

MIKA HAZAN BLOOM

EDEN AUERBACH OFRAT

MERAV KAMEL_HALIL BALABIN

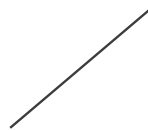
SAMAH SHIHADI

KARAM NATOUR

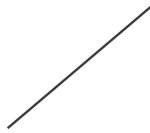
ZOYA CHERKASSKY

FATIMA ABU ROOMI

MICHAEL KOVNER



FAMILIENGESCHICHTEN



Junge Kunst aus Israel

Ein Ausstellungsrundgang

Was war das erste Wort, was die erste große Enttäuschung? Den Weg vom Kinderbett zur Toilette, könnte ich ihn noch immer mit geschlossenen Augen zurücklegen? Welche Bilder, Worte oder Ängste wird man nicht los, bei welcher Erinnerung werden die Lippen schmal, steigen Wut und Tränen auf, versagt die Stimme, bricht der Blick?

Jeder hat seine Antworten auf diese Fragen, die unweigerlich in die eigene Geschichte, die Familiengeschichte zurückführen; wir sind, was wir wurden. So lässt sich „Familie“ nicht neutral betrachten: Familie ist das, was bei solchen oder ähnlichen Fragen in uns aufsteigt. Obgleich der Staat, die Religion oder Nachbarn zu wissen meinen, was die Familie ist – „die“ Familie gibt es nicht. Andererseits sind da die großen Mythen und Erzählungen, alle meist Familiengeschichten: Ob Adam und Eva oder die Geburt Jesu, Hesiods Theogonie oder die griechischen Tragödien, Hamlet, Don Karlos, Romeo und Julia oder Game of Thrones – noch vor der Liebe scheint die Familie die große Konstante der Kunst.

Vielleicht, weil alles mit dem Geborenssein beginnt? „Will man den ‚Jemand‘, der einzigartig in jedem neuen Menschen in die Welt kommt, bestimmen, so kann man nur sagen, dass es in Bezug auf ihn, vor seiner Geburt ‚Niemand‘ gab“, so Hannah Arendt. Der „Anfang des Anfangs oder des Anfangens selbst“, das ist für die Philosophin die Geburt. Hier beginnt, was „unerwartet und unberechenbar in die Welt bricht“. Und alles, was wir aktiv in unserem Leben angehen, „realisiert in jedem einzelnen die Tatsache des Geborensseins“, „kraft derer jeder Mensch einmal als ein einzigartig Neues in der Welt erschienen ist.“

Die hier zu sehende Ausstellung kann „die“ Familie nicht in dieser Weite thematisieren. Der Untertitel verrät, dass junge Kunst aus Israel nach Bochum eingeladen wurde. Familiengeschichten sind hier mit einer Zeit, der Gegenwart, mit einer bestimmten Verortung, Historie und Nation verwoben. Israel, über das in den Medien viel berichtet wird, das auch und besonders mit der deutschen Geschichte verbunden ist und das man deswegen zu kennen meint, Israel, dessen Suchen, Denken und Fühlen jedoch schwer vorstellbar und weit weg ist. Die hier versammelten Familiengeschichten bildender Künstlerinnen und Künstler möchten Israel nicht erklären, sondern so persönlich wie schlaglichtartig ein Gefühl von seiner nahen Ferne vermitteln. Kein einheitliches Bild wird sich ergeben – das alles ist junge Kunst aus Israel! Manches mag individuell berühren, anderes schwerer verständlich scheinen, da unser historischer Kontext ein anderer ist. Doch gerade das „Andere“, was nicht direkt verständlich ist und ins Wundern führt, mag eine tiefere Spannung und Auseinandersetzung hervorrufen – so die Hoffnung der Ausstellung, so die Hoffnung der Künste allgemein.

MIKA HAZAN BLOOM

VERWUNDERN mag direkt das erste Werk der Ausstellung: Ein Hubwagen fährt nachts eine mehrspurige Prachtstraße entlang und sammelt die an Lichtmasten befestigten israelischen Flaggen ein. Hat der im Steiger Stehende genug gebündelt, lässt er sie im gelblichen Laternenlicht auf den Bordstein fallen. Es ist ein kryptisches, doch eingespieltes Ballett zwischen Hubsteigerfahrer und Fahnen sammeln, dem nächtlichen Verkehr und der Stadt. „Routine“ nennt die junge Videokünstlerin MIKA HAZAN BLOOM (*1988, lebt und arbeitet in Tel Aviv) das Abnehmen der Nationalflaggen aus den Höhen und mit erdendem Fall zu Boden. Ein Kommentar, die Nation, in dem Fall „Israel“, welches auch im Ausstellungstitel prangt, nicht zu hoch zu hängen? Wieviel haben Fahnen und Nationalsymbole mit dem zu tun, was wir Identität nennen? Sind Staat, Religion, das Banner des Fußballclubs oder das Fan-Shirt Teil unserer Familiengeschichte oder die Geschichte alternativer Familien, die wir uns schaffen oder die um uns konstruiert werden? Lassen diese sich ablegen? Erweiternde Kontexte, wie die Herkunft, die Sprache, Geschichte und Kulturgeschichte verwurzeln uns. Aber vielleicht ist es gut, ab und an die Symbole der Hoheit zu erden.

UNVORBEREITET tritt der Besucher in einen düsteren Raum, in dem gewohnte Gegenstände wie eine Tür oder Uhr zu sehen sind. Holzscheite bevölkern den Boden, eine heimelig-unheimelige Stimmung im schneidenden Tackt des Zeigers. Die Mehrkanal-Videoinstallation von EDEN AUERBACH OFRAT (*1979 in Jerusalem) führt im Titel nach Deutschland: „Erlkönig“ – bis heute aufgrund der Ballade Goethes berühmt. Die Aufnahmen eines Waldes, der auf der Homepage der Künstlerin als „German-green forest“ bezeichnet wird, mögen uns an Goethes Dichtung erinnern. Doch schnell wird deutlich, dass die israelische Künstlerin den berühmten Stoff nicht illustriert, sondern zu einer eigenen Ballade kraftvoller Bilder anhebt.

Eine Panorama-Darstellung eines deutsch-grünen Waldes ist zu sehen. Zwischen dem Unterholz taucht eine gebeugte grüne Gestalt mit Zweigen und Blättern auf, die langsam zwischen den Bäumen umhergeht und auf ihrem Weg Äste und Blätter verliert. Das Ende des Bildausschnittes erreichend, bückt es sich am Fuß eines Baumes und wird darin eingebettet. Die ganze Zeit über erscheint hinter der Blattfigur eine gespenstische weibliche Figur – halb durchsichtig, weiß gekleidet. Sie sammelt geduldig die Zweige und Blätter, die das grüne Wesen fallen ließ. Als sie den letzten Baum erreicht, in den die grüne Figur verschwand, kniet sie und legt die gesammelten Zweige nieder. Auf einer anderen Wand streift die Kamera durch eine städtische Straße. Da entzündet die weibliche Gestalt mit ihrem Atem ein Feuer, das sich bald über den gesamten Wald ausbreitet und ihn mit hohen Flammen zerstört. Als das Prasseln des Feuers endet, tickt eine so genannte Kuckucksuhr, es wird still und es fallen Schnellflocken. Man erkennt einen Durchgang, der zu einer, einen Spalt weit offener Tür führt. Der Blick fällt auf Hände, die aus einem belaubten Waldboden eine kleine Kiste hervorholen. Beim Öffnen des Kästchens erscheint unter Federn ein Filmausschnitt: Schneegestöber, das sich als Teil einer Kinderschneekugel entpuppt. Die gläserne Kugel entgleitet einer Hand, während wir von einer männlichen Stimme gehaucht das Wort „Rosebud“, „Rosenknospe“ hören. Die Schneekugel kullert Stufen hinunter und zerspringt. Ewig tickt die Uhr.

EDEN AUERBACH OFRATs Videoarbeiten und Installationen umkreisen die Themen Natur, Tier, Mensch, Kunst und mythische Zwischenreiche. Inspiriert von berühmter Dichtung, bekannten Volksweisen oder auch Werken der Malerei findet

EDEN AUERBACH OFRAT

sie eigene Umsetzungen in Filmen, Sound und bühnenartigen Raumtransformationen. So eigenwillig und eigenlogisch wie sich Träume, Mythen oder auch Balladen erweisen, erweisen sich auch die Werke der Videokünstlerin.

In der Installation für Bochum begegnen sich mindestens zwei Klassiker – Goethes Gedicht trifft auf den 1941 veröffentlichten Film „Citizen Kane“ von Orson Welles.

Der in die Schachtel projizierte Schwarzweiß-Film entstammt dem berühmten Anfang des Films über den Medienmagnaten Charles Foster Kane. In diesem schaut der Protagonist in eine Schneekugel, die ihm sterbend aus der Hand gleitet. Sein letztes Wort: „Rosebud“. Am Ende des Films erfährt der Zuschauer, dass der Kinderschlitten Kanes „Rosebud“ hieß. Damals, als Kind, lebte er noch in einer einfachen Blockhütte bei seiner Mutter, die den Sohn schließlich, der besseren Aufstiegs- und Ausbildungschancen wegen, an einen Vormund übergab. Kane stieg auf – doch das letzte Wort offenbart seine stete Sehnsucht nach der verlorenen Kind- und Geborgenheit. Somit verwebt AUERBACH OFRAT zwei zentrale, die Kindheit und das Erwachsenwerden thematisierende Vorlagen. Der „Erk König“, bei dem das Kind im vermeintlichen Fieberwahn eine Gestalt erblickt, die ihn auffordert in sein Reich zu kommen – „und bist Du nicht willig, so brauch ich Gewalt.“ Und „Citizen Kane“, Orson Welles psychologisierende Abrechnung mit dem „erwachsen“ gewordenen Amerika, das von der einfachen Blockhütte in die Schlösser des Spätkapitalismus zog und sein eigenes „bist Du nicht willig, so brauch ich Gewalt“ formulierte.

Inwiefern die Künstlerin beide Vorlagen stellvertretend für deren jeweilige Länder ausgewählt hat, bleibt offen. Ob sie den Film über den amerikanischen Medienmogul und Kapitalisten mit dem „German-green forest“ verband, um auch auf die politischen Bezüge nach dem großen Brand und den „Kalten“ Jahren hinzuweisen?

Der fein abgestimmte Rhythmus, das spiegelnde Aufeinandertreffen eines deutschen und amerikanischen Mythos und das Ende, das zugleich ein Anfang, der Anfang des zitierten Films von Welles ist – all das zeigt, wie dramaturgisch durchdacht der Aufbau dieser zunächst emotional faszinierenden Installation ist.

VIELE Adjektive ließen sich anbringen, begegnet man den Arbeiten des Künstlerduos MERAV KAMEL (* 1988 in Tel Aviv) und HALIL BALABIN (*1987 in Jerusalem). Müsste man sich auf ein Adjektiv einigen, so wäre es vielleicht der Begriff des Makabren: Laut Duden „a) durch eine bestimmte Beziehung zum Tod unheimlich“, „b) mit Tod und Vergänglichkeit scherzend“. Innerhalb der Literatur, Musik und Bildenden Kunst wurde der französische Ausdruck „Danse macabre“, der Totentanz, berühmt. Das Zusammendenken von Tod und Leben, was in westlichen Gegenwart nahezu verloren scheint, war in der Tradition zu Zeiten von Pest, Kindstod oder Kriegen jedoch präsenter. Dass sich ein junges israelisches Künstlerduo aktuell in die Tradition des Makabren und des Surrealismus, der v.a. auch das gesellschaftlich Verdrängte zu zeigen suchte, stellt, mag kein Zufall sein.

In „Noun“, 2018, waren es die Selbstmorde zweier junger Namensvetter von HALIL BALABIN, die einen assoziativen „Danse macabre“ auslösten. Halil stammt auch von halal – „ein plötzlicher, unnatürlicher Tod“ – ab. Halil als „Noun“ („Nomen“) verweist zudem auf ein Blasinstrument des Alten Testaments, welches Martin Luther im Deutschen als Flöte übersetzte. Somit begegnen im Vornamen HALILs einander Tod und Musik. Ist der Vorname bloß zufällige Laune der Eltern? Oder wirkt er wie ein Orakelspruch?

In den Zeichnungen zu „Noun“ ist der Tod ebenso präsent wie das älteste überlieferte Blasinstrument, die Flöte. Aus Knochen scheinen sie gefertigt und verbinden den Hauch des Lebens mit dem des Todes. In den anspielungsreichen Bildwelten kommen zudem die phallischen Interpretationen der Flöte nicht zu kurz. Frauen scheinen selbstbefriedigend an der Flöte zu hängen, die Flöte wird zum „männlichen“ Kanonenrohr oder in matriarchalischen Riten genutzt. Man erkennt u.a. das sprechende Ei „Humpty Dumbty“, das mit „Alice im Wunderland“ über die Bedeutungen und Herkunft von Namen diskutierte. Oder eine Anspielung auf den Satyr Marsyas, der es wagte, mit seiner Flöte Apoll, den griechischen Gott der Künste, herauszufordern. Zur Strafe für diese Anmaßung zog man ihm kopfüber die Haut vom lebendigen Leibe. Auch die Kunst wird befragt: Ein Mann, der stark an den Maler Gustav Courbet (*1819–1877) erinnert, sitzt als Puppenspieler zentral im Bild. Auf dessen Schoß lagert eine Frau, durch deren Körperöffnungen seine Finger herausragen. Ein so hintergründiger wie bissiger Verweis auf die Rolle der Frau in der Kunstgeschichte und Gegenwart des Kunstbetriebs?

MERAV KAMEL_HALIL BALABIN

Kleine Stofffabelwesen auf Sockeln ziehen die Besucher in den Raum. Karikierend werden hier Charakteristika der Gegenwart aufs Korn genommen und auch Kritik an dogmatischen Vorstellungen politischer oder religiöser Herkunft geübt. Die Gattung der Fabel, welche auch eine eigene hebräische Tradition besitzt, scheint hier jedoch nur mit Abstrichen – mit Verzicht auf den didaktisch-moralisierenden Zeigefinger – zuzutreffen. Es ist eher die Fabel-Tradition eines François Rabelais oder aber der oftmals düsteren Kindermärchen, in welche sich das Künstlerpaar einreicht.

Die dritte Werkreihe spielt auf eine verschwiegene Familiengeschichte an, der sich KAMEL und BALABIN zweimal zuwendeten. Der Onkel von HALIL BALABIN, das schwarze Schaf der Familie, war für 35 Jahre wegen eines Raubmords im Sing Sing-Gefängnis nahe New York inhaftiert. 2014 hatten die Künstler die Mutter von HALIL BALABIN über den eigenen Bruder berichten lassen und ihre Version der Geschichte in eine Installation überführt. 2015, nach der Entlassung des Onkels, haben sie ihn selbst getroffen. In einer düsteren Radierfolge, die ebenso an Goya wie an die Zeichnungen der berühmten jüdischen Malerin Anna Ticho (1894–1980) erinnert, wird die Geschichten des Onkels „rückwärts“ ins Bild gesetzt, von 2015 bis zu seiner Geburt 1948. Eine Fotografie zeigt ihn unter Wasser in einem Swimmingpool und sein gesticktes Konterfei ziert ein im Raum hängendes Tuch – ein blauer „Gebetsmantel“ jüdischen Brauchs, genannt „Tallit“, der den Gläubigen beim Gebet daran erinnert, dass Gott ihn umgibt und schützt. Gilt das auch für den verurteilten Onkel Pini? Wie schon in der Zeichenfolge „Noun“, 2018, stellt KAMEL und BALABIN auch hier die Frage, was den Menschen ausmacht: Sein Name, das, was andere über ihn sagen, seine eigenen Erinnerungen, seine Taten, die geheimen und vielleicht unbewussten Wünsche und Triebe? Und wer wagte zu richten?

EIN Mädchen hockt auf dem Boden, umgeben von wuchernden Kakteen. Vor sich türmt sie Steine zu einem zaghaft wachsenden Mauerkranz. Sie, mit ihren adrett geflochtenen Zöpfen, und das wacklige Mäuerchen wirken deplatziert in der ruralen Weite. Und doch genau dies ist der Boden, von dem sich das Mädchen, ein Selbstportrait der Künstlerin, ableitet, genau dies ist der Ort, zu dem sie sich verbunden, an den sie sich gebunden fühlt. „The way home“, „Der Weg heim“ nennt SAMAH SHIHADI (* in Sha`b, 1987, lebt und arbeitet in Haifa) die Serie.

Lange ließe sich über die Perfektion sprechen, mit der SHIHADI mit Kohle und Bleistift umzugehen weiß. Vielleicht ist Perfektion aber das Gegenüber, welches man nur schweigend annehmen kann. Denn indem die Künstlerin ihre Werkzeuge, einige der einfachsten und ursprünglichsten in der Kunst, perfekt führt, setzt sie die Inhalte in den Vordergrund, die sie mit hoher Präzision und Sorgfalt auf den Papierbahnen erarbeitet. Die Landschaft, die wir sehen, ist der Ort, an dem die Familie der palästinensischen Künstlerin lebte. Bis 1948 wohnten dort ihre Großeltern und Eltern. Im Zuge der Gründung des Staates Israel wurden sie vertrieben. Am 29. November 1947 hatte die UN-Vollversammlung dem Teilungsplan für Palästina in einen arabischen und jüdischen Teil zugestimmt, am 14. Mai 1948 proklamierte der jüdische Nationalrat in Tel Aviv den unabhängigen Staat Israel, den Amerika und Russland umgehend anerkannten. Die Großeltern beschlossen zurückzukehren, wurden erneut vertrieben und umgesiedelt, die ehemaligen Häuser und Zeugnisse der palästinensischen Siedlung Mi`ar zerstört. Die Familie wanderte nach Palästina aus, SHIHADI kehrte zum Studium „zurück“. Was damals passiert ist, lässt sich kaum messen. „Messen“ zu wollen ist vielleicht auch nicht der richtige Ansatz, wo es nachgeborenen Generationen um Verstehen geht.

Vielfach besuchten die Großeltern und Eltern mit den Enkeln und Kindern den noch immer als Heimat empfundenen Ort. SHIHADIs stille Zeichnungen klagen nicht an, aber sie machen sichtbar, was ihre Engsten und sie selbst in sich tragen und weitertragen. Vor ihren Werken empfindet man die menschliche Dimension der Metapher vom Verwurzelt-Sein – mit der Familie, an einem Ort. Und was die Entscheidung einer UN-Vollversammlung in Amerika mit einer kleinen Stadt namens Mi`ar zu tun hat und wie das Vergangene in der Gegenwart spricht.

SAMAH SHIHADI

Besonders ein Werk, „Mother and Daughter“ („Mutter und Tochter“), 2019, ist in dieser Hinsicht besonders eindringlich. Traditionell gekleidet steht eine Frau am Stamm eines imposant sich verzweigenden Maulbeerbaums. Es ist der Baum, den die Großmutter der Künstlerin vor Dekaden dort pflanzte und zu dem ihre Mutter wieder und wieder zurückkehrt, um dem Vergangenen, ihrer Geschichte und der Frau, die ihr den Anfang schenkte, nahe zu sein. Knorrig und trutzig scheint der Baum die Großmutter zu versinnbildlichen, den Ort markierend, die Stellung haltend. Ist der Mensch ein Wurzel- oder Bewegungswesen?

Hintergründig politisch äußert sich SAMAH SHIHADI in ihrem vielleicht am wenigsten erzählerischen Werk der Ausstellung. Im Close-up sehen wir das Detail einer der Kakteen, welche Mi'ar heute bevölkern. „Sabra“, die Kaktusfeige, ist ein Symbol der Palästinenser und der Israeliten zugleich. Für die Israeliten bezeichnet Sabra einen in Israel geborenen Juden, für die aus ihrer Heimat vertrieben Palästinenser ist der „Sabr“ Symbol ihrer Landschaft und Bild für palästinensische Widerständigkeit, Verwurzelung und Langlebigkeit – dabei ist die Pflanze eigentlich ein Einwanderer aus Mexiko und dem Südwesten der USA.

KARAM NATOUR (*1992 in Nazareth, lebt und arbeitet in Tel Aviv) gehört

zu den jüngsten Vertretern in der Ausstellung. Seine Welten bestehen nicht aus Schwarz und Weiß, Wir und Die, sondern aus verschiedenen Sprachen, Themen, Energien, Kräften, die nebeneinander und miteinander existieren, die gehört und geachtet werden wollen. So bevölkert ein dunkles Alter Ego, sein Avatar namens „Jester“ („Narr“) die digitalen Zeichnungen. Er erlebt erotische, mythologische und philosophische Momente oder trifft den Gott Pan zum Selfie. Die digitalen Zeichnungen auf „digitalem Papyrus“ faszinieren in ihrem Anspielungsreichtum, erinnern sowohl an Höhlenmalerei, Hieroglyphen oder Piktogramme. NATOUR fotografiert sich in unterschiedlichen Posen, abstrahiert und reduziert die Selfies auf Grundlinien und hinterlegt den „Narr“ mit digital generierter Papyrus-Optik. Diese Zeichnungen lud er noch zu Zeiten seines Studiums akribisch bei Facebook hoch: drei Jahre lang bis zu zwei Zeichnungen pro Tag. „Facebook war die Gebärmutter dieser Serie,“ erläutert der Künstler selbst. Facebook als Gebärmutter von Kunst und einer kryptischen Form geteilten Exhibitionismus?

Dem Vorwurf des Exhibitionierens setzt sich NATOUR gekonnt aus. Offensiv setzt er sich ins Bild, spricht über seine Wünsche, Probleme, performt sein Werden in der Welt. Dies kann zum Vorwurf des Narzissmus führen – oder aber Achtung vor der Offenheit hervorrufen. Eine Offenheit, die schmerzen kann: Wenn der Künstler mit seinem Zwillingbruder in dem Film „Heat in my Head“ („Hitze in meinem Kopf“), 2015, in dem auch die eigene Mutter einen zentralen Part spielt, in einer Sequenz „Büchsenstechen“ an einer Plastikflasche voller Milch, die sie von beiden Seiten anstechen und aussaugen, spielt, dann weiß man nicht, ob man weg- oder zuschauen soll. Die Art und Weise, in der NATOUR seine Familiengeschichte, sein Getragen- und Verfangensein thematisiert, mag spielerisch scheinen – radikal wäre die richtige Bezeichnung.

„Repeat after me“, 2018, greift die Struktur kurzer Performances, die wir schon im Vorläufer „Heat in my Head“ antreffen, auf, kommuniziert aber direkter mit berühmten Vorläufern der Videokunst. Erneut wird die eigene Familie verstrickt, nun aber der erweiterte Kreis, mit Kopftuch und ohne, arabisch, jüdisch, international. Die fehlenden Untertitel werden in einer Art Sprachkurs aufgefangen: „Repeat after me“, „Sprich mir nach“. Der Zuschauer wird mit Kuchen willkommen geheißen. Ein kosmologisches Kinderspiel folgt, bei dem ein

KARAM NATOUR

älterer Mann als „Schöpfer“ die Erde um die Sonne und den Mond um die Erde kreisen lässt und einen beschwörenden Tanz aufführt. Die von einer jüngeren Generation dargestellten Planeten spielen zunächst mit. Die männliche Sonne und Erde ebenso wie die kleinere Vertreter(in), der weibliche Mond, steigen dann jedoch aus diesem Weltbild aus und verlassen den Frame der Kamera, einsam tanzt der Schöpfer vor sich hin, gleich einem Rumpelstilzchen ohne Welt.

Viele der kurzen Performance-„Einlagen“ antworten direkt oder indirekt auf Größen der Konzeptkunst oder Fluxus-Happenings. Hierin wird deutlich, dass neben den Familiengeschichten oder dem Heranwachsen zwischen arabischen, jüdischen und globalen Idiomen vor allem die Auseinandersetzung mit der Kunst NATOURs frühes Werk bestimmt. Wenn er mit seinen Cousins Bruce Naumans berühmte „Fountain“, 1966/67, adaptiert, oder Ai Weiweis Fotografien der Zerstörung einer alten chinesischen Vase mit seiner Familie reinszeniert, ergeben sich neue Filiationen – Familiengeschichten der Kunst. Arbeitete er sich in „Heat in my Head“, 2015, noch stärker an der eigenen Stellung innerhalb der Familienkonstellation ab, geht es in „Repeat after me“ eher darum, die anscheinend weniger kunstaffinen Familienmitglieder in Settings ikonischer Videoperformances zu verstricken. Was gibt es, wenn man mit seinen Vettern Bruce Nauman nachstellt? Viel Gelächter – in der Familie von NATOUR jedenfalls.

Seine kürzeste hier gezeigte Arbeit „Alive“, 2018, stellt kindische Ernsthaftigkeit aus und antwortet zugleich auf die Kunstgeschichte. Als Beifahrer zeigt der Künstler während der Fahrt auf Dinge wie Menschen in der Stadt und bezeichnet sie als „lebendig“. Eine absurde Anmaßung, als könne der Künstler qua Fingerzeig – einem Gotte gleich – Dinge zum Leben wecken, wie man es als Kind noch glaubte. Der kalifornische Künstler John Baldessari hatte ebendiese Prometheus-Anmaßung in seinen Malereien der „Zeigen auf Dinge“-Serie 1966 befragt. Indem sich NATOUR in eine offensichtliche Verwandtschaft zu den berühmten Vaterfiguren der amerikanischen Conceptual art stellt, wird deutlich, was man bei all dem Lachen schnell übersehen könnte: Hier ist ein Konzept-Künstler am Werk.

DIE Malereien der international gefragten Künstlerin ZOYA CHERKASSKY

(*1976 in Kiew, lebt und arbeitet in Tel Aviv-Yafo) sind vor allem eins: Malerei. Sie erzählen im figurativen Duktus Geschichten, ihre Energien entwickeln sie dabei in der gekonnten Strichführung, im kontrastreichen Umgang mit Rot- und Blautönen, im Gegeneinander runder und scharfkantiger Partien. Doch haben ihre Leinwände zugleich etwas Flaches. Das Flache liegt in der bewusst skizzenhaften Perspektiv-Konstruktion und dem erkennbaren, doch wenig reliefartigen Farbauftrag. Gern nutzt CHERKASSKY für ihre Gemälde den Computer, druckt die dort generierten Vor-Bilder auf Leinwände und übermalt diese. Wer sich mitunter an die Ästhetik von Computerspielen erinnern fühlen mag, liegt nicht falsch.

Thematisch sind es meist Alltagsbeobachtungen oder die eigene Geschichte, die CHERKASSKY in lakonisch-bissige Bildsetzungen einfließen lässt. Die 1976 in Kiew geborene Künstlerin immigrierte nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion mit ihrer Familie im Alter von 15 Jahren nach Israel, wo sie später Kunst studierte. Wie sehr sie die Erinnerung an die Kindheit in Kiew in sich trägt und diese sie emotional auch noch zu begleiten scheint, zeigt ein Bild wie „Monday Morning“, 2017: Ein junges Mädchen sitzt auf ihrem Schlafsofa und zieht sich die Strümpfe an. Der Rücken gebeugt, die Schule wartet und die Bücher liegen noch auf dem Schreibtisch. Draußen ist es dunkel, der Schnee fällt. Auch der „Schoolboy“ beim Mittagsschlaf im Plattenbau scheint müde, ein Gespräch mit der abgewandten Großmutter – weit entfernt. Einzig das Licht in der zwischenhängenden „Lambadastunde“, 2018, deutet leuchtendere Momente in sozialistischer Wohnarchitektur an.

Das Motiv der Ausstellung, die Leinwand „Großmutterns Geburtstag“, 2017, wirkt wie der fotografische Schnappschuss in eine Puppenstube; obgleich der Titel einen freudigen Anlass verspricht, scheint die porträtierte Familie in ihren Rollen verpuppt. Die Großmutter serviert, alle essen stumm vor sich hin, der Sprecher sitzt vor Kopf – im Fernseher. Die stark ornamentale Durchwebung, welche die Bildfolge insgesamt bestimmt, lässt die Frage nach den Protagonisten anklingen. Sind die Gegenstände oder die Menschen ornamentales Beiwerk? Die in sich versunkenen Familienmitglieder scheinen jedenfalls mehr von Punkten, Streifen oder den Statussymbolen in Form von Perlenkette und deutschem Markenaufdruck charakterisiert, denn durch Gesichtszeichnung oder Gestik. Im gegenüber hängenden Porträt der Großeltern verschwinden selbige hinter ihren

ZOYA CHERKASSKY

Dingen und Statussymbolen, dem guten Porzellan und Kristallglas. „Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt“ (Karl Marx)?

Wer glaubt, CHERKASSKY würde einseitige Systemkritik begehen, schaue sich in das vor Kopf hängend Diptychon aus „The roaring 90’s“ und „Israilovka“ ein. Ganz andere Farben, ganz andere Landschaften, doch Gewalt, ein Nudist und vermutlich eine käufliche Dame sowie Penis-Schmierereien verbinden die unterschiedlichen Welten. Immer wieder hat die politische Künstlerin solche Zusammenstellungen präsentiert. Diese bezeichnete Roberta Smith, Kritikerin der New York Times, als „zugespitzte Liebesgrüße“ in Farbe. Spitz sind sie und zwar in jede Richtung. Es gibt kein Gut und Böse, weder in nationaler, politischer noch familiärer Hinsicht. Und trennen zwischen privat und öffentlich, System und Ich lässt sich nicht. Was als erzählerische Erinnerungsmalerei daherkommt, entpuppt sich mehr und mehr als pointierte Gesellschaftsreflexion in Farbe auf Leinwand.

ÜBERSCHAUT

man die hier ausgestellten Werke der arabischstämmigen Künstlerin FATIMA ABU ROOMI (*1977 in Tamra, Israel, lebt und arbeitet in Tamra) fallen drei wiederkehrende Elemente auf: Die Frau, der Mann und der Stoff. Alle drei Elemente verdienen bei der in Israel geborenen Künstlerin eine nähere Fokussierung und reagieren auf die sich überlagernden kulturellen wie religiösen Atmosphären ihrer Heimat.

Herausfordernd blicken dunkle Augen aus dem schmalen Ausschnitt, den das Kopftuch, hier als Niqab getragen, freilässt. Das Selbstportrait der Künstlerin wird von zwei weiteren Gemälden ergänzt, auf welchen sich ABU ROOMI mit tatkräftig geschlungenem Kopftuch darstellt. Locker umfängt es die schwarzen Haare und legt sich um den Hals der uns erneut fixierenden Frau markanter Gesichtszeichnung. Im letzten Selbstbildnis sind die Augen verschwunden, die Künstlerin hat sich ein blau-weißes Tuch über den Kopf gelegt, treppenartig steigen die Falten an ihrem Gesicht empor und rahmen die Nase. Dreimal inszeniert sich ABU ROOMI mit einem Tuch, dreimal sind es ganz unterschiedliche Frauen und Aussagen, die jedoch weder mit einer anderen Person noch veränderten Mimik, sondern lediglich mit der veränderten Art und Weise der Kopfbedeckung verbunden sind. Ein durchdringender Stolz scheint alle Bildnisse miteinander zu verbinden und lässt einen spüren, dass es jedes Mal die Künstlerin selbst ist. „Die Darstellungen beruhen zwar auf Selbstportraits“, so ABU ROOMI, „aber ich sehe sie eher als Repräsentationen für jede Frau in der Welt.“ So wollen die inszenierten Selbstbildnisse weniger etwas über die Person FATIMA ABU ROOMI aussagen, denn über die Stellung und Rolle der (arabischen) Frauen in der Gesellschaft sprechen.

Ähnlich verfährt sie, wenn sie ihren Vater in ihrer Malerei aufgreift. Da es ohne Männer nicht geht – und ihrer Ansicht auch nicht gehen muss –, möchte sie mit ihrer Kunst nicht den Mann an sich, sondern den „männlichen Mythos“ dekonstruieren. Sie malt gegen patriarchale Machtstrukturen an, die Konsequenzen für das Leben, Selbstverständnis und die Entfaltungsmöglichkeiten der Frauen haben und sich beispielsweise im Detail der Kopfbedeckung materialisieren können.

Zusammengekauert und abgewandt liegt ein vom Alter hingestreckter Körper auf einem kräftig roten Sofa. Das Haupt mit Kissen gestützt, die Fußsohlen faltig, ein

FATIMA ABU ROOMI

fast kindlich wirkender Körper unter einem großen weißen Tuch. All die Attribute, die der männliche Mythos so gern auf sich zu vereinen glaubt, sind dem Körper des Liegenden entschwunden, schutzbedürftig, fragil und ohne Gewicht ist er unseren Blicken ausgesetzt. Darf eine Tochter so den Vater „ausstellen“? Auch hier betont die Künstlerin, dass es ihr nicht um den eigenen Vater geht, dem sie dankbar ist und den sie für Vieles bewundere. So wie sie selbst nähme auch er eine Stellvertreterrolle in den Bildern ein, um Dinge sichtbar werden zu lassen und neue Sichtweisen auf den Mann und die Frau malerisch zu erproben und realisieren. Der Titel „Venus 1“, 2017, scheint so gar nicht zu passen und legt einen weiteren ‚Schleier‘ der Konnotationen über die Leinwand, einen männlich kreierte Mythos des Weiblichen, die Venus, die innerhalb der Kunst eine eigene Ikonographie gebar.

Die Idee der „männlichen Venus“ begegnet uns noch einmal verstörender im „Portrait of Man“, 2008. Das markante Profil des hier noch respektgebietenden Vaters wird mit einem zartseidenen Frauenschleier verhüllt. ABU ROOMI bringt die Geschlechtervorstellungen und -erwartungen ins Wanken, ihre Bilder stellen einen Möglichkeitsraum her, der in Spannung zur eigenen wie allgemeinen Gegenwart steht. Hier weht am Ende nicht das blutbefleckte Bettlaken als Sieges-Flagge des Mannes aus dem Fenster, hier wird das Brautkleid selbst abgelegt, es weht im Wind phallischer Höhen.

DIE im Obergeschoß zu sehende Präsentation von MICHAEL KOVNER ist etwas Besonderes. Nicht nur, weil die biographischen Hintergründe in das Leben des bekannten israelischen Dichters Abba Kovner führen, sondern auch, weil der Künstler und Sohn seine außergewöhnliche Familiengeschichte hier aufarbeitet und teilt. Die ausgestellten Zeichnungen und gedruckten Auszüge entstammen der Graphic Novel „Ezekiel's Welt“. Der Protagonist Ezekiel, ein Verweis auf den Propheten Ezechiel des Alten Testaments, ist zweifelsohne an den eigenen Vater angelehnt. Dies betrifft sowohl die Lebensgeschichte als auch das Äußere. Für den Sohn stellt dieses Buch den Versuch dar, das ungeführte Gespräch mit seinem Vater aufzunehmen, zu dem beide zu Lebzeiten nicht in der Lage waren: „Jeder von uns war mit seiner eigenen inneren Welt beschäftigt, und das Gespräch, das wir beide wollten, scheiterte.“ Michael Kovner, der das Buch letztlich am Computer digital zusammenbrachte, bedient sich unterschiedlicher Mittel, um das Unausgesprochene zu visualisieren: Comic, Film, Malerei, Fotografie, nachgestellte Szene oder Lego-Reenactments erwecken die Geschichte zum Leben. Eine Geschichte, die jedoch nicht „die“ Lebensgeschichte – weder die eigene noch die seines Vaters – ist, sondern eine verwobene, posthume Vater-Sohn-Begegnung: „Darüber hinaus habe ich versucht, mich einigen Themen, die mich als Maler seit jeher beschäftigen (Landschaften, die Tier- und Pflanzenwelt oder Frauen) zu stellen. Ich habe dieses Buch geschrieben und illustriert, um weiterhin mit meinem Vater zu sprechen.“

Abba Kovner, Teil der Geschichte und Kulturgeschichte Israels, führte ein extremes Leben in extremen Zeiten; geboren 1918 in Ashmyany, heute Weißrussland. Als die Deutschen zunächst Teile der Sowjetunion eroberten, kam Kovner 1942 ins Ghetto von Vilnius. Dort schrieb er ein Manifest mit dem berühmten Passus: „Lasst uns nicht wie Lämmer zur Schlachtbank gehen! Es stimmt, wir sind schwach und hilflos, aber die einzige Antwort an den Feind ist Widerstand!“ Den Widerstand organisierte er ebenfalls und gründete eine der ersten bewaffneten Untergrundorganisationen in einem Ghetto, deren Anführer Yitzhak Wittenberg er beerbte. Mit einer weiteren Partisanengruppe führte er Angriffe gegen die deutschen und ihre Kollaborateure durch und schwächte somit die Deutsche Vorherrschaft bis zur Ankunft der Sowjets im Juli 1944, anschließend verhalf er Holocaust-Überlebenden zur Flucht nach Palästina und begründete eine weitere Geheimorganisation, die Revanche – 6 Millionen für 6 Millionen – bezüglich des deutschen Genozids forderte. Nach Vergiftungsaktionen, die jedoch zweimal scheiterten, wurden Kovner und andere inhaftiert. Ab 1947 kämpfte er in der Israelischen Armee im ersten arabisch-

MICHAEL KOVNER

israelischen Krieg und veröffentlichte Texte von der Front im radikalen Duktus.

Später, er lebte im Kibbuz HaHoresh in der Nähe von Netayna, wurde er als Schriftsteller und Poet gewürdigt, dessen Werk auch die Kriegsjahre thematisierte, und gewann bedeutende Literaturpreise. Er starb 1987 an Kehlkopfkrebs.

Insbesondere die Zeit im Kibbuz, die Landschaft und die Gemeinschaft, empfand der Sohn MICHAEL KOVNER als paradiesisch unbeschwerte Zeit und verewigte sie malerisch in leuchtenden Farben. Sie erinnern an expressionistische Abstraktionen des frühen 20. Jahrhunderts. Mit diesen freien, wenig erzählerischen Blättern beginnt als eine Art Präludium die Bochumer Präsentation der bis heute aufwühlenden Lebens- und Familiengeschichte. Doch erzählt MICHAEL KOVNER sie nicht chronologisch, um nicht als Biograph oder malender Historiker missverstanden zu werden. Im Alter von 75 Jahren – sein Vater Abba Kovner war bereits mit knapp 70 Jahren gestorben – leidet Ezekiel an schwerer Arthritis und braucht im Alltag Unterstützung. Er stürzt, die jüngere Physiotherapeutin findet ihn. Es entwickelt sich eine Beziehung, mit welcher der Autor und Maler auf die lebensbejahende, optimistische und immer zukunftsgerichtete Seite der zugleich respektinflößenden Vaterfigur zeigt: „Es war mir wichtig, ein vollständigeres Bild des Mannes zu vermitteln. Ich kannte ihn als jemanden, der voller Leben, Humor, Zweifel und Liebe war.“ Der Sturz ist zugleich ein Sturz in die eigene Vergangenheit, der Ezekiels erneute Auseinandersetzung mit seinen Erlebnissen im Zweiten Weltkrieg auslöst. Erinnerungen an die Zeit im Ghetto, an Krieg und Inhaftierung seitens der mit den Deutschen kollaborierenden „Jüdischen Polizei“ in Vilnius verweben sich zu düsteren Visionen.

In helleren Farben finden die Begegnungen mit dem Enkelkind statt. Ihm versucht Ezekiel anhand von Legosteinen, welche ihm seine Physiotherapeutin mitbrachte, zu vermitteln, was er bzw. seine Generation erlebt hat. Sohn, Tochter und Enkel leben eigentlich in Amerika, fern vom Vater und Großvater. Ein Gespräch mit seinem Sohn, der die erste Intifada zwischen Israel und den Palästinensern zum Hintergrund hat und zugleich die Bombardierungen Israels seitens des Irak während des zweiten Golfkriegs 1991, wird gegen Ende der Präsentation gezeigt. Bewusst verlegte MICHAEL KOVNER, der damals drei Jahre in Amerika lebte, die

*Und der Stolz eines gefallenen Mannes
Ist nur der Stolz eines Mannes
Ausgeraubt
Und sich auflehnend wie jemand,
Der geschlagen wurde.*

*Er stolpert,
Sich klammernd an die Kante; und er
Geht an den Wänden entlang
Zurück, von wo er kam.*

Abba Kovner

MICHAEL KOVNER

Begegnung zwischen Vater und Sohn ins Jahr 1991. Die kriegerischen Gegenwarten geben dem Autor und Maler sowie seinem Repräsentanten in der Graphic Novel Anlass, an der israelischen Politik zu zweifeln: „Es geht um sehr israelische Fragen: Soll ich bleiben oder gehen? Wie können wir auf Kosten anderer, der Palästinenser, hier leben? Aber es geht auch um einen einfachen Vater-Sohn-Konflikt.“ Die aktuellen Zweifel des Sohnes treffen auf die Erinnerungen des überzeugten Widerstandskämpfers Ezeziel; ein fiktives, doch mögliches Aufeinandertreffen der Generationen und Lebenswelten.

Ins Englische übersetzte Gedichte, gedruckt auf Stoffbahnen oder über Hörstationen erlebbar sowie Mitschnitte einer Theaterumsetzung dieser Geschichte in New York komplettieren das Eintauchen in „Ezeziels Welt“, in die konstruiert-gelebte (Familien-)Geschichte MICHAEL KOVNERs.

„Der Grund, warum die Spannung des Lebens, gleichsam der Elan des mit Geburt gegebenen Anfangs, anhalten kann bis zum Tode, liegt darin, dass die Bedeutung einer jeden Geschichte sich voll erst dann enthüllt, wenn die Geschichte an ihr Ende gekommen ist, dass wir also zeit unseres Lebens in eine Geschichte verstrickt sind, deren Ausgang wir nicht kennen.

[...] Es gibt keine Ereignisse, die Eindeutig in die Zukunft weisen, so sehr sie auch immer ihr Licht auf das Vergangene werfen mögen. Darum kennen die volle Bedeutung dessen, was sich handelnd jeweils ereignet, nicht diejenigen, die in das Handeln verstrickt waren und direkt von ihm betroffen, sondern derjenige, der schließlich die Geschichte überblickt und sie erzählt. [...] Was sich in der erzählten Geschichte darbietet, bleibt dem Handelnden qua Handeln schon darum verborgen, weil die Motive seiner Tat ja keineswegs in der Bedeutung liegen, die sich in der aus ihr resultierenden Geschichte schließlich hergestellt hat.“

Hannah Arndt, *Vita activa*, erstmals 1958

FAMILIENGESCHICHTEN
Junge Kunst aus Israel
21 Okt 2019—26 Jan 2020



Kunstmuseum Bochum

Kuratiert von: Dr. Galia Bar Or, Kuratorin, Ein Harod, Israel
Dr. Hans Günter Golinski, Direktor des Kunstmuseums Bochum
Texte: Michael Stockhausen