36, S. 25.

cher, politischer oder kultureller Hinsicht? Zu klären bleibt außerdem, ob sich das Phänomen der gesteigerten Bezugnahme auf die Shoah in Krisen- beziehungsweise Kriegszeiten durch die politische Führung Israels auch in der visuellen Kunst beobachten lässt.

Abschließend stellt sich ferner die Frage, welche Rückschlüsse sich möglicherweise aus der Gesamtbetrachtung der Rezeption deutscher Geschichte und Kultur durch israelische Künstler über die generelle Haltung der Israelis gegenüber Deutschland ziehen lassen. Hierbei wird von der Annahme ausgegangen, dass die Kunst oft Spiegel allgemeiner gesellschaftlicher Prozesse ist, der Künstler als hochsensibler Beobachter der ihn umgebenden Realität in gewisser Weise als Sprachrohr der Gesellschaft fungiert.

1.4 Methodische Vorgehensweise

Bei vorliegender Arbeit handelt es sich um eine ikonographisch-ikonologische Analyse des „Sujets Deutschland“ innerhalb der israelischen visuellen Kunst.¹⁹ Die Sammlung des hierzu benötigten künstlerischen Materials erfolgte ohne die Anwendung einschränkender Faktoren wie Alter, Religion oder Herkunft der Künstler. Dennoch erhebt die Untersuchung, wenn es sich bei den in ihrem Rahmen behandelten Künstlern auch um die bekanntesten Israels handelt und diese demnach durchaus als repräsentativ gelten können, keinen Anspruch auf Vollständigkeit; Ziel ist vielmehr das Zeichnen eines möglichst differenzierten Bildes, welches der Vitalität und Vielfalt der israelischen Kunstszene gerecht wird. Im Mittelpunkt steht dabei die Individualität der Künstler, wodurch der Tatsache Rechenschaft getragen wird, dass es sich hinsichtlich der Rezeption deutscher Geschichte und Kultur nicht um einen auf einen bestimmten

¹⁹ Als Untersuchungsobjekte dienen Gemälde, Zeichnungen, Fotografien, Plastiken und Installationen. Eine Auseinandersetzung mit israelischer Architektur kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht stattfinden, auch wenn deutsche Architekten großen Einfluss auf die israelische Baugeschichte ausübten.

Zeitraum eingrenzbar oder einer bestimmten Gruppe von Künstlern zuordenbaren Trend innerhalb der israelischen Kunst handelt. So werden dann die Werke auch als Einzelphänomene individuellen Schaffens behandelt. Hierbei wird von der Annahme ausgegangen, dass jedes Kunstwerk Resultat eines einzigartigen und komplexen kreativen Prozesses ist, der von Individuen mit unterschiedlichen Kontexten ausgeführt wird. Über die Zusammenführung persönlicher, kollektiver, historischer, politischer, ontologischer und ästhetischer Faktoren soll so zu einem umfassenden Verständnis der Werke und schließlich auch zur Beantwortung der zentralen Fragestellungen dieser Untersuchung gelangt werden.

Der erste Teil der Untersuchung legt die zum weiteren Verständnis der Arbeit notwendigen theoretischen und inhaltlichen Grundlagen. So gewährt das Kapitel *Zur Theorie der Rezeption* einen kurzen Einblick in rezeptionsästhetische Modelle und dient ferner der Absteckung und Formulierung des theoretischen Rahmens, innerhalb dessen sich vorliegende Untersuchung bewegt. Das Kapitel *Gesellschaftliche und kulturelle Realitäten im neugegründeten Staat* beinhaltet eine kurze Darstellung der in jeglicher Hinsicht komplexen Verhältnisse im jungen israelischen Staat, ohne die ein Verständnis der später besprochenen Werke nur schwer möglich ist.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich sodann den einzelnen Künstlern und ihren Werken. Er besteht aus fünf Kapiteln, deren Abfolge eine stringente und nachvollziehbare Erschließung des Forschungsthemas ermöglicht. In den Kapiteln wurden jeweils mehrere Künstler zusammengefasst, die Zuordnung ergab sich hierbei sowohl aus der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation als auch aus inhaltlichen Aspekten. Wo es der Umfang des Kapitels beziehungsweise die Komplexität der vorgestellten Arbeiten nötig macht, wurden kurze Zwischenresümees eingefügt.

Der dritte Abschnitt der Arbeit dient der Zusammenfassung und abschließenden Gesamtbetrachtung der Forschungsergebnisse. Im

Sinne der induktiven Methode sollen hier zudem, ausgehend vom Bereich der visuellen Kunst, allgemeinere Aussagen über das Verhältnis der Israelis zu Deutschland sowie über eventuelle Veränderungen innerhalb desselben getroffen werden.

Als Erkenntnisquelle dienen in erster Linie die Werke selbst. Aufgrund des sehr begrenzten Umfangs an Sekundärliteratur erwies sich zudem die Recherche in israelischen Archiven als wertvolle Ergänzung. Sie förderte, auch wenn die Archivierung von Quellmaterial zur israelischen Kunst, ebenso wie deren wissenschaftliche Aufarbeitung, in Israel noch einigen Nachholbedarf hat, so manche für die Problemstellung dieser Arbeit aufschlussreiche Dokumente zu Tage, deren Provenienz allerdings oftmals nicht mehr nachvollziehbar war. Als besonders hilfreich erwies sich außerdem der direkte Kontakt zu einigen der hier vorgestellten Künstler, sei es in schriftlicher Form oder über das persönliche Gespräch. Der Austausch mit den Künstlern gewährte wertvolle Einblicke in die Welt der israelischen Kunst, aber auch in die Mechanismen der israelischen Gesellschaft als Ganzem, die der Verfasserin andernfalls verwehrt geblieben wären. Vor allem konnte durch diese persönlichen Kontakte ein Gefühl für die Sensibilität und Emotionalität entwickelt werden, mit der der Thematik dieser Arbeit nach wie vor in Israel begegnet wird.

1.5 Zur Theorie der Rezeption

Vor einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Rezeption Deutschlands innerhalb der israelischen visuellen Kunst soll im Folgenden ein Überblick über die Bedeutung des Begriffes *Rezeption* beziehungsweise über Anliegen und Instrumente der unterschiedlichen rezeptionstheoretischen Ansätze gegeben werden. Die kurze Vorstellung geisteswissenschaftlicher Rezeptionstheorien möchte zu einem besseren Verständnis der Faktoren beitragen, die das Wesen eines Werkes beziehungsweise seinen Entstehungsprozess ausma-

chen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen hierbei vor allem folgende theoretische Fragestellungen: Inwieweit werden Kunstwerke durch das Bewusstsein vorgeprägt, für ein (bestimmtes) Publikum geschaffen zu werden? Welche Rolle spielt die kulturelle Verortung des Künstlers beziehungsweise welche Rolle spielen Institutionen und aus dem gesellschaftlichen oder politischen Umfeld des Künstlers erwachsene Erwartungen? Ist der Künstler frei in der Wahl seiner Themen oder, im Sinne Adornos, wenn nicht fremdbestimmt, so doch zumindest eingeschränkt durch das ihm zur Verfügung stehende künstlerische Material²⁰? Und schließlich, welcher Zusammenhang besteht zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter, welcher Art sind die Interaktionen, die stattfinden?

Als Ausgangsbasis sollen die Rezeptionstheorien der Literaturwissenschaft dienen, von der die Kunstgeschichte die ihren im Wesentlichen übernommen hat.²¹ Neben der Rezeptionsgeschichte, die die Aufnahme eines literarischen Werkes im Wandel der Zeit betrachtet, ist hier seit Mitte der Siebziger-Jahre die Rezeptionsästhetik etabliert, die, die Autorität des Schriftstellers relativierend, ihren Blick verstärkt dem Leser als aktivem Part im Gestaltungsprozess des Werkes zuwendet.²² Während die herkömmliche Interpretationsmethodik Texte unabhängig von der Reaktion der Leser untersucht, ermöglicht der rezeptionsästhetische Ansatz eine Erforschung der Interaktion zwischen Text und Leser, durch die, so Wolfgang Iser, die komponierte Textgestalt erst zur Wirkung gelangt.²³ Iser

20 Zum Begriff des Materials bei Adorno siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

21 Im Wesentlichen wird sich hier auf die so genannte „Konstanzer Schule“, die literaturtheoretische Richtung der Rezeptionsästhetik, bezogen, als deren prominenteste Vertreter Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser gelten.

22 Siehe zur Frage nach der Bedeutung des Autors für das Werk auch Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1968, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 185–193) und Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969, in: Michel Foucault (Hrsg.): *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. Main 1988, S. 7–31).

23 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, in: R. Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1994, S. 228–252.

geht dabei von der grundsätzlichen Unbestimmtheit aller Texte aus. Diese illustrieren demnach keinen endgültig festlegbaren Sinn, sondern bieten vielmehr Spielräume für eine Vielzahl möglicher Auslegungen. In *Die Appellstruktur der Texte* erklärt Iser die so genannte *Leerstelle* zum wesentlichen Mittel der Implikation des Lesers in den Text. Die Leerstelle wird als Beteiligungs- bzw. Deutungsangebot an den Leser begriffen, als Offerte, verschiedene Ansichten der Wirklichkeit, in diesem Fall die des Autors und die des Lesers, miteinander in Beziehung zu setzen.²⁴

Vor diesem Hintergrund ist auch der von Hans Robert Jauß geprägte Begriff des *Erwartungshorizontes* von Interesse. Jauß wendet sich mit seiner rezeptionsästhetischen Theorie sowohl gegen allein an der Struktur des Textes orientierte Ansätze als auch gegen eine Literaturwissenschaft, die den Sinn eines Werkes allein in der Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität sieht. Stattdessen plädiert er für eine hermeneutische Rekonstruktion der historisch und sozial unterschiedlichen Voraussetzungen und Erfahrungen der Leser.²⁵ Rezeption versteht Jauß hierbei als „geschichtsbildende Energie“²⁶, die mittels „fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung“²⁷ dem Kunstwerk eine über die rein ästhetische Erfahrung hinaus reichende Bedeutung zuteilwerden lässt. Jauß fordert die Einbettung der Literaturgeschichte in den allgemein-historischen Kontext, erst durch das Überschreiten der Grenzen der darstellenden Kunst werde die gesellschaftliche Relevanz der Literatur, ihr Potenzial, auf herrschende Gesellschaftsordnungen und die in ihnen stattfindenden Veränderungsprozesse einzuwirken, offenbar. „Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihren Möglichkeiten manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltver-

24 Iser 1994.

25 Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: R. Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1994, S. 126–162.

26 Ebd., S. 127.

27 Ebd., S. 131.

ständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.“²⁸

Auch in der Kunstwissenschaft, die sich erst seit Mitte der Achtziger-Jahre intensiver mit rezeptionstheoretischen Fragestellungen beschäftigt, wird zwischen Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik unterschieden. Während die Rezeptionsgeschichte ein kunstimmanentes Vorgehen beschreibt, welches den Wandel künstlerischer Formulierungen durch die Epochen und Kunstlandschaften hindurch untersucht, fragt die werkorientierte Rezeptionsästhetik nach den formalen Mitteln, durch die ein Werk mit dem Betrachter in Kontakt tritt. Letztere geht davon aus, dass jedes Kunstwerk adressiert ist, der Betrachter, wie Wolfgang Kemp es formuliert, im Bild ist.²⁹ Das Werk wird hier also nicht als isolierte Einheit betrachtet, vielmehr gilt es, sowohl die kulturellen Rahmenbedingungen, unter denen eine Arbeit entsteht, als auch die kulturelle Verortung des Betrachters zu untersuchen. Kunstwerke, so die Annahme der Rezeptionsästhetik, sind stets auf Wirkung, das heißt im Wissen um einen potentiellen Betrachter angelegt. Das Aufzeigen der Beziehung zwischen Werk und Betrachter ist dementsprechend das Hauptanliegen der rezeptionsästhetischen Theorie. Kemp unterscheidet zwischen inneren Rezeptionsvorgaben des Werkes und äußeren Zugangsbedingungen zum Werk.³⁰ Innere Rezeptionsvorgaben entstehen auf formaler Ebene mittels Komposition und Art der Darstellung. Äußere Zugangsbedingungen können die räumliche Präsentation des Werkes oder seine Einbettung in einen bestimmten funktionalen Kontext sein. Diese Kontextmarkierungen bieten dem Betrachter eine Orientierungsmöglichkeit. Nicht zuletzt existieren auch auf der Betrachterseite Zugangsvoraussetzungen, die die Aufnahme eines Werkes bestimmen: seine soziale und kulturelle Verortung, seine persönlichen Erfahrungen. Betrachtet man die hoch fle-

28 Ebd., S. 148.

29 Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985.

30 Vgl. ebd.

xible und subjektive Ausgangsbasis eines jeden Betrachters, so kann dieser in den Augen des Künstlers als Unbestimmtheits- oder Leerstelle begriffen werden.³¹

Es zeigt sich, dass, im Gegensatz zum Formalismus, der allein auf die Analyse der formalen Aspekte eines Kunstwerkes abzielt, der Kontext, sowohl auf Produzenten- als auch auf Rezipientenseite, für die rezeptionsästhetische Forschung von entscheidender Bedeutung ist. Ohne ihn kann es ihrem Verständnis nach keine Kommunikation geben. Der Kontext übernimmt die Rolle eines Vermittlers, durch den Kunst Bedeutungen transportiert und fungiert somit als Schlüssel zum Verständnis der Werke. Dem Kontext werden, abhängig vom jeweiligen theoretischen Ansatz und unter unterschiedlicher Bezeichnung, verschiedene Wirkungsweisen und Funktionen zugeordnet. Zur Verdeutlichung sollen an dieser Stelle zwei Theorien dienen, die zwar nicht originär der Kunstwissenschaft entstammen, die jedoch, zumindest in weiten Teilen, auch auf den Bereich der bildenden Kunst übertragbar sind. Es handelt sich hierbei zum einen um den der marxistisch-leninistischen Abbildtheorie entlehnten Begriff der *Widerspiegelung* und seine praktische Anwendung in der Literaturwissenschaft, zum anderen um Adornos Thesen zur Vermittlung von Kunst und Gesellschaft, die sich primär auf die Musiksoziologie beziehen.³²

Inwieweit können Kunstwerke als Spiegel der Gesellschaft gesehen werden, aus der sie hervorgingen? Für Marx ist die Antwort eindeutig:

Die Produktion der Ideen, Vorstellungen, des Bewusstseins ist zunächst unmittelbar verflochten in die materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen, Sprache des wirklichen Lebens. Das Vorstellen, Denken, der geistige Verkehr

³¹ Vgl. ebd.

³² Siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

der Menschen erscheinen hier noch als direkter Ausfluß ihres materiellen Verhaltens. Von der geistigen Produktion, wie sie in der Sprache der Politik, der Gesetze der Moral, der Religion, Metaphysik usw. eines Volkes sich darstellt, gilt dasselbe.³³

Alle geistigen Erzeugnisse, zu denen Marx auch die Kunst zählt, sind, so die Kernaussage des Zitates, unmittelbarer Ausdruck der gesellschaftlichen Lebensumstände. Im Sinne des Marxschen Basis-Überbau-Theorems ist die Kunst als Teil des Überbaus determiniert durch die materiellen Verhältnisse, in ihr spiegelt sich das gesellschaftliche Sein. Die Widerspiegelung findet jedoch nicht auf mechanische Weise statt, vielmehr vermittelt sie Wirklichkeit transformiert durch die Person des Künstlers. So geriert letztlich auch die *L'art pour l'art*-Haltung, die die Autonomie der Kunst propagiert, zum Ausdruck des Konfliktes zwischen Künstler und antagonistischer Gesellschaft. In der Kunst kristallisiert sich nach marxistischer Vorstellung die Gesamtheit aller in einer Gesellschaft herrschenden Anschauungen und Ideen, sie bildet das Allgemeingültige im Individuellen ab.

Lenin ist der erste, der in seinen Aufsätzen über Leo Tolstoi von 1908–1911 konsequent den Widerspiegelungsbegriff auf die Literatur anwendet.³⁴ Es handelt sich hierbei zweifelsohne um politische Schriften, in denen es Lenin darum geht, Tolstois literarische Hinterlassenschaften für die revolutionäre Agitation nutzbar zu machen. Bereits im Titel seines ersten Tolstoi-Aufsatzes *Leo Tolstoi als Spiegel der russischen Revolution* macht Lenin von der Spiegelmetapher Gebrauch. Die Spiegelmetapher ermöglicht die Schaffung eines Zu-

33 Karl Marx und Friedrich Engels, *Gesellschaftliches Sein und gesellschaftliches Bewusstsein*, in: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, 1845/1846, zitiert nach: Marx/Engels, *Über Kunst und Literatur* (2 Bd.), Berlin 1967, Bd.1, S. 81/82.

34 Im Folgenden wird sich in der Hauptsache auf Peter Bürgers Ausführungen bezogen: Peter Bürger, *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1979, S. 21–43.

sammenhanges zwischen literarischem Werk und einer bestimmten historischen Epoche. Es bleibt jedoch hinzuzufügen, dass Lenin sowohl die produktions- als auch die rezeptionsästhetische Seite der Literatur vollkommen außer Acht lässt.³⁵ Auch das Kunstwerk als solches ist für Lenin nicht von Interesse, ihn interessiert das Werk nur „in seinem Bezug zu einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Realität.“³⁶ Die Mängel, die sich aus einem solchen Ausschließen literaturwissenschaftlich relevanter Fragen ergeben, sind offensichtlich. Nichts desto trotz leistet der Widerspiegelungsbegriff, „das Resultat einer Untersuchung über den Zusammenhang des Tolstoischen Werks und einer bestimmten Epoche der russischen Geschichte prägnant und anschaulich zusammenzufassen.“³⁷

Auch bei Lenin findet Widerspiegelung nicht unmittelbar statt. Vielmehr stellt Lenin die Beziehung zwischen literarischem Erzeugnis und dargestellter Gesellschaft auf „einem relativ hohen Niveau begrifflicher Abstraktion“³⁸ her. Anstatt nach Entsprechungen im Detail zu suchen und einzelne Fakten aus den Bereichen Literatur und Gesellschaft miteinander zu verknüpfen, verbindet Lenin das Werk Tolstois und die gesellschaftliche Realität mittels der Kategorie des Widerspruchs. Demnach entsprechen die Widersprüche in Tolstois Werk – scharfe Kritik an der kapitalistischen Ausbeutung steht der Predigt des Verzichts auf gewaltsamen Widerstand gegenüber – den Widersprüchen in der herrschenden Gesellschaftsordnung.³⁹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der Widerspiegelungsbegriff, wie Lenin ihn anwendet, zwar nicht zur Aufdeckung von Zusammenhängen zwischen literarischen Phänomenen und dargestellter Wirklichkeit eignet, der Begriff Spiegel im Zusammen-

35 Siehe ebd., S. 25.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Bürger, S. 28.

39 Vgl. Bürger, S. 28 f.

hang mit Tolstois Werk jedoch durchaus eine sinnvolle Bezeichnung für „die Darstellung einer bestimmten geschichtlichen Epoche aus einer bestimmten Perspektive“⁴⁰ heraus ist. Jedoch zeigen sich hierin zugleich auch die Grenzen der Möglichkeiten dessen, was der Begriff in seiner Verwendung durch Lenin zu leisten in der Lage ist. So geht in seine Ausführungen „Geschichte nicht als Faktizität, sondern als bereits gedeutete, und zwar von einem bestimmten Standpunkt aus gedeutete“⁴¹ ein.

Entsprechend seiner Entstehung aus einer anderen historischen Situation heraus ändert sich die Funktion des Widerspiegelungsbegriffes bei Georg Lukács.⁴² Er wird zu einem Instrument der Abgrenzung des Realismus gegenüber der Avantgardekunst. Lukács unterscheidet zwischen einer allgemeinen und einer besonderen Bedeutung des Begriffes. Da nach marxistisch-leninistischer Auffassung alle Bewusstseinsformen Widerspiegelung der Außenwelt sind, ist auch die Kunst stets Spiegel der sie hervorbringenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Hiervon ist eine ausdrücklich positiv besetzte Bedeutung des Widerspiegelungsbegriffes abzuheben, die Lukács durch die Verwendung eines wertenden Adjektivs kenntlich macht. So spricht er in diesem Fall von „richtige[r] Widerspiegelung“⁴³, „reiche[r] und genaue[r] Widerspiegelung“⁴⁴ und „adäquate[r] und künstlerisch hochwertigste[r] Widerspiegelung“⁴⁵, wie sie Lukács nur in der realistischen Kunst verwirklicht sieht. Der Widerspiegelungsbegriff ermöglicht so zwar die Trennung von „richtiger“ und „falscher“ beziehungsweise verzerrter Widerspiegelung und

40 Bürger, S. 26.

41 Ebd.

42 Siehe hierzu Bürger, S. 31 ff und Georg Lukács, *Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung* (1955), in: Frank Benseler (Hrsg.), *Revolutionäres Denken – Georg Lukács. Eine Einführung in Leben und Werk*, Darmstadt/Neuwied 1984, S. 250–265.

43 Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, hrsg. Von P.Ludcz, Neuwied/Berlin 1963, S. 166.

44 Ebd., S. 332.

45 Ebd., S. 365.

stellt insofern ein wertendes Instrument dar, er kann jedoch keinen Aufschluss über den tatsächlichen Bezug zwischen Literatur und Gesellschaft geben. Zudem bleibt Lukács' Widerspiegelungstheorie beschränkt auf eine Produktions- und Darstellungsästhetik, während der rezeptiven Seite keinerlei Bedeutung zukommt. Diese Beschränkung ist grundsätzlich jeder Abbildtheorie immanent. Da es sich bei ihr um eine produktionstheoretische Theorie handelt, schließt sich die Frage nach der Wirkung eines Kunstwerkes in ihrem Rahmen von vorn herein aus. Der Widerspiegelungsbegriff ermöglicht daher nicht die Einbeziehung des Rezipienten in den Prozess der Sinnentfaltung eines Werkes, was vor allem insofern problematisch ist, als die Werke einer vergangenen Epoche so die Fähigkeit zur Erkenntnisstiftung für die Gegenwart verlieren. Bürger schreibt ganz richtig:

[...] nur in der Dialektik von Historizität und Aktualität der Werke der Vergangenheit ist deren Wahrheitsgehalt zu fassen. [...] Wo das Werk als „Abbild“ am „Abgebildeten“ gemessen wird, entsteht Historismus [...], wo das Werk aus seinen historischen Bezügen herausgerissen und als gegenwärtiges interpretiert wird, liegt eine Pseudoaktualisierung vor. [...] Die Erkenntnis, die im Kunstwerk geleistet wird, ist von dessen Materialität nicht ablösbar.⁴⁶

Einen anderen Ansatz zur Klärung, wie Gesellschaft Eingang in das Kunstwerk findet, bietet Adorno mit seiner Theorie über die Vermittlung von Kunst und Gesellschaft, in deren Mittelpunkt der Begriff des *Materials* steht. Adorno geht von der Annahme aus, dass Kunst sich nicht mittels einer ihr äußerlichen Instanz, sondern stets durch sich selbst vermittelt. Infolgedessen schenkt Adorno den gesellschaftlichen Einrichtungen, die die Vermittlung eines Werkes ermöglichen, sowie dessen Rezeption wenig Beachtung. Hierin unterscheidet er sich kaum von Lukács. Wie jedoch funktioniert nun die Vermittlung von Kunst und Gesellschaft Adornos Auffassung nach?

⁴⁶ Bürger, S. 48.

Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts.⁴⁷

Adorno versteht die Gesellschaftlichkeit eines Werkes demnach nicht im Sinne einer explizit formulierten politischen Position. Vielmehr offenbart sie sich im unmittelbaren Bezug der Werkstrukturen zur Gesellschaft. Das „Sichabdrücken“ der gesellschaftlichen Verhältnisse findet hierbei nicht in Form einer bewussten Auseinandersetzung mit diesen statt, denn „[Kunstwerke] sind die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche.“⁴⁸ Vielmehr läuft der Künstler, unternimmt er den Versuch, die gesellschaftliche Realität seiner Zeit bewusst zu gestalten, Gefahr, diese zu verfehlen. Allein durch seine Konzentration auf die Auseinandersetzung mit dem *künstlerischen Material* geht Gesellschaft in ihrer Wahrhaftigkeit in die Struktur des Werkes ein. Das *künstlerische Material* einer Epoche, sei es inhaltlicher oder formaler Art, begreift Adorno als das Resultat eines historischen Prozesses. Da „Der Prozeß, der in Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgelegt wird, [ist] als gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken [ist], in den die Kunstwerke eingespannt sind“⁴⁹ dringt geschichtliche Erfahrung über das Material in das Kunstwerk ein. Der Materialbegriff bezeichnet für Adorno folglich den Schnittpunkt von Kunstwerk und Gesellschaft und dient zudem dazu, „die Entwicklung der Kunst als autonome und zugleich als eine der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung folgende zu fassen.“⁵⁰

47 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno/R. Thiedemann, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt 1970, S. 344.

48 Ebd., S. 272.

49 Ebd., S. 350.

50 Bürger, S. 85.

Das Material steht dem Künstler jedoch nicht nach Belieben zur Verfügung, es stellt bestimmte Forderungen an ihn. „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das Material selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durch Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes“⁵¹ ist. Material begreift Adorno also als etwas von der gesellschaftlichen Totalität Determiniertes, dessen sich der Künstler bedient und auf das er im Zuge des künstlerischen Schaffensprozesses verändernd einwirkt. Offen bleibt dagegen, wie der Prozess der Bestimmung des künstlerischen Materials durch die Gesellschaft konkret zu denken ist. Fest steht allein, dass die Gesellschaft über Subjekte vermittelt ins Material eingeht, wobei dem Subjekt selbst dieser Prozess notwendigerweise verborgen bleibt. Nur so kann Adorno von der Kunst „als unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ sprechen. Eine authentische Auseinandersetzung des Künstlers mit der Gesellschaft kann für Adorno nur in Form einer Auseinandersetzung mit dem Material stattfinden. Politisch engagierte Kunst, deren gesellschaftliche Involvierung sich in der Formulierung explizierter Aussagen äußert, lehnt Adorno ab, da er in ihr eine Gefährdung des ästhetischen Wertes des Kunstwerks sieht.

Den Beitrag der Begriffe Widerspiegelung und Material zum Erkenntnisgewinn der vorliegenden Untersuchung betreffend, bleibt zunächst noch einmal zu betonen, dass sowohl der Widerspiegelungs- als auch der Materialbegriff ihren Ursprung in der marxistisch-leninistischen Ästhetik haben. Diese ideologische Inbeschlagnahme beider Begriffe sollte stets bedacht werden. Nichts desto trotz eignen sich sowohl der Widerspiegelungsbegriff als auch der des künstlerischen Materials durchaus dazu, bestimmte Aspekte des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft zu bezeichnen beziehungsweise zu beleuchten. Beide stellen theoretische Modelle zur Verfügung, die die Modalitäten des Einfließens gesellschaftlicher Realität in die Kunst zu erklären suchen. Insbesondere Ador-

51 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1976, S. 39.

nos These stellt einen für diese Arbeit interessanten Ansatz dar, da seine Definition des künstlerischen Materials eine nachvollziehbare Begründung dafür bietet, dass Gesellschaft sich im Kunstwerk abbildet, auch wenn der Künstler sich dieser Tatsache nicht bewusst ist beziehungsweise in seinem Werk nicht explizit Stellung bezieht. Zudem ermöglicht der Materialbegriff, die „immanente[r] Entwicklungsgeschichtlichkeit“⁵² der Kunst mit ihrer Verwurzelung in der Realgeschichte zu vereinen.

Was den Begriff der Widerspiegelung angeht, so wurden seine Grenzen, aber auch seine Potentiale weiter oben bereits ausführlich dargestellt. Im Zusammenhang mit dem Anliegen dieser Arbeit scheint jedoch der Begriff *Ausdruck* dem des *Spiegels* vorzuziehen zu sein, da so der Gefahr eines Missverständnisses des Begriffes im Sinne einer Bezeichnung für mimetische Abbildung von Realität vorgebeugt werden kann.

Abschließend soll noch kurz auf eine weitere Theorie verwiesen werden, die vor allem im Zusammenhang mit dem von Jaufß geprägten Begriff des *Erwartungshorizontes* von Interesse ist. Es handelt sich um Edward Saids Orientalismuskritik, in der er die politisch motivierte Rezeption des Orients durch die westliche Welt sowie die daraus resultierende Dichotomie von Ost und West anprangert.⁵³ Zwar entstanden Saids Thesen, die er in seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalism*⁵⁴ erstmals zusammenhängend formulierte, aus einem anderen Kontext heraus, jedoch können einige seiner Grundannahmen, die Rezeption fremder Kulturen betreffend, durchaus auch auf eine allgemeinere Ebene übertragen werden. Zum einen behauptet Said, dass grundsätzlich jede Auseinandersetzung mit einer anderen Kultur ideologisch präformiert ist durch den Rahmen, innerhalb dessen

52 Bürger, S. 86.

53 Vgl. hierzu auch den von Ian Buruma und Avishai Margalit in ihrem Buch *Occidentalism: the West in the Eyes of its Enemies* (New York 2004) etablierten Begriff *Okzidentalismus*, der als Antithese zum Orientalismusbegriff Edward Saids konzipiert wurde.

54 Edward Said, *Orientalism*, New York 1978.

sie stattfindet.⁵⁵ Zum anderen geht laut Said jegliche Konstruktion von Identität mit der Bildung von Gegensätzen einher, die als Instrument der Abgrenzung der eigenen gegenüber einer fremden Kultur fungieren.⁵⁶ Beide Annahmen betonen die Bedeutung der kulturellen Verortung beziehungsweise der Motivation des Rezipienten und stehen somit in engem Zusammenhang mit der Rezeptionsästhetik, hier insbesondere mit dem Begriff des *Erwartungshorizontes*. Definiert als „the complex of cultural, ethical, and aesthetic expectations of readers or viewers at the historical moment of a text’s or object’s appearance“⁵⁷, stellt dieser eine treffende Bezeichnung für die Aufnahme des „exotischen Objektes“ Orient im Rahmen westlicher Kultur dar. Sowohl aufgrund ihrer Betonung des Transformationsprozesses, den ein Gegenstand im Laufe seiner zwingend kontextabhängigen Rezeption durchläuft, als auch aufgrund der Behauptung, jegliche Rezeption sei von sich aus ideologisch, ist Saims Theorie, trotz ihrer Genese aus der Orientalismuskritik heraus, auch für die vorliegende Arbeit interessant.

Was können schließlich die oben vorgestellten theoretischen Ansätze, auch wenn sie anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen entstammen, im Zusammenhang mit dieser Arbeit leisten? Welche Rückschlüsse erlauben sie, welche Antworten können sie auf die zu Anfang des Kapitels gestellten Fragen geben? Vor allem hinsichtlich zweier zentraler Anliegen der Arbeit, welche in der Klärung der Fragen liegen, inwieweit Kunst Ausdruck realer Verhältnisse, persönlicher Erfahrungen und Ansichten ist, beziehungsweise welche Faktoren die Rezeption eines Objektes beeinflussen, ermöglichen sie die Absteckung und Formulierung des theoretischen Rahmens, innerhalb dessen sich der folgende Teil der Arbeit bewegt.

55 Siehe Edward Said, *Orientalism*, London 1995, S.1–28.

56 Siehe ebd., S.39–46.

57 Frederick N. Bohrer, *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge 2003, S.24.

Wie bereits dargestellt, sind sowohl die ideologische Signalfunktion als auch die Ignoranz vieler für die Aus- und Bewertung eines Werkes relevanter Faktoren, die mit der Verwendung des Widerspiegelungsbegriffs in marxistisch-leninistischer Manier einhergehen, problematisch. Im Bewusstsein dieser Einschränkung jedoch kann die Spiegelmetapher zumindest die künstlerische Abbildung realer Verhältnisse aus einer bestimmten Sicht heraus bezeichnen. Die Widerspiegelungstheorie gewinnt an Allgemeingültigkeit und Aussagekraft, ersetzt man, erstens, den Begriff des Spiegels durch den des Ausdrucks und bezieht man, zweitens, alle an der Entstehung und Aufnahme eines Kunstwerkes beteiligten Kräfte in die Deutung mit ein. In diesem Zusammenhang stellt insbesondere auch die Implikation des Adornoschen Materialbegriffs eine Bereicherung dar. Es zeigt sich demnach, dass der rezeptionsästhetische Ansatz, der den Versuch einer Einbindung aller Faktoren unternimmt, die Methode ist, die den größten Erkenntnisgewinn verspricht.

So möchte sich der anschließende Teil der Arbeit dann auch in diesem Sinne verstanden wissen, das heißt, er möchte allen Faktoren Rechnung tragen, die in irgendeiner Weise an der Produktion, Vermittlung und Rezeption eines Kunstwerkes teil haben, ohne dabei dessen autonomen ästhetischen Wert zu vernachlässigen. Berücksichtigt wird hierbei die Ausrichtung der Kunst an einen, vorher nicht notwendigerweise spezifizierten, Adressaten, das heißt die Einbeziehung der Wirkung eines Werkes seitens des Künstlers von Beginn an. Auch wird von der Annahme ausgegangen, dass sich die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht allein durch sich selbst, sondern auch durch den Kontext vermittelt, in dem es entstand beziehungsweise in dem es rezipiert wird. Nicht zuletzt wird das Kunstwerk nicht als etwas Statisches verstanden, sondern als etwas stetig in der Entwicklung und im Wandel Begriffenes, dessen Wirkung und Sinnentfaltung abhängig ist vom Zusammenfließen der Erwartungshorizonte aller Beteiligten. Abschließend sei noch ein Zitat aus Italo Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* angeführt, in-

dem Robert Jauß die „Quintessenz aller Rezeptionstheorie“⁵⁸ trefflich zum Ausdruck gebracht sieht: „Von den Lesern erwarte ich, daß sie in meinen Büchern etwas lesen, was ich nicht wußte, aber das kann ich nur von denen erwarten, die etwas lesen wollen, was sie noch nicht wissen.“⁵⁹

1.6 Gesellschaftliche und kulturelle Realitäten im neugegründeten Staat

Unermüdlicher Pioniergeist und der unbedingte Wille, das Land, für das man so lange gekämpft hatte, zionistischen Maximen entsprechend aufzubauen, prägten die Gründerjahre Israels. Die Geburtsstunde des Staates galt zugleich als Stunde Null, als Neuanfang der Geschichte des jüdischen Volkes. Mit dem eigenen Staat sollte zugleich ein neuer Mensch geschaffen werden. Aus dem Negativ des schwachen, erniedrigten Diasporajuden wurde das Ideal des kräftigen, zupackenden Muskeljuden geboren, der mit seinem Vorgänger so wenig wie möglich gemein haben sollte.

In dieser Ideologie des Neuanfangs hatte die Vergangenheit, vor allem eine solche, wie sie die europäischen Juden erlebt hatten, keinen Platz. Das Schicksal der Flüchtlinge und Überlebenden der Shoah wurde verdrängt und tabuisiert, auf Mitgefühl konnte nicht gehofft werden. Vielmehr überwogen Unverständnis und Scham ob der vermeintlichen Schwäche der europäischen Juden, die sich „wie die Lämmer zu Schlachtbank“ hatten führen lassen. So blieb die Trauer um den Verlust von Familie und Freunden, aber auch um den der kulturellen Heimat, dem privaten Raum vorbehalten. Lange Zeit stellten die staatlichen Gedenktage die einzige Gelegenheit dar, bei

58 Robert Jauß, *Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987, S. 35.

59 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, zitiert nach der deutschen Übersetzung von B. Kroeber, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München 1985, S. 222.

der auch öffentlich des Schicksals des europäischen Judentums gedacht wurde.

Die Gründerjahre Israels offenbarten so ein eigenartiges Nebeneinander zweier Welten, die konträrer nicht sein könnten: auf der einen Seite eine im Licht zionistischer Aufbruchsstimmung erstrahlende Welt, auf der anderen Seite die zu einem Schattendasein verurteilte Welt der Flüchtlinge und Holocaustüberlebenden. Diese Disparität zwischen der offiziellen Ideologie des Staates und der Vergangenheit eines Großteils seiner Bürger erscheint angesichts des kausalen Nexus zwischen der Vernichtung des jüdischen Volkes und seiner politischen Wiedergeburt als Nation umso paradoxer.

Konnte in dieser stark ideologisch durchwirkten Gesellschaft die kulturelle Sphäre ihre Autonomie behaupten? Oder stellten die Kunstschaffenden ihre Fähigkeiten in den Dienst der zionistischen Staatsdoktrin? Während sich das junge hebräische Theater von Beginn an auch mit der Diasporavergangenheit des jüdischen Volkes auseinandersetzte und somit zur Dekonstruktion des eindimensionalen zionistischen Mythos beitrug⁶⁰, zeigt ein kurzer Blick auf die Literatur der Gründerjahre, dass hier die Figur des *Sabra*, des im Lande geborenen, draufgängerischen und furchtlosen Israeli dominierte.⁶¹ So wurde der kurz vor der Staatsgründung entstandene Roman des bekannten israelischen Autoren und Dramatikers Moshe Shamir, *He Walked Through The Fields*⁶², in dessen Mittelpunkt eben diese Figur des heroischen Sabra steht, zur Pflichtlektüre an israelischen Schulen, und auch die in den Jahren nach der Nationwerdung entstandene Literatur trug ihren Teil zum Aufbau des zionistischen Staates bei. Die Shoah als Sinnbild der Schwäche des Diasporajuden

60 Siehe zur Geschichte des israelischen Theaters wie auch zur israelischen Kultur insgesamt beispielsweise Anat Feinberg, *Kultur in Israel. Eine Einführung*, Gerlingen 1993.

61 Siehe hierzu auch Anat Feinberg, *Moderne hebräische Literatur. Ein Handbuch*, München 2005.

62 Moshe Shamir, *He Walked Through The Fields*, 1947.

wurde in der hebräischen Literatur dagegen lange Zeit tabuisiert. So schreibt Leon I. Yudkin:

*„Hebrew literature in the wake of the Holocaust is not what it was before it, or more precisely, before the lessons of the Holocaust actually sank in. I'm thinking in particular about Israeli literature of the War of Independence and the years immediately following. Israeli literature now is not what it was in the generation of the Independence. [...] The change may be due partly to the Eichmann trial, which conveyed knowledge and publicized the Holocaust on the popular level;”*⁶³

Ein Umdenken, gefolgt von einer thematischen Neuausrichtung, fand in der Literatur folglich erst statt, nachdem der Eichmann-Prozess dem israelischen Volk die Gräuere der Shoah in ihrer Gänze vor Augen geführt hatte.

Weitaus komplexer stellt sich die Situation in den bildenden Künsten dar. Bis zum heutigen Tag herrscht hier auch innerhalb des israelischen Diskurses keine Einigkeit darüber, wie die israelische Kunst in ihren Anfangsjahren inhaltlich zu bewerten ist oder, präziser formuliert, inwiefern sie die schwierigen sozialen und politischen Verhältnisse im jungen Staat reflektiert. Während Galia Bar Or von einer bewussten Vermeidung lokaler Konflikte innerhalb des offiziellen Kanons⁶⁴ spricht, „the Israeli art canon avoided [...] dealing with the conflicts or the contradictions in the structural basis of Israeli society“⁶⁵, charakterisiert Dalia Manor die israelische Kunst der Fünfzigerjahre als hochgradig sozial engagiert:

⁶³ Leon I. Yudkin, *Hebrew Literature in the Wake of the Holocaust*, Madison (New Jersey) 1993, S. 43.

⁶⁴ Als „Kanon“ werden hier die von den zwei großen israelischen Museen (*Tel Aviv Museum of Art* und *Israel Museum Jerusalem*), einigen Galerien in Tel Aviv und den Meinungsführern der Kunstszene propagierten Richtungen bezeichnet.

⁶⁵ Galia Bar Or, *Hebrew Work. The Disregarded Gaze in the Canon of Israeli Art*, in: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Ein Harod, Ein Harod 1998, S. 160–124, S. 154.

*“Israeli art, from its inception until the eighties [...], has consistently sustained a direct connection, either over or covert, with the Israeli matter itself, that is, with the Zionist project, with the ideological and practical changes that have occurred in the process of its realization, and with the conflicts that derive from it. Art orientations which ignored these contexts were, until the eighties, the domain of very few, and were mostly outside the cultural consensus.”*⁶⁶

Auch Amnon Barzel beurteilt die israelische Kunst, über alle Generationen hinweg, als “essentially political and ideological in its contents”⁶⁷ und sieht in ihr ein tiefgehendes Interesse an der konfliktbeladenen Lebensrealität zum Ausdruck gebracht.⁶⁸

Unabhängig von ihrer inhaltlichen Bewertung wurde die israelische Kunst der späten Vierziger- und Fünfziger-Jahre im Wesentlichen von zwei einander diametral entgegengesetzten Strömungen dominiert. Auf der einen Seite fanden sich die Vertreter einer explizit jüdischen Kunst, die mit expressionistischen Mitteln ihrem Streben nach einer nationalen Kunst Ausdruck verliehen, auf der anderen die Künstler der unmittelbar nach Gründung des Staates ins Leben gerufenen Gruppe *Neue Horizonte*⁶⁹, die mit ihren mehr oder weniger abstrakten Arbeiten Anschluss an die internationale Kunstszene zu finden suchten. Diese Bipolarität lässt sich auch rein geographisch festmachen. Während die Verfechter einer spezifisch jüdisch-nationalen Kunst um Mordechai Ardon ihren Standort in Jerusalem hat-

66 Dalia Manor, *Perspective: New Aesthetic Principles in the Art of the Eighties in Israel*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, S. 8–9. Manor behauptet hier das genaue Gegenteil von Bar Or. Während diese dem israelischen Kunstkanon der Fünfzigerjahre jegliches ernst gemeinte soziale oder politische Engagement abspricht, sieht Manor gerade die Kunst außerhalb des Konsens, die sich nicht mit sozialen Fragen auseinandersetzte.

67 Amnon Barzel, *Art in Israel*, Mailand 1988, S. 135.

68 Siehe ebd.

69 Die wichtigsten Vertreter der 1948 gegründeten Gruppe waren Josef Zaritsky, Yehezkel Streichman und Avigdor Stematzky.

ten, mit Bezalel als Zentrum der künstlerischen Aktivität, bestimmte *Neue Horizonte* die Tel Aviver Kunstszene. Die Künstlervereinigung galt und gilt weiterhin als die wahre Avantgarde und prägte die lokale informelle Kunst über Jahrzehnte hinweg – ein Faktum, welches angesichts des eskapistischen Charakters der Gruppe, welcher den zionistischen Bestrebungen des jungen Staates entgegenkam, nicht weiter Wunder nimmt.

Eine Zweiteilung der israelischen Kunst lässt sich jedoch noch in einer weiteren Hinsicht vornehmen. So muss grundsätzlich, und dies gilt abgesehen von wenigen Einschränkungen bis zum heutigen Tag, unterschieden werden zwischen dem offiziellen Kanon und den Künstlern, die bewusst von diesem ausgeschlossen wurden. Für den Kanon gilt im Wesentlichen dasselbe wie für die Literatur der Gründerjahre. So schreibt Galia Bar Or:

The Israeli art canon may be seen as a supplier of an ideal collective image of “Israeliness”. It concentrates on the New Jew who has cast the hump of the past of his back, and on Israel as an utopian site of light and liberty and a place of unmediated, modernistic, universalistic art-making, with a thin coat of socialistic rhetoric.⁷⁰

Und weiter:

The demand to avoid the socio-political in art was so sweeping at the time, that the very choice of dealing with problems of refugees, Holocaust survivors, or the unemployed, condemned the artist who made such a choice to exclusion from the canon. The Israeli canon at that time did not contain approaches which were widespread throughout the Western world, such as that of “an artist who is deeply concerned with the fate of man”, and who wants to create a metaphor for “the human condition”.

⁷⁰ Bar Or, S. 156–155.

This state of affairs does not imply that Israeli artists avoided dealing with such subjects; what it involves is the non-recognition of artists who did so, and of their art.⁷¹

Wie aus letzterem Zitat hervorgeht, existierte abseits des offiziellen Kanons durchaus eine Kunst, die sich mit den zahlreichen Problemen und lokalen Konflikten des jungen Staates auseinandersetzte. Künstler, die sich diesen Themen widmeten, bezahlten dies allerdings mit dem Ausschluss aus dem Kanon und wurden samt ihrer Kunst mit Nichtbeachtung gestraft. Bar Or erklärt dieses Phänomen wie folgt:

[...] it is not invalid to also connect it [das Vermeiden der Auseinandersetzung mit sozial-politischen Problemen] with the rise of power of institutional indoctrination. [...] The canon's narrative leans on an ordering and a selective interpretation of works, artists and events, like any construction of history; the image of "Israeliness" that was chosen to be represented in it is not, for example, that of a place for refuge for persecuted Jews.⁷²

Vor diesem Hintergrund wurde sodann auch in besonderem Maße solche Kunst aus dem Kanon ausgeschlossen, die sich mit den traumatischen Erfahrungen der europäischen Juden auseinandersetzte. Die Jahre unmittelbar nach der Staatsgründung waren die Jahre der Helden, der Kämpfer um die neu gewonnene nationale Heimstatt. Werke, die sich mit der als wenig rühmlich empfundenen Diasporavergangenheit beschäftigten, fügten sich nicht in die zionistische Narrative und wurden daher, ebenso wie ihre Produzenten, schlicht ignoriert. Die Geschichte, die sie erzählten, „widersprach dem neu gewonnenen israelischen Ethos; sinnloses Leid und passives Opferdasein durften und sollten nicht das Selbstverständnis des zu si-

71 Bar Or, S. 157.

72 Bar Or, S. 156.

chernden jüdischen Staates schwächen und konnten in dieses nur in Form der Negation integriert werden.⁷³

Innerhalb dieses Bestrebens nach Ausblendung und Negierung der Diasporavergangenheit nahm der Genozid an den europäischen Juden selbstredend eine besondere Stellung ein. Die Shoah wurde seitens der Vertreter der offiziellen Narrative israelischer Kunst über Jahrzehnte hinweg schlicht als nichtexistent behandelt. So schreibt Bar Or:

It is interesting to note the disparity between the official State ideology of Israel as a place of refuge for World Jewry, a living memorial of the Holocaust, and the hegemonic art canon, which distinctly rejects subjects of refugeehood and Holocaust.⁷⁴

Der israelische Künstler Roe Rosen meint gar noch im Jahr 2003 über die Rezeption oder vielmehr Nicht-Rezeption der Shoah in der israelischen Kunst feststellen zu können:

Die Shoah und das Trauma sind nach wie vor unsichtbar in der israelischen Kunst. Eine erstaunliche Tatsache für jeden, der weiß, dass die zionistische Ratio notwendig auf der Shoah basiert, dass sich die israelischen Medien, das Establishment und das Erziehungssystem ständig damit befassen und jeden Einzelnen damit überfluten. Die Tatsache, dass »Wonderyears«, die erste Ausstellung, die sich damit thematisch befasst, erst 2003, und zwar in Berlin stattfand, spricht Bände.⁷⁵

73 Tsafir Cohen und Mirjam Wenzel, *On the Dangers of Monumentalization and the Attempt of an Intimate Encounter*, in: Kat. Ausst., Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft (New Reflections on the Shoah and Nazism in Israel), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., Berlin 2003, S. 12.

74 Bar Or, S. 156.

75 Roe Rosen, in: Tsafir Cohen, *Andere Wege zur Shoah. Gespräch mit dem israelischen Künstler Roe Rosen*, in: Kommune. Forum für Politik, Ökonomie, Kultur, 4/03, Berlin 2003, S. 77–80.

Auch hierüber gehen jedoch die Meinungen innerhalb des israelischen Kunstdiskurses auseinander. So betrachtet beispielsweise Amnon Barzel das Trauma der Shoah als “clearly prominent in Israeli Art of the 1950s.”⁷⁶

Gleichwohl bleibt abschließend festzuhalten, dass der offizielle Kanon der israelischen Kunst die Shoah ausgrenzte, verdrängte und tabuisierte, woran auch der Eichmann-Prozess, anders als im Falle der Literatur, nichts änderte. Zwar mag diese Tatsache auch ein stückweit mit der vermeintlichen Nichteignung des Mediums bildende Kunst zur Erfassung eines Ereignisses wie der Shoah zusammenhängen, möglicherweise fürchtete man auch ihre Trivialisierung oder aber ein Ableiten der Kunst in eine bloße Verarbeitung von Historie. Letztlich ist die Ausblendung der Shoah wohl aber im Wesentlichen der Indoktrinierung seitens des israelischen Staates zuzuschreiben, der eine Unterhöhlung seiner zionistischen Ideologie um jeden Preis zu verhindern suchte. Es handelt sich demnach um eine aktive, bewusste und gewollte Verdrängung, nicht um eine aus Traumatisierung resultierende. Hiervon zeugt nicht zuletzt die Existenz solcher Künstler, die sich trotz mangelnder zeitlicher Distanz zum Geschehen mit der Shoah auseinandersetzten und dafür auch den Ausschluss aus dem Kanon in Kauf nahmen. Dreien dieser Künstler ist das folgende Kapitel gewidmet.

76 Barzel 1988, S. 47.

Kunstwissenschaften

- Band 22: Jürgen Grath: **Furk'art** · Spuren des Ephemerem
2012 · 330 Seiten · ISBN 978-3-8316-4144-4
- Band 21: Laura Constanze Heilmann: **Zur Rezeption deutscher Geschichte und Kultur in der israelischen visuellen Kunst**
2012 · 342 Seiten · ISBN 978-3-8316-4092-8
- Band 20: Uta Catharina Siemel: **Der Siebdruck und seine Druckträger** · Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens · mit CD
2008 · 345 Seiten · ISBN 978-3-8316-0824-9
- Band 19: Christiane Schmidt: **Fritz Schaeffler (1888–1954)** · Expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München
2008 · 497 Seiten · ISBN 978-3-8316-0790-7
- Band 18: Agatha Buslei-Wuppermann: **Hans Schwippert 1899–1973** · Von der Werkkunst zum Design
2007 · 336 Seiten · ISBN 978-3-8316-0689-4
- Band 17: Jan Seewald: **Theatrical Sculpture** · Skulptierte Bildnisse berühmter englischer Schauspieler (1750–1850), insbesondere David Garrick und Sarah Siddons
2007 · 352 Seiten · ISBN 978-3-8316-0671-9
- Band 16: Michael Andreas Schmid: **Moderner Barock und Stilimitatoren** · Sakraler Neubarock und denkmalpflegerische Rebarockisierungen in der Diözese Augsburg
2007 · 596 Seiten · ISBN 978-3-8316-0670-2
- Band 15: Severin Zebhauser: **Der Kitschbegriff in der Kunstpädagogik** · Entstehung, Funktion und Wandel
2006 · 180 Seiten · ISBN 978-3-8316-0623-8
- Band 14: Adnan Shiyab: **Der Islam und der Bilderstreit in Jordanien und Palästina** · Archäologische und kunstgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der »Kirche von Ya'mun«
2006 · 328 Seiten · ISBN 978-3-8316-0545-3
- Band 13: Claudia Schmalhofer: **Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868–1918)** · Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen
2005 · 564 Seiten · ISBN 978-3-8316-0542-2
- Band 12: Yvette Deseyve: **Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie** · Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert
2005 · 225 Seiten · ISBN 978-3-8316-0479-1
- Band 11: Wolfgang Groh: **Das verfremdete Objekt in der Kunstpädagogik** · Studien zur praktischen, ästhetischen und pädagogischen Zweckmäßigkeit · mit CD-ROM
2005 · 364 Seiten · ISBN 978-3-8316-0459-3
- Band 10: Barbara Stempel, Susanne H. Kolter (Hrsg.): **Forschung 107** · Kunstwissenschaftliche Studien Band 2
2004 · 143 Seiten · ISBN 978-3-8316-0447-0
- Band 9: Elke Lauterbach-Phillip: **Die GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.) – ihre Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Bildenden und Angewandten Kunst**
2004 · 255 Seiten · ISBN 978-3-8316-0392-3

- Band 8: Susanne H. Kolter, Barbara Stempel, Christine Walter (Hrsg.): **Forschung 107** · Kunstwissenschaftliche Studien Band 1
2004 · 225 Seiten · ISBN 978-3-8316-0329-9
- Band 7: Eva-Monika Turck: **Stefan Moses – Gestische Topographie Ostdeutschlands**
2003 · 380 Seiten · ISBN 978-3-8316-0197-4
- Band 6: Maja Galle: **Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts**
2002 · 240 Seiten · ISBN 978-3-8316-0185-1
- Band 5: Valeska Doll: **Suzanne Valadon (1865-1938)** · Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Künstlermythen und Weiblichkeitsstereotypen
2001 · 364 Seiten · ISBN 978-3-8316-0036-6
- Band 4: Wolfram Höfer: **Natur als Gestaltungsfrage** · Zum Einfluß aktueller gesellschaftlicher Veränderungen auf die Idee von Natur und Landschaft als Gegenstand der Landschaftsarchitektur
2001 · 200 Seiten · ISBN 978-3-89675-877-4
- Band 3: Silke Köhn: **Ariadne auf Naxos** · Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600
1999 · 372 Seiten · ISBN 978-3-89675-660-2
- Band 2: Gabriele Stix-Marget: **Maler ohne Pinsel** · Der Bildhauer und Fotograf seiner Werke Medardo Rosso
1858-1928
1998 · 245 Seiten · ISBN 978-3-89675-456-1

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de