Joseph Semah

»Ich bin, der ich bin«

EHYeH AShеR EHYeH

Joseph Semah »Ich bin, der ich bin« EHYeH AShеR EHYeH

HaVDaLaH, 1984
Bronze, Messing, 40 cm

Joseph Semah

»Ich bin, der ich bin«

EHYeH AShеR EHYeH

Three Dimensional Typography II, 1994
Stahl, Bronze, 16-teilig, Länge ca. 400 cm
Anmerkung: Die Form basiert auf dem Grundriss der Schule von Mondriaans Vater in Amersfoort
Sammlung NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Utrecht, Niederlande

From the Chair (Made Ready), 1979
Holzstuhl aus einer zerstörten Synagoge, Bronze, 62 cm

Danksagung

Folgenden Leihgebern sind wir zu großem Dank verpflichtet:
Joseph Semah, Amsterdam
Sammlung Dommering, Amsterdam
Ferdinand van Dieten, Amsterdam
NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Amsterdam
Roel Arkesteijn, Antwerpen
Kunsthalle Bremen
Rijksmuseum Twenthe, Enschede
Bouwfonds Kunststichting, Hoevelaken

Für die freundliche Unterstützung von Ausstellung und Katalog danken wir dem
Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V.

Inhalt

Vorwort 7

Arie Hartog 16
EHYeH AShеR EHYeH
Eine Ausstellung voller Anmerkungen

Paul Groot 28
Interview über den Dokumentarfilm
»JS« mit Regisseur Paul Groot in Amsterdam

Veronika Wiegartz 38
Vom Rätsel der Dinge
Joseph Semah im Dialog mit uns und Albrecht Dürer

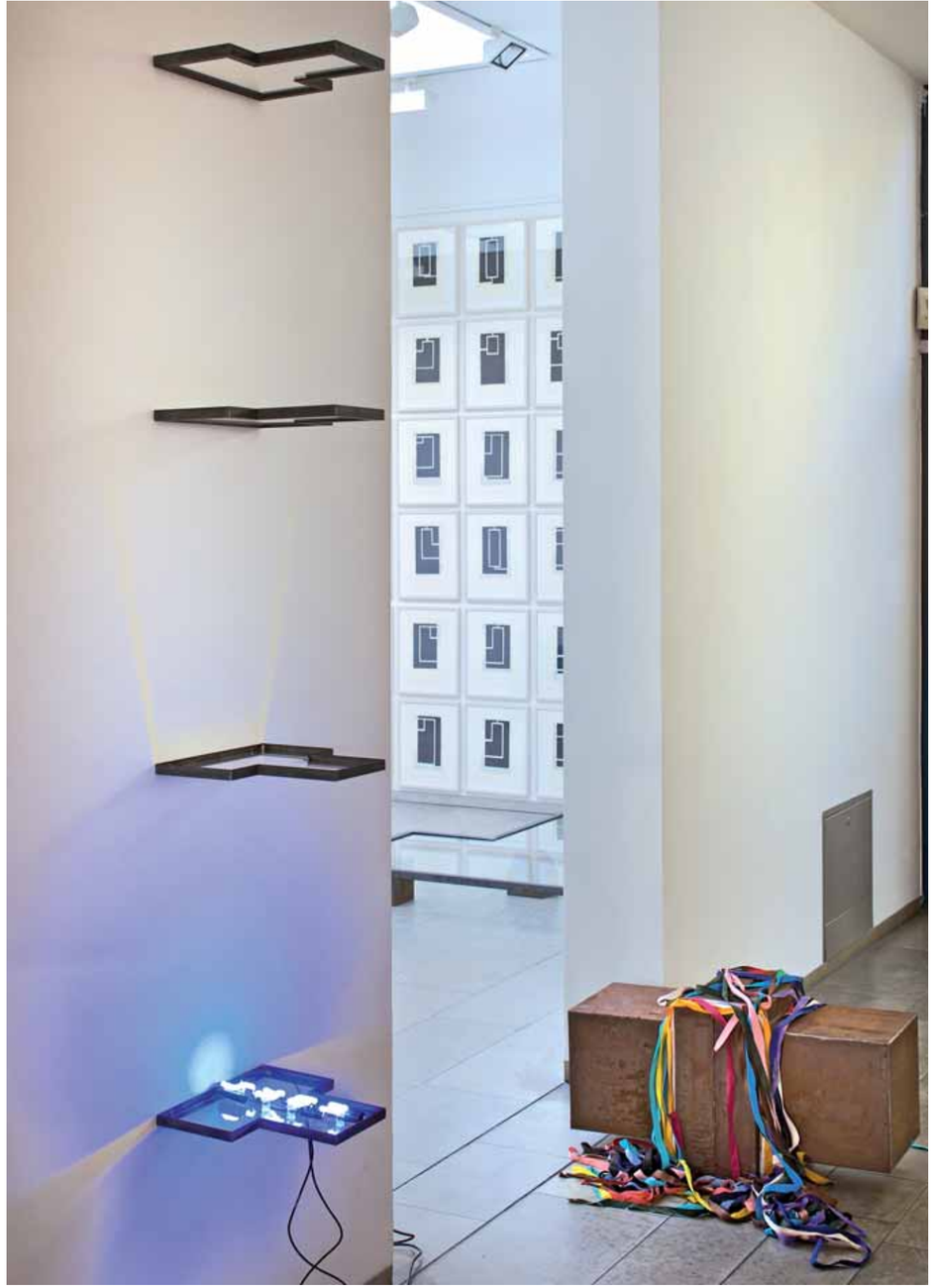
Almut Sh. Bruckstein 48
Joseph Semahs Blätter zu Pessachim
Eine methodische Skizze zu
talmudischen Körperlandschaften

Ann M. Bär 60
EHYeH AShеR EHYeH:
Zur kreativen Kraft einer Begegnung

Joseph Semah 66
EHYeH AShеR EHYeH
(Ich bin, was ich bin)
(Ich werde sein, der ich sein werde)
(Ich werde der sein, den du als ‚Ich bin' kennenlernen wirst)

Arie Hartog 78
GaV Le-GaV in Gröpelingen

Auswahlbibliografie 79



ChaShMaL (stilte, woord, electriciteit), 2006
Stahl, Acrylglas und Neon (4-teilig), jeweils 34 cm lang

TeCheLeT (Bands of many colors), (Blue Band), 1979
Stahlblech, Stoff, 50 cm

An introduction to the principle
of relative expression, 1979
Ölkreide auf Seiten eines Talmud Bavli,
Traktat Pessachim, 40 x 27 cm

Vorwort

Vielleicht kann man allgemein und vereinfachend sagen, dass das Werk Joseph Semahs, das hier in ausgedehnten Reflexionen erstmals umfänglich in Deutschland vorgestellt wird, auf Wahrnehmungskonventionen aufmerksam machen möchte: Diese werden eben nicht allein durch willkürliche Festlegungen und gewohnheitsmäßige Tradierungen bestimmt, sondern auch und insbesondere durch Ausblendungen.

Viele dieser Ausblendungen betreffen das jüdische und das christliche Erbe in der westlichen Welt. Semah sucht stets aufs Neue, seit Jahrzehnten inzwischen, die Verankerung der abendländischen Symbolsprache in der christlich-jüdischen Überlieferung zu veranschaulichen und auf Missverständnisse und Irrtümer hinzuweisen, die sich im wechselseitigen Verständnis der alten Buchreligionen eingeschlichen haben. Diese dezidiert inhaltlichen, also im Grunde unkünstlerischen Absichten werden nun mit dezidiert zeitgenössischen künstlerischen Mitteln verfolgt, die sich nicht auf die Schöpfung künstlerischer Objekte beschränken, sondern ebenfalls durch Performance, Musik, Sprache und Schrift wirken wollen.

Das Gerhard-Marcks-Haus hat sich des künstlerischen Anliegens Semahs in den vergangenen Jahren bereits in zwei großen Projekten angenommen, die in Zusammenarbeit mit bremischen Kirchen (The Song of the Sea zum Jahr der Bibel 2003) und der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers (Next Year in Jerusalem 2007) durchgeführt werden konnten. In zwölf, beziehungsweise dreizehn christlichen Kirchen (und 2003 auch in der Bremer Synagoge) wurden seinerzeit sehr verschiedene Inszenierungen und Installationen verwirklicht, die im Einzelnen auf die jeweiligen Räume reagierten, im Ganzen jedoch einen thematischen und künstlerischen Zusammenhang aus gegebenem äußerlichen Anlass bildeten. Dabei ist die Idee entstanden, in einem größeren Wurf einmal wichtige Werke aus den vergangenen drei Jahrzehnten in einem Museum, einem in gewisser Hinsicht neutraleren, jedoch durchaus nicht »unaufgeladenem« Ort, zu zeigen. Ausgangspunkt ist die Vorstellung des »Fremden« in der westlichen Zivilisation. Wiederum nur Anlass dazu wurde der 32. Deutsche Evangelische Kirchentag, der 2009 in Bremen stattfindet.

Wir haben in erster Linie dem Künstler zu danken, dessen Witz, Einfallsreichtum, Wissbegier und Kenntnisse uns außerordentlichen Respekt abnötigen, sodann den Autoren, die bereit waren, sich unterschiedlichsten Aspekten des Werkes Joseph Semahs anzunehmen, und nicht zuletzt den privaten und institutionellen Leihgebern, die ihre Werke nach Bremen gegeben haben. Ausstellung und Publikation sind mit Unterstützung des Freundeskreises des Gerhard-Marcks-Hauses e. V. entstanden.

Dr. Jürgen Fitschen
Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses

Notes from the diary of the architect, 1987
Kupfer, Bronze, 80 cm

ShULChaN ARUCh, (Laid table), 2005
5-teilig, jeweils auf 2 Holzböcken und Platte
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

MaASeH ChOSHheV, (Work made by intention), 1987
Kupfer, Glas, Holz, Ölfarbe (4-teilig), jeweils 42 x 32 cm

Amsterdam (When a name becomes a place), 1985
Bronze, Messing, Wanderstab, Ölfarbe, 20 cm

...And they shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruninghooks: nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more (Isaiah 2:4), 1979
Zwei Granatenhülsen und Hämmer, 60 cm

The broken column or an untimely death, 1987
Bronze, Seil, Maße variabel

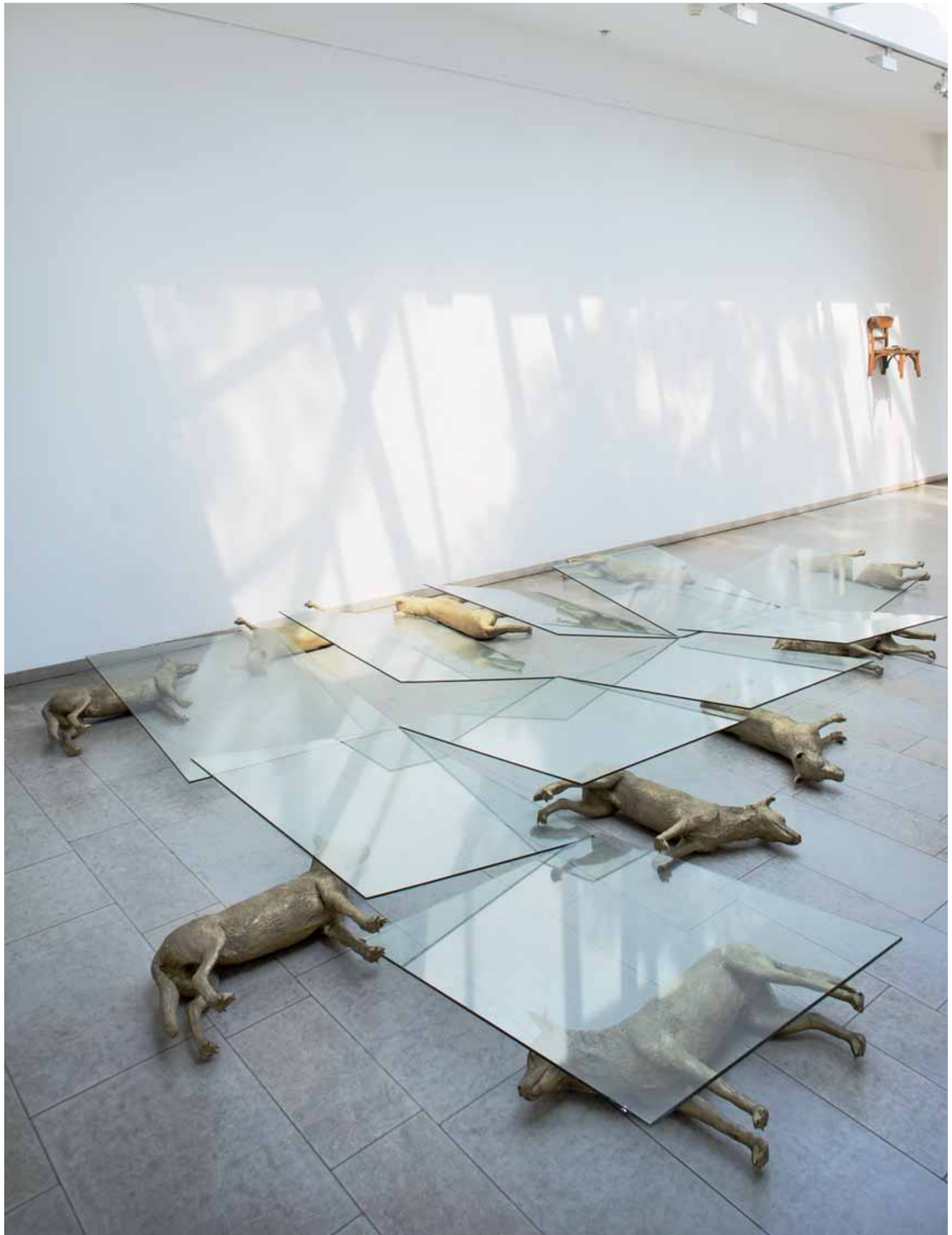
Reading in Reverse, 1990
Bronze, 50 cm

KaDUR BaNOT, (The ball of the daughters), 1982
Bronze, Lederball, Länge 104 cm

ShaM MaleM (There is water), 1984
Eisen, Bronze, 20 x 400 x 200 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

Breathing in Proximity (in this sense, then, Jerusalem remains the source of that energy which drives our intelectual engagements with Culture and Politics, 1984
22 Tischböcke, Holz, Leitungsdraht, Metall, Bank einer zerstörten Synagoge, Roste, Bronze, Leuchten,
Breite 500 cm

Measurement in Time (Then as now one finds that the city of Jerusalem is simultaneously a criticism and a non-site), 1983
Leder, Bronze, Maße flexibel



YeRUShaLaIM HaRIM SaVIV LaH
(Jerusalem surrounded by mountains), 1987
10 in Bronze gegossene Hunde, 10 Glasplatten,
Länge ca. 620 cm
Anmerkung: Das Werk basiert auf Grundrissen von
in der »Reichskristallnacht« zerstörten Synagogen

After Paul Celan, Tango and Fugue; This, however, brings us GaV Le-GaV (Back to Back) with the artist's promise, 2009
Notenblätter (Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge),
Transparentpapier, Tinte (schwarz/blau), weißes Garn,
32 x 23 cm

Between Graveyard and Museum's sphere; In practice even the most simple exhibited man made form in the public space is clearly a research into the absence, 1979
Stahl, Duschkopf, Länge 270 cm

Arie Hartog

EHYeH ASheR EHYeH

Eine Ausstellung voller Anmerkungen

Mit dem Titel seiner Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus verweist Joseph Semah auf die Dornbuschszene in der Thora, auf die Begegnung von Moses mit Gott auf dem Berg Horeb. In dieser Szene offenbart Gott seinen Namen: in der Schrift überliefert als יהוה (JHWH), ein Zeichen aus vier Konsonanten (Tetragramm). Semahs Titelgebung ist alles andere als blasphemisch oder ironisch, sondern soll auf ein grundsätzliches Problem hinweisen, das am Anfang aller Kultur steht: die produktive Beziehung zwischen dem Verstehenwollen des Fremden und der Unerreichbarkeit dieses Anspruchs.[1]

Das Tetragramm beinhaltet Mehrdeutigkeit. Diese ist wahrscheinlich theologisch gewollt und spielt mit den Besonderheiten der hebräischen Schreibweise, aus der sich letztendlich nicht schließen lässt, wie Gott seinen Namen formulierte. Das Fehlen von Vokalen sowie die Tatsache, dass die gleiche Zeichenfolge (HWH) als Verb höchst unterschiedliche Zeitformen bezeichnen kann, macht aus dem Tetragramm einen zentralen Code für das Gottesverständnis im Judentum. Jede Übersetzung der Textstelle ist daher eine Interpretation, welche die ursprüngliche Alldeutigkeit einengt. Die gängigen christlichen Übersetzungen als »Ich bin, der ich bin«, als »Ich werde sein, der Ich sein werde« oder die Paraphrasierung »Ich bin euer Gott, der für euch da ist« beinhalten jeweils eine radikale Reduktion, und auch im Versuch von Martin Buber und Franz Rosenzweig, die Offenheit des Tetragramms zu bewahren, indem sie die Stelle mit »Ich werde dasein, als der ich dasein werde« übersetzten, ging ein Teil der ursprünglichen Bandbreite verloren. Indem Semah auf diesen für Christen, Juden, Muslime und Wikipedia-User gemeinsam nachvollziehbaren Mechanismus hinweist, kreiert er eine Grundlage für ein Gespräch über seine Kunst, das radikal von gängigen zeitgenössischen Kunstdiskursen abweicht.

Da Gottes Name für das Judentum als unaussprechlich gilt (und letztendlich ist, da der tatsächliche Wortlaut nicht überliefert ist), gibt es bekanntlich verschiedene Ersatzwörter und das Zeichen aus den vier Konsonanten. Semah suggeriert mit dem Ausstellungstitel, dass sich darin ein Schlüssel für den Umgang mit Kunst im Museum verbirgt. Die Zeichenfolge, die um Ergänzung bittet, und die gängigen Ersatzwörter wären danach das Kunstwerk und die Terminologie, in der über Werke gesprochen wird. Wer diese Metapher weiterdenkt, entdeckt, dass Semah mit seiner Kunst der unausgesprochenen Leere zwischen beiden auf der Spur ist.

I

Joseph Semah tauchte, Anfang der 1980er Jahre aus Berlin kommend, in der Amsterdamer Kunstszene auf. Er stammte aus Israel und schrieb auf seine Zeichnungen für das Kunstpublikum unleserliche hebräische Texte. Er war kein ausgebildeter Künstler, sondern ein Autodidakt, der sich am Rand einer Szene von autonom operierenden Produzentengalerien bewegte. Zusammen mit Hedie Meyling gründete er »Stichting Makkom«, die Ausstellungen, Konzerte, Performances und Theater organisierte und eine Reihe von Publikationen zur zeitgenössischen Kunst herausgab. Semah kreierte ein multidisziplinäres Umfeld für seine Kunst; und indem er Amsterdamer Künstler in die Aktivitäten seiner Stiftung einband, wurde er umgekehrt in ihren Netzwerken sichtbar.

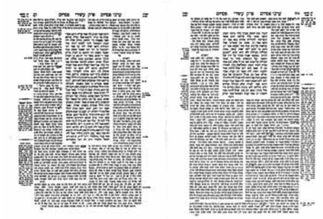
Semahs Muttersprache ist Hebräisch. Es ist für ihn eine Selbstverständlichkeit, in ihr zu schreiben. Für das europäische Kunstpublikum, das diese Schrift meistens nicht lesen kann, ist sie jedoch zuallererst ein Zeichen, das auf eine bestimmte Gruppe hinweist. Die unleserlichen Zeichen sind sowohl aus dem Religionsunterricht als auch aus der Geschichte der europäischen

I like Holland and Holland likes me, 1985
Tinte (schwarz/blau) auf Papier, 30 x 21 cm

Malerei bekannt und fungieren dort jeweils als Kürzel für das Judentum. Semah wurde somit von Anfang an als ein im religiösen Sinne jüdischer Künstler betrachtet. Dieses Missverständnis wurde in den Jahren darauf zum Kern verschiedener Interpretationen. Umgekehrt wurde es auch zur Basis des Selbstverständnisses des Künstlers, der in seiner Kunst und seinen Texten die simple Vorstellung des Fremden aufbricht, der nach feststehenden Mustern eingeordnet und taxiert wird. Seine Kunst kann als etwas betont Fremdes verstanden werden, das sich konsequent den vereinfachenden Normen entzieht.

Europäer denken im Zusammenhang mit dem Judentum zuallererst an die sephardische oder aschkenasische Tradition, Semah dagegen verweist auf seinen Geburtsort Bagdad und auf seine Herkunft aus der untergegangenen babylonischen jüdischen Tradition. Am Anfang dieser Tradition stand die Verwüstung des Salomonischen Tempels in Jerusalem durch die Babylonier unter König Nebukadnezar II. im Jahr 586 v. Chr. und die babylonische Gefangenschaft. Während ein Teil der exilierten Juden nach der Zerstörung Babylons ins Gelobte Land zurückkehrte, blieb eine große Gruppe bis 1950 im heutigen Irak. Sie entwickelte dort eine eigenständige jüdische Tradition, die sich durch vielseitige intellektuelle und kulturelle Querverbindungen mit der islamischen Welt auszeichnete.

Semahs Kunst ist voll von Verweisen auf die von den babylonischen Juden gepflegte Erinnerung an den Salomonischen Tempel. Im Allerheiligsten dieses Tempels hatte sich die Bundeslade befunden, und es wird allgemein davon ausgegangen, diese sei nach der Verwüstung durch die Babylonier verloren gegangen. Damit hatte das Judentum sein einheitsstiftendes Symbol verloren, wodurch sich aber auch die Bedeutung seines Exils verschob. Rückkehr nach Jerusalem beinhaltete nicht mehr die Restauration eines früheren Zustandes, der an einen bestimmten geografischen Ort gebunden war, sondern eine zukunftsorientierte kollektive Sehnsucht, die keineswegs eindeutig festgelegt war und sich dialektisch in Schriften und Textauslegung äußerte. »Exil« ist ein wichtiger Begriff im Wortschatz Semahs, und er ist aus seiner Tradition heraus keineswegs bloß negativ besetzt.[2] Es ist ein Begriff, der auch Befreiung von lastenden Traditionen beinhalten kann, so dass Semah oft von einem freiwilligen Exil spricht und dabei auf seine babylonischen Wurzeln verweist. Während der Anfang des babylonischen Exils von Gewalt bestimmt war, war die Fortsetzung nach der Zerstörung Babylons freiwillig und äußerst schöpferisch, was sich in der wichtigsten jüdischen Schrift nach der Thora niederschlug: dem babylonischen Talmud.



Eine Doppelseite aus dem Talmud Bavli

Für Semah verbirgt sich in seiner babylonischen Tradition eine Alternative für den Umgang mit Bildern und Texten in der Kunst. Während Texte in der europäischen kunsthistorischen Tradition den Kontext für Bilder bilden, durch die sie Bedeutung zugewiesen bekommen, nennt Semah seine eigenen Kunstwerke explizit Anmerkungen zum Text. Dabei versteht er die Anmerkung im Sinne des babylonischen Talmuds, also nicht im europäischen Sinne als einen Beweis, der auf eine definitive Grundlage verweist,[3] sondern als ein Ring von Interpretationen und Kommentaren, der um einen Text kreist und weitergeführt werden kann. Für Semah zeigt sich im Begriff der Anmerkung ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Westen und demOsten, da sich der östliche Text mit seinen Anmerkungen weiterentwickeln könne, während der westliche Unveränderlichkeit suggeriere. Der dialektische Charakter der jüdischen Tradition wird von ihm mit der bildenden Kunst verbunden.

Der Aufbau des babylonischen Talmuds, bei dem um den Haupttext (Mischna) die ursprünglichen Analysen und Kommentare aus dem 5. bis 8. Jahrhundert (Gemara) sowie die späteren Ergänzungen und Interpretationen gruppiert sind, verdeutlicht also eine andere Denkstruktur im Umgang mit Tradition und Wissen. Semah bietet dies ausdrücklich als Alternative für das Denken des Westens an. Für ihn neigt die christliche Tradition zu einer einseitigen dogmatischen Sicht, in der die Offenheit der Gedanken und des Gesprächs verloren gehen. Mit seinem Begriff der Anmerkung verweist er auf die Struktur des talmudischen Textes und im übertragenen Sinne auf den kreativen Kommentar, der den ursprünglichen Text respektiert, weiterführt und gleichwertig neben ihm steht. Für diese Struktur hat der Künstler den Begriff der »asymmetrischen Typografie« geprägt.[4] Semah, der atheistisch erzogene Enkel des letzten Großrabbiners von Bagdad, interessiert sich für die theologischen Hintergründe, aber er geht noch weiter und behauptet, dass sich in diesem offenen System der Typografie ein mögliches Modell der gesellschaftlichen Offenheit und Toleranz zeigte.[5] Alternative Gedanken werden nicht aus dem Schriftbild entfernt, sondern dürfen ihre jeweils eigene Position gegenüber der Tradition einnehmen.

Semahs Feindbild ist jede Form von »symmetrischem Denken«, wie er sie im westlichen Denken dominant sieht und wie sie in den Augen des Künstlers auch ins logische Denken der modernen Theologen und Kunsttheoretiker durchgedrungen ist. Typisch für den Westen sei der Versuch, alle Anmerkungen der anderen verwerfen zu wollen. Semahs Kunst passte somit in die zeittypischen postmodernen Debatten über Ambivalenz, Ethik und Toleranz, die sich in den 1980er Jahren entwickelten. Dabei besaß Semahs Kunst von Anfang an eine Komponente, die in den philosophisch bestimmten Debatten dieser Jahre kaum bemerkt wurde: Seine Kunst blieb fremd und unverständlich.

II

Joseph Semah ist ein Modellfall für die Probleme einer globalisierten Kunst, wie sich diese um die Jahrtausendwende entwickelte. Bereits in den 1980er Jahren hatte dieser Künstler aktiv nach Möglichkeiten gesucht, auf seine eigene Identität und Fremdheit in der Kunstwelt aufmerksam zu machen, und dabei eine radikale Lösung gefunden, die seiner Kunst für alle Zeiten das Prädikat »schwierig« aufdrückte. Semahs Kunst ist betont unverständlich und diese Hermetik hat einen strukturellen Sinn.

Was bedeutet es für ein Publikum, wenn ein Künstler aus einer anderen Tradition stammt? Kann dies in einem Ausstellungsraum für moderne Kunst überhaupt sichtbar gemacht werden? Die einfache und gängige Lösung ästhetisiert alle Werke. Aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst werden Kunstwerke an sich in einem (musealen) Raum präsentiert. Die Skulpturen und Zeichnungen von Semah, die im formalen Sinne höchst einprägsame Bildfindungen sind, funktionieren einwandfrei in diesem System, wie er – um 1990 inzwischen zu den anerkannten Künstlern der Niederlande gehörend – in mehreren Ausstellungen bewies. Aber Semah wollte nicht nur in die Museen eindringen, er wollte auch die Grenzen des Instituts aufzeigen und aufweichen. Diese Grenzen sind aber keineswegs nur physisch, sondern zuallererst ideell und daraus folgt für Semah eine grundsätzliche Kritik an der kunsthistorischen Wissenschaft und der Praxis des Museums.

Der Künstler hat in mehreren Texten und Projekten daran erinnert, dass die Rede vom jüdisch-christlichen Erbe eine leere Floskel ist, wenn niemand die jüdischen Elemente dieser Kombination mehr benennen kann.[6] Stärker sogar: Der Eindruck drängt sich auf, der Hinweis auf die Gemeinsamkeit diene vor allem dazu, das spezifisch Jüdische zu unterdrücken. In ausführlichen Analysen von Werken von Joseph Beuys, Albrecht Dürer, El Lissitzky, Piet Mondriaan und Barnett Newman demonstrierte der Künstler bemerkenswerte Alternativen zu den gängigen Mustern der Interpretation, wenn Hauptwerke der modernen Kunst aus der Perspektive der (babylonischen) jüdischen Tradition betrachtet werden. So handelt eine Werkgruppe von Bildern, Performances und Texten von der Selbstverständlichkeit, mit der Joseph Beuys Symbole, die für Juden Bedeutung haben, einem europäischen Publikum als inhaltslos präsentieren konnte,[7] und eine andere von der Verbindung zwischen den Hauptwerken des Malers Barnett Newman und der Gründung des Staates Israel.[8] Neben Texten, in denen er diese Schichten offenlegte, verwies er auch in seinen Kunstwerken auf diese Größen der europäischen Tradition. Kunstwerke Semahs, die direkt berühmte Vorbilder interpretieren, können als Anmerkungen zur Kunstgeschichte gedeutet werden, aber die Kunstgeschichte ist nicht sein Thema.

Im zweiten Schritt seiner Kritik verweist Semah auf die ästhetische Präsentation des Kunstwerkes und darauf, dass die grundsätzliche Identität des Machers dadurch getilgt wird. Die Idee, ein Kunstwerk ohne Kontext als rein ästhetisches Objekt zu zeigen, ist typisch für die amerikanische und europäische Moderne und Werke, die in diesem Rahmen eingeordnet erscheinen, werden der Systematik dieser Moderne untergeordnet. Damit geht ihre Fremdheit zugunsten der Einordnung in eine »symmetrische Typografie« verloren. In der Praxis des globalisierten Kunstbetriebs bedeutet dies, dass alle Kunst zur Ware wird. Für Semah äußert sich in der eingeengten, rein ästhetischen Betrachtung von Kunst die dogmatische Tradition des Christentums in einem modernen Gewand.

Gegen diese Unterdrückung entwickelte Semah eine betont subversive Strategie, indem er Werke präsentierte, die auf den ersten Blick der Tradition der Moderne entstammten, auf den zweiten Blick jedoch auf seine eigene Identität hinwiesen. Seine Bodenskulpturen aus Stahlblech erinnerten das Publikum an berühmte amerikanische Vorbilder und Minimal Art, konfrontierten es aber gleichzeitig mit dem Grundriss einer zerstörten Synagoge oder den Buchstaben des hebräischen Alphabets. In Semahs Kunst hat alles Bedeutung.

Aus dieser radikalen Umkehrung der Idee der »ästhetischen Moderne« entstand ein wortwörtlich enzyklopädisches Œuvre, voller Querverweise auf die Geschichte des babylonischen Judentums, die Geschichte der Konfrontation zwischen Juden und Christen oder die Kunstgeschichte. Jedes Maß und jedes benutzte Material deuten auf Sinnebenen hin, woneben Semah oft die Mehrdeutigkeit der in Konsonanten geschriebenen Wörter in seiner Muttersprache nutzt, um neue inhaltliche Ebenen aufzudecken. 1991 zeigte der Künstler im Rijksmuseum Twenthe in Enschede das Werk *An open book,* ein offenes Buch aus fünf rostigen Stahlblechplatten sowie drei in Bronze gegossenen Hundeschädeln.[9] Der Künstler nahm seine eigene Körpergröße zum Ausgangspunkt der Platten (176 x 176 cm), und das Material des Werkes basierte auf der sprachlichen Vielschichtigkeit des Hebräischen, in diesem Fall des Wortes »CheLeD«, das Zeit,

BeGIN AKEDaH/SeTaV/KoaCh ZaR/TzeL SeFaT EM,Because of the binding/ A road through pillars/Strange power/ The shadow of the Mother Tongue, 1988
Stahl (22 Teile), Bronze, ca. 90 cm

An open book, 1988–1991
Eisen, Bronze, ca. 90 cm

Lebensdauer, aber auch Rost bezeichnen kann, woraus sich eine mögliche Interpretation der mannshohen Platten ableiten lässt. Die gleiche Buchstabenfolge bezeichnet ferner den ersten Schnitt des Priesters durch den Hals des Opfertieres, woraus sich in Verbindung mit den Hundeschädeln eine kombinatorische Explosion an möglichen Inhalten ergibt, die für ein europäisches Kunstpublikum kaum nachvollziehbar sind.

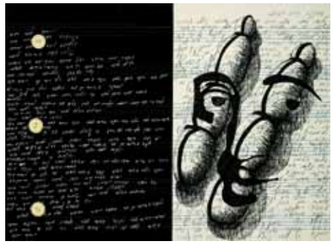
Im Kontext der zeitgenössischen Kunst fällt die Kunst Semahs durch ihre besonderen Inhalte auf, aber es ist wichtig zu verstehen, dass es nicht der spezifische Inhalt, sondern die explizit symbolische Struktur seiner Werke ist, die sie resistent gegen die verflachenden Mechanismen des Kunstbetriebs macht. Die zweite kunstspezifische Besonderheit Semahs ist, dass er sich in seiner Kunst Traditionen aneignet und sehr offen für sein Interesse an historischen Errungenschaften in der Kunst wirbt.

III

Joseph Semah stellt eine Reihe von grundsätzlichen Fragen zur Rolle der zeitgenössischen Kunst. Aus seinem Interesse an dem eigenen Erbe und den Traditionen der modernen Kunst entwickelte er eine Denkfigur, die er »Reading in Reverse« nennt und die sehr direkt auf Denkmuster der jüdischen Philosophie zurückzuführen ist.[10] Während Texte im gängigen Gebrauch eindimensional und meistens zukunftsorientiert sind, erinnert Semah an die jüdische Tradition des sogenannten Rückwärtslesens. Im jüdischen Textverständnis gibt es nicht »eine Schrift«, sondern einen Korpus von sich dialogisch zueinander verhaltenden Texten, und wer diese lesen will, muss sich auf einen intellektuellen Weg einstellen, der alles andere als geradlinig ist. In der jüdischen Philosophie gibt es daher die Vorstellung eines unendlichen Textes und Semah überträgt dieses Muster auf seine besondere Form der Anmerkung.

Semah verdeutlicht, dass seine Werke nicht eindimensional verstanden werden können, sondern als Schnittpunkte in subjektiven und objektiven symbolischen Netzen betrachtet werden sollten. Die hermeneutische Leistung des Betrachters ist dann nicht das Verstehen des Kunstwerkes, sondern sein persönlicher Versuch, in diesem Netz der Querverbindungen rückwärtszulesen. Die enorme Fülle an möglichen Auslegungen, die der Künstler seinen Exegeten anbietet, sollte daher nicht als der Inhalt des jeweiligen Werkes missverstanden werden, sondern als ein Angebot, einen Anfang in diesem Prozess zu finden. Dass der Künstler über diese Methode bei dem europäischen Kunstpublikum ein Interesse für sein babylonisches Erbe weckt, gehört zu den positiven Nebeneffekten seiner Arbeit.

Das inhaltliche Potenzial dieses Œuvres wäre danach als eine Anforderung an den Betrachter zu sehen, die Freiheit zu entdecken, selbständig rückwärtszulesen. In dieser Anforderung ist eine bemerkenswerte Positionsverschiebung des Kunstwerkes im hermeneutischen Prozess verpackt. Das Kunstwerk ist nicht mehr bloß ein autonomes Objekt, das am Ende eines nachvollziehbaren historischen Prozesses steht, in dem es zu dem wurde, was es jetzt ist, sondern eine Anregung, Neuland zu betreten. Ein Seitenblick auf die Kunstgeschichte eröffnet daneben eine weitere Perspektive, die in Zeiten der Multikulturalität produktiv genutzt werden kann: Es ist bekannt, dass Bilder, die in einem bestimmten kulturhistorischen Kontext entstanden, Inhalte mit sich tragen, die in diesem Umfeld Sinn machten, außerhalb jedoch kaum wahrgenommen wurden und werden. Sobald ein Bild aus seinem Kontext herausgelöst wird, verliert es Teile seiner Bedeutung und Wirkung. Und sobald es zur Kunst deklariert wird, bekommt es einen neuen Sinn: Kunstsein heißt Bedeutung in musealen Räumen zu haben. Für Bilder, die in einem kulturellen Kontext eingebettet waren, beinhaltet dies eine Reduktion, bei Bildern, die direkt für museale Räume gedacht sind, ist diese Reduktion dagegen bereits vorprogrammiert.



Between Paul Celan and Spinoza, 1979
Bleistift, Tinte, Knöpfe, Garn,
jeweils 40 x 30 cm
Sammlung Dommering, Amsterdam, Niederlande

Black Milk, 1979
Milchkanne, Granatenhülsen, 30 cm

Semahs Kunst leugnet diese Reduktion und vollbringt in einer nächsten Stufe das Kunststück, Betrachter, die mit dem Künstler kulturell wenig verbindet, in eine fremde Welt eintauchen zu lassen. Die Methode des Rückwärtslesens ist somit ein Garant gegen eine bloße kulturhistorische Betrachtungsweise, bei der bestimmte Bilder mit Bräuchen oder Praktiken verbunden werden, wie dies in ethnografischen Museen üblich ist. Es geht nicht darum, Artefakte aus einer fremden Tradition verstehen zu wollen, sondern über Artefakte ein alternatives Denk- und Wissenssystem zu entdecken.

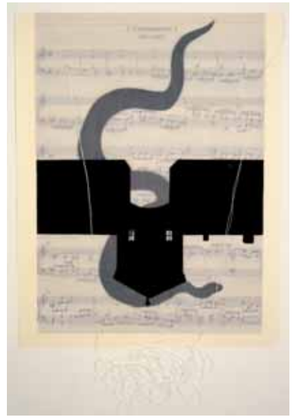
IV

Im Hintergrund der Kunst von Joseph Semah steht die Frage der Identität. Exil bedeutet gleichzeitig Freiheit, aber auch die schmerzhafte Erinnerung an ein soziales Gefüge, in dem man existierte (auch dies übrigens eine Metapher, die Semah auf die Kunstwelt überträgt). Im Jahre 1979, kurz vor seinem Umzug nach Amsterdam, schuf der Künstler *Between Paul Celan and Spinoza.* In der umgekehrt chronologischen Anspielung auf den Dichter Paul Celan (1920–1970) und den Philosophen Baruch de Spinoza (1632–1677) ist die Verlagerung seines persönlichen Exils von Deutschland in die Niederlande verborgen. Auf dem linken Blatt befindet sich eine hebräische Übersetzung von Celans Gedicht *Todesfuge* und auf dem rechten die ersten Zeilen von Spinozas *Ethica.* Durch seine persönliche handschriftliche Übersetzung legt Semah eine Verbindung zwischen den berühmten jüdischen Intellektuellen und ihrer Muttersprache. Weder Celan noch Spinoza verfassten ihre berühmten Texte auf hebräisch und in Semahs Handlung verbirgt sich somit der symbolische Versuch, den Schmerz des Exils zu lindern. Was für nordeuropäische Betrachter auf dem rechten Blatt aussieht wie Kegel oder Rollen, sind für Juden und Muslime unzweideutig Tote, die in einem Tuch bestattet werden. Semah verbindet dies mit den überlagerten Porträts seiner Protagonisten. Die Knöpfe verweisen – auch durch den Gegensatz mit den Tüchern – möglicherweise auf den Alltag des Exils für Künstler, Dichter und Philosophen.

Spinoza und Celan sind zwei zentrale Gestalten in der Ideenwelt Semahs, wobei sich gerade hier zeigt, dass Semah, wenn es darum geht, seinem Publikum einen Einstieg zum Rückwärtslesen zu bieten, auf die Kenntnisse gerade dieses Publikums zurückgreift. Während der in Amsterdam lebende Spinoza in Projekten in den Niederlanden eine große Rolle spielte, taucht Celan immer dann verstärkt auf, wenn Semah in Deutschland agiert. Beide sind aber exemplarische Beispiele für eine nicht eindeutige Identität und für Kreativität aus dem Exil heraus: Spinoza als der aus seiner Gemeinde verbannte Jude, der danach erst zum Philosophen wurde, und Celan als der rumänische Jude, der nach seinem Überleben des Judenmordes anfing, in der Sprache der Folterer zu schreiben.

Semahs Kunst ist voller Begriffe, die den Rückwärtslesenden zu Paul Celan und seiner jüdischen Identität führen.[11] Vor allem Textteile aus dem Gedicht *Todesfuge* tauchen in verschiedenen Werken auf, wobei Semah die Begriffe aus dem deutschsprachigen Gedicht ins Englische oder Hebräische übersetzt. In *Black Milk* von 1979 interpretiert er zum Beispiel das berühmte Bild der »schwarzen Milch« von Celan sehr direkt im Zusammenhang mit militärischer Gewalt, indem er eine Milchkanne mit zwei Granatenhülsen verband und damit in einem nächsten Schritt auf seine persönliche Erinnerung an die beiden Kriege verwies, in denen er als israelischer Soldat gekämpft hatte.

Wesentlich für Semahs Auffassung der grundsätzlichen Dialektik der Kunst ist, dass er seine eigene Arbeit als Forschung versteht – nicht nur im Sinne des Interpretierens, sondern auch im Sinne des Erforschens und Prüfens neuer Ergebnisse. Seine Kunst füllt sich dadurch



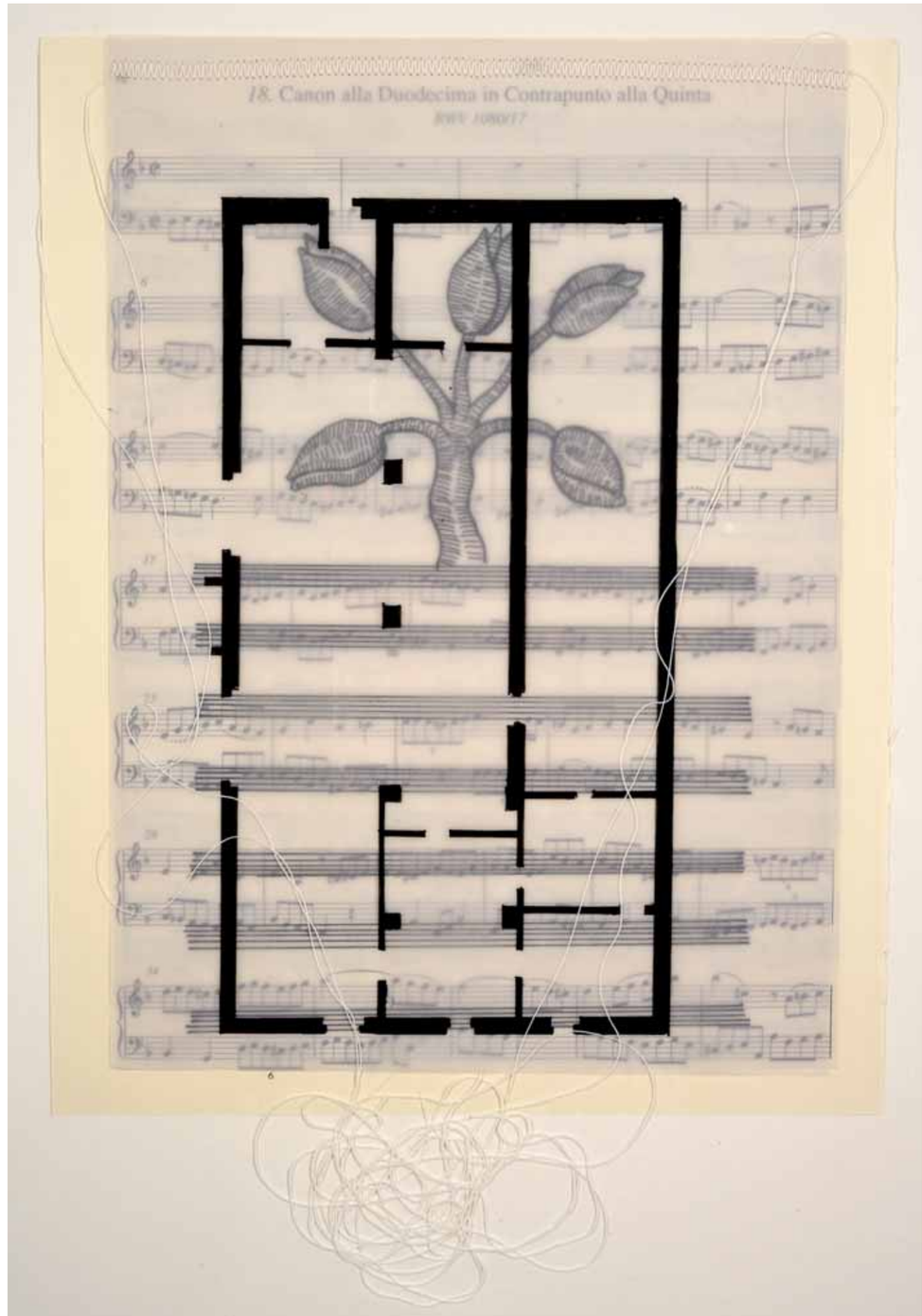
After Paul Celan, Tango and Fugue;
This, however, brings us GaV Le-GaV
(Back to Back) with the artist's promise,
2009
Notenblätter (Johann Sebastian Bach:
Die Kunst der Fuge), Transparentpapier,
Tinte (schwarz/blau), weißes Garn,
32 x 23 cm

immer wieder mit neuen Inhalten. Nachdem John Felstiner 1995 eine aufsehenerregende Biografie über Paul Celan veröffentlichte, in der er nachwies, dass Kenntnisse der jüdischen Tradition und hebräischen Sprache eine neue Lektüre des berühmten Autors ermöglichten,[12] tauchen im Werk Semahs weitere Ebenen auf, die auf ein Studium neuester wissenschaftlicher Resultate schließen lassen. Felstiner wies auf die erste Publikation des Gedichtes in einer Bukarester Zeitschrift hin und auf den ersten Titel der *Todesfuge:* Todestango. Die Orchester in den Konzentrationslagern spielten Tango zu den Exekutionen. Indem Celan Tango in Fuge umwandelte, legte er eine Verbindung zu Johann Sebastian Bach und fand in der weiterführenden Interpretation Semahs auf diese Weise eine Metapher für die kalte Präzision, die im Hintergrund des Judenmordes stand: der Holocaust als Resultat des symmetrischen Denkens.[13]

Der millionenfache Judenmord in Europa taucht in vielen Werken Semahs auf, vor allem aber in Verbindung mit Celan, einem der tragischen Überlebenden, der sich 1970 in Paris das Leben nahm. In einer neuen Reihe von 72 Zeichnungen, die für diese Ausstellung in einem deutschen Museum entstand, hat der Künstler die sprachlichen Bilder der *Todesfuge* in seine Bildsprache übertragen. Die für seine Kunst typische Überlagerung der Bilder bekommt in diesen Werken eine wortwörtliche Bedeutung als zusammengenähte Schichten von transparenten Zeichnungen auf den Noten von Bachs *Die Kunst der Fuge.* In diesen Blättern verbindet Semah früher gefundene Symbole mit den Schornsteinen und Grundrissen von Auschwitz, die auch zu Symbolen für jüdische kollektive Identität geworden sind, und erinnert daran, dass sich gerade darin auch deutsche und europäische Identität verbirgt.

Zurück zum Tetragramm: Die Leere zwischen den Konsonanten und das Bedürfnis, das darin verborgene Geheimnis kennenzulernen, sind mögliche Metaphern für alle Fremderfahrung. Für Semah beinhaltet jedes gute Kunstwerk das Versprechen, etwas zu erfahren, das über das Werk hinausgeht. Für ihn gibt es keine absolute Autonomie, da sie in der unvollkommenen tatsächlichen Überlieferung in einem kulturellen Umfeld immer bedeutungsvolle Formen annimmt.[14] Die am Anfang erwähnte geheimnisvolle Leere zwischen seiner Kunst und den darüber geschriebenen Texten wird natürlich vom Künstler und seiner Identität besetzt, aber sein Anspruch ist nicht, dass man ihn kennenlernt. Jede neue Entdeckung führt zu neuen Rätseln. Semah macht eine höchst persönliche, oft sogar intime Kunst, die – und darin steckt ihr besonderer Wert – nicht darauf aus ist, diese Individualität oder ihre Originalität zu zelebrieren, sondern die umgekehrt zum Rückwärtslesen anregen soll. Zu einem Lesen, das den Lesenden als dialektisch denkenden freien Menschen in den Mittelpunkt stellt, der sich in einer Welt globalisierter Information fast altmodisch persönlich bilden kann. Gegen Semahs oft beißende Analysen des Museums als ein Institut, in dem das Fremde ausgeschlossen wird, steht das Rückwärtslesen als die angebotene Medizin, ihm seine Relevanz zurückzugeben.

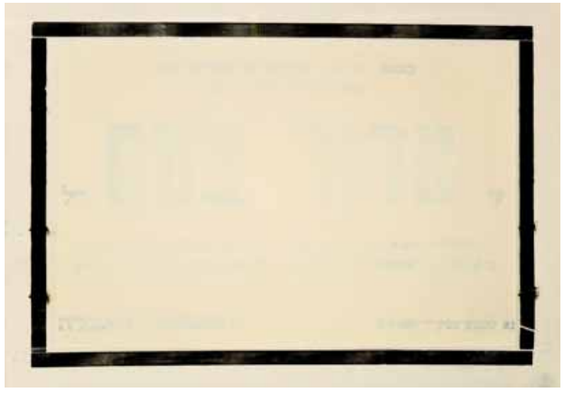
[1] Vgl. in diesem Zusammenhang Bernhard Waldenfels: Antwortregister, Frankfurt a. M. 1994.
[2] Vgl. Rutten/Semah 1993.
[3] Zum Thema der Fußnote vgl. Anthony Grafton: Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote, München 1998.
[4] Vgl. Semah 1994.
[5] Vgl. Arie Hartog: Das Atmen des Anderen. Zur Kunst von Joseph Semah, in: Fitschen/Helmke 2007. S. 44–49.
[6] Vgl. Arie Hartog: Half text read. Kanttekeningen bij twee teksten van Joseph Semah, in: Mes/Semah 2006 (Read Full Text), S. 55–57.
[7] Vgl. Mes/Semah 2006 (PaRDeS).
[8] Vgl. Mes/Semah 2006 (Read Full Text).
[9] Vgl. Ausst. Kat. Enschede 1991.
[10] Vgl. Almuth Sh. Bruckstein: Die Maske des Moses. Studien zur jüdischen Hermeneutik, Berlin/Wien 2007.
[11] Die Begegnung mit Semahs Kunst war für den Autor dieser Zeilen der Anlass, sich mit Celan und in einem weiteren Schritt mit seinen Quellen zu beschäftigen.
[12] John Felstiner: Paul Celan. Poet, Survivor, Jew, New Haven/London 1995 (deutsche Ausgabe München 1997).
[13] Der Versuch Bachs, die Freiheit der ausführenden Musiker durch möglichst präzise Notation soweit wie möglich einzuengen, wird von Semah gegen die Offenheit des Tetragramms ausgespielt.
[14] Auch die elitärste Form des Kunstgenusses beruht auf Kommunikation, so dass im Einengen dieser Kommunikation sich zuallererst soziale und nicht kunstimmanente Prozesse zeigen.



GaLGaLIM (MOReH MeVOChIM)
Wheels (a guide through the labyrinth), 1978
22 Hämmer, 22 Schnürsenkel, 2 Fahrradfelgen aus Holz,
Durchmesser 110 cm

Between Graveyard and Museum's sphere;
In practice even the most simple exhibited man made form in the public space is clearly a research into the absence, 1979
Stahl, Duschkopf, Länge 270 cm

ShaMaIeM ChaDaShIM (New Sky), 1979
Farbe auf Druck (Todesanzeige), 35 x 50 cm

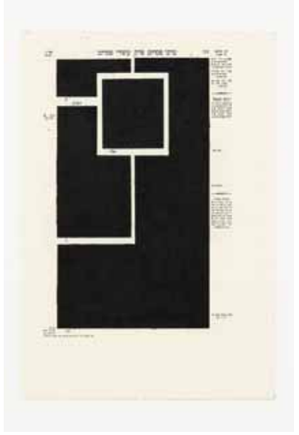


ShaMaIeM ChaDaShIM, 1979
Kupferschalen, Kamera-Stative, Zirkel, Holzdiskus, 130 cm

ShaMaIeM ChaDaShIM (New Sky, or a natural history of Zero), 1979
Tafel, Pferdeschwanz, 138 cm

Open/Closed, 1979
Ölkreide, Wasserfarbe, Papier, Garn, 30 x 20 cm

ShaMaIeM ChaDaShIM (New Sky), 1979
2 Shofarot (Widderhörner), Kamera-Stativ, 138 cm



An introduction to the principle of relative expression, 1979
Farbige Ölkreide (blau, rot, gelb) auf Seiten eines Talmud Bavli, 40 x 27 cm

An introduction to the principle of relative expression, 1979
Ölkreide auf Seiten eines Talmud Bavli, Traktat Pessachim, 40 x 27 cm

Interview über den Dokumentarfilm »JS« mit Regisseur Paul Groot in Amsterdam, aus Anlass der Ausstellung »EHYeH ASheR EHYeH« im Gerhard-Marcks-Haus in Bremen

Sie bereiten den Dokumentarfilm »JS« über Joseph Semah und Amsterdam vor. Keinen normalen, sondern, wenn ich es richtig verstehe, einen künstlerisch »überzeichneten« Film.

P. G.: Das erste Bild zeigt Amsterdam, eine Stadt voller Initialen. Die Kamera zielt auf die zentrale Gestalt JS und die ihn umgebende sprachbildende Gemeinde, die einen Hintergrund für sein oft geheimnisvolles Werk bildet. JS wurde in Bagdad geboren, ist in Tel Aviv aufgewachsen und hat sich in Amsterdam zum Künstler entwickelt. Er ist ein begnadeter Künstler. Denn neben dem sichtbaren Werk von seiner Hand mischt er sich wie ein »virtuell konzeptueller« Künstler in die Arbeit anderer ein. Er spricht mit Malern, Musikern, Philosophen. Er ist ein künstlerischer Tausendsassa, manchmal konzeptuell denkend, aber auch realistisch in seinen Ausgangspunkten. Sein Werk spiegelt Bilder der europäischen Kunstgeschichte, wird von der westlichen Philosophie mitinspiriert, ist aber zuallererst vom jüdischen Denken und religiösen Erleben durchdrungen.

Sie sagen, dass der Film »JS« von Joseph Semah handelt. Ein Film als eine »Überzeichnung«? Oder meinten Sie vielleicht »gezeichnet« und zielten dabei auf Semah selbst?

P. G. lacht: Die Kamera zielt hier auf JS als Person, vor allem auf seine polemische Persönlichkeit. Die ist sehr wendig, hat aber nur ein Ziel: die reine Wahrheitsfindung. Sein tiefgehendes intellektuelles Verlangen strebt danach, in dieser Zeit »geschundener Weltbilder« doch so etwas wie eine kohärente künstlerische Vision zu entwerfen. Das ist nicht einmal ein bewusster Plan, sondern die Folge seiner geistigen Lebendigkeit, die ihn dazu zwingt, alles mit allem in einen Zusammenhang zu bringen.

Vielleicht ist Amsterdam dann »überzeichnet« oder »gezeichnet«?

P. G.: Danach sieht es eher aus. Amsterdam, und hier besonders das alte Judenviertel, wird in diesem Film völlig chaotisch ins Bild gesetzt. Nachdem die Nazis im Krieg die Einwohner aus dem Judenviertel deportiert hatten und nach dem Krieg die meisten Häuser verfallen waren, wurde hier in den letzten Jahrzehnten ein cleanes Wohnviertel errichtet. Allerlei künstlerische Techniken kommen im Film zusammen, um die Erinnerung an dieses alte Viertel vor dem Holocaust zu zeigen. Es ist jetzt mein Viertel und meine Verwirrung wird durch den Gebrauch einer kaleidoskopischen Linse ausgedrückt, die alles verfärbt und verzerrt.

Jerusalem surrounded by mountains, 1982
2 Leinwände, Tinte, Leder, 165 cm

Wie sehen Sie Joseph Semah? Im Vorgespräch nannten Sie ihn einen »Seher«, einen begnadeten Künstler.

P. G.: Es ist deutlich, dass ich die Hauptrolle, JS, fortdauernd mit einem jüdischen Talmud-Gelehrten verwechsele. Auf YouTube findest du ein Filmchen, wo ich als Christ, JS als Jude und ein islamischer Freund die Texte von Spinozas »Tractatus theologico-politicus« auf Latein, Hebräisch und Arabisch vorlesen. Dies alles in einem Treppenhaus, während wir über die Stufen tanzen. Das ist eine fremde Erfahrung: der Agnostiker Spinoza wird hier wieder zurückgeholt, als gehöre er zu einer jüdischen Tradition, genau die Tradition, die er mit so viel Energie von sich abgeschüttelt hatte.

Aber ja, Spinoza kommt aus der Judenecke, war sozusagen mein Nachbar, und es ist gut, mein Viertel mit seinem Namen aufzupeppen.

Hören Sie noch die Stimmen der ursprünglichen Bewohner?

P. G.: Ja klar. Ich projiziere meinen Unfrieden auf die wunderschöne, noch aus dem 17. Jahrhundert erhaltene portugiesisch-israelitische Synagoge. Bei diesem Gebäude müssen Spinoza und JS miteinander in Diskussion treten. JS spricht in seinem Werk immer über Salomons Tempel, ich laufe fast jeden Tag daran vorbei, aber Spinoza ging Synagogen immer gerade aus dem Weg. JS kennt die Innenseite des Tempels, PG die Außenseite der Synagoge. Übrigens öffnete diese Synagoge erst ein paar Jahre vor Spinozas Tod. Er war wegen seiner Ideen aus der Stadt verbannt worden, besuchte sie aber heimlich. Genau zu dem Zeitpunkt, als die feierliche Eröffnung zelebriert wurde. Aber er wird sich dort nicht gezeigt haben! In diesem Film ist jedoch alles möglich, Anachronismen bestimmen das Bild. Die Synagoge wurde zwischen 1671 und 1675 von dem Architekten Elias Bouman errichtet, und diese Einweihung der »portugiesischen« Synagoge, von Salomons Tempel, die Spinoza überhaupt nicht interessierte, ist hier Anlass für allerlei groteske Phantasien, die du wohl dem Regisseur zuschreiben musst.

In Ihrem Drehbuch läuft alles durcheinander, eine groteske Montage und manchmal absurde Dialoge...

P. G.: Die Dialoge sind Spiegel der Gespräche, die ich mit JS geführt habe. In der Realität sind sie noch viel absurder. JS als Person hat nichts von einer geschundenen Persönlichkeit, aber sein Werk ist doch eine Allianz mit der Geschichte. Das bedeutet, dass dort, wo er hintritt, oft der Boden plötzlich aufbricht, wie bei einer archäologischen Ausgrabung.

Hier im Judenviertel bekommt er den Raum, völlig frei zu sprechen, so fremd, dass sogar die Kamera, die ihn begleitet, das Staunen nicht unterdrücken kann. Das ergibt eine herrlich verfremdende Avantgarde. Schau, plötzlich steht er da im Gespräch mit Spinoza, du siehst ihre erregten Köpfe schon von weitem. Dort ergibt sich ein echter Konflikt. Spinoza verdächtigt JS tatsächlich der Orthodoxie in seinem Denken, und das erträgt er nicht, von niemandem. Er fängt an zu durchschauen, dass diese Weisheiten von JS am allerwenigsten Metaphern oder Allegorien sind, was er eigentlich auch nicht erträgt. Aber er versteht, dass JS wirklich meint, was er sagt...

»Und das, während sie mir weismachen, Sie seien nicht religiös«, seufzt Spinoza dann. Und geht gleich wieder in den Angriff gegen JS über: »Hören Sie, erklären Sie mir die modernen französischen Denker? Oder reden Sie nur über Levinas?«

Wie dem auch sei, die beiden verstehen sich nicht wirklich. Schon schnell verliert die Kamera sie aus dem Auge, weil Spinoza sein eigenes Denkmal entdeckt, eine Skulptur eines gepanzerten Perückenträgers, das dort in der Nähe seines früheren Hauses hingestellt wurde. Widerlich nennt er es. Er zieht JS mit sich, das darf sein Gegner doch nicht sehen... (lacht). Sie biegen an der Ecke beim Tempel ab.

Sie sprechen im Zusammenhang mit dem Film auch über einen »grafischen Kampf«.

In Memory of a Sacred Tree, 1987
(Serie von 22 Arbeiten)
Tinte, Papier, Acrylglas, 27 x 33 cm
Sammlung NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Utrecht, Niederlande

P. G.: Denke an »The Scarlet Letter« von Hawthorn, diesen Roman über das Mädchen, das seine Schuld wie ein Buchstabe auf seiner Kleidung mit sich trägt. Alle Spieler hier sind auch Initialen, keine lebendigen Personen. Die Welt des JS besteht nicht aus Bildern, sondern aus dem geschriebenen Wort, die Welt um ihn herum erkennt er nur als Initiale, manche sind ihm vertraut, andere glaubt er aus Büchern zu erkennen. Die meisten Initialen, die er erkennt, haben aber nichts mit seiner Umgebung zu tun. Manchmal gehen diese unterschiedlichen Initialen ihren eigenen Weg, dann wieder schließen sie sich JS an oder gehen ihm bewusst und empört aus dem Weg. Im Gebrauch dieser Initialen wird der Film, soweit man jetzt sehen kann, immer avantgardistischer. Wie Sie wissen, ist das ein schönes Wort für unzusammenhängend. Wohl versuche ich, in den Zwischenszenen die künstlerische Poetik des JS, seine Gedankenfülle, darzustellen. Ob mir das auch gelingt; es scheint, dass sich immer mehr Initialen überlagern und ein Wirrwarr von mehrdeutigen Zeichen übrigbleibt. Scheitere ich hier als Regisseur oder ist es eine adäquate Spiegelung der künstlerischen Tatsachen?

Sind Sie wirklich so unsicher?

P. G.: Hör zu, immer wieder kehrt das Bild zu diesem herrlichen Tempel Salomons des Architekten Elias Bouman zurück. Wie ein lebendiger Vorwurf an die gegenüberliegende Kirche, der abscheulichen Mozes-en-Aaronkerk auf dem Waterlooplein, mal hingebaut, um das Judenviertel zu christianisieren. Eine Provokation, die mich heute noch schmerzt. Es ist der Ort, an dem der Vater Spinozas seinen Großhandel mit Südfrüchten betrieb, der Ort, an dem er seine ersten Gedanken über eine neue Welt entwickelte. Wie eine Herausforderung des Straßenmusters dieses Viertels, das größtenteils durch

Schnellstraßen und Erneuerungen weggefegt ist, taucht Spinoza hier auf, um gleichzeitig dieses schreckliche Denkmal, das sie kürzlich für ihn errichtet haben, in Stücke zu schlagen. Eine Szene, die an die frühen Filme Eisensteins erinnern wird.

Oder wie man mit den Denkmälern von Stalin und Lenin kurzen Prozess gemacht hat? ...

P. G.: Exakt, nicht nur eine Erinnerung an die Fassaden der zerstörten Häuser, sondern eine Umkehrung davon, was man von Spinoza denkt. Er wird sich als der knallharte Mann zeigen, der er war, der »Krieg als den natürlichen Zustand« des Menschen sah, nicht wahr? Als Rache wird er die paar übriggebliebenen Denkmäler auch mit seinem Zeichen des Verbannten dekorieren. Wie ein rasender Graffiti-Tagger.

Hmm... um auf Amsterdam zurückzukommen...

P. G.: Amsterdam ist hier eine Phantasie, eine dieser unsichtbaren Städte, die plötzlich in deiner Phantasie innerhalb der Umrisse der echten Stadt auftauchen. Eine Verdoppelung, ein »Phantas Morgana«, eine plötzliche Halluzination überblenden sich. Und immer wieder zurück zu diesem Salomonischen Tempel, wie das auch im Werk von JS der Fall ist. Die Amsterdamer Synagoge als glanzvoller Neubau des grausam vom römischen Kaiser Hadrian verwüsteten Tempels in Jerusalem. Salomons Tempel mit Bundeslade und allem was dazugehört wurde mit dem Fallschirm über dem Amsterdamer Judenviertel abgeworfen und dort zum Leben erweckt. Die Kamera schwebt hinein, durch die verschlossenen Türen hindurch. Die Geräusche der Stadt sind nun weg, eine tiefe Stille, und plötzlich fängt dort in der portugiesisch-israelitischen Synagoge eine Orgel mit der ersten Fuge aus Bachs »Kunst der Fuge« an.

Kennst du die?... Und du fragst dich: wo ist die Orgel? Und wer spielt sie? In einem jüdischen Tempel?

Dann bewegt sich die Kamera wieder auf die Straße. Achte mal darauf, wie die Buchstaben abends im Dunkeln leuchten. Auf den Wänden der Häuser, auf den Mänteln der Passanten erkennen wir die Kombinationen ihrer Initialen. So scheint Amsterdam eine Stadt zu sein, die genauso sichtbar wie unwirklich ist, in dieser Stadt der Initialen gibt es nichts, das nicht etwas anderes als es selbst zu sein scheint.

Natürlich, die Assoziation mit dem Judenstern, aber das nur nebenbei. Es ist eine Stadt, die sich an anderen Städten hochzieht und das Beste von diesen aufnimmt. Amsterdam ist natürlich die Stadt von Rembrandt und Spinoza, aber nun plötzlich auch von Bach und Luther, sie werden hier zum Leben erweckt, und in den Straßen sehen wir phantastische und phantasierte Begegnungen, die daraus folgen. Die lebendige Anwesenheit all dieser Initialen wird von evidenten künstlerischen Geschehnissen bestimmt. Die wirklichen Männer hinter den Initialen haben hier vielleicht keine Spuren hinterlassen, ihre lebendige Anwesenheit ist unverkennbar. Im Inneren, verborgen unter den drei hölzernen Tonnengewölben, die von riesigen Säulen aus Sandstein getragen werden, sammeln sich die Echos, die JS immer empfängt, dort liegt auch das Geheimnis seines Werkes.

Die Manuskripte, Ideen und geheimen Notizen seiner Gedanken.

Hat er Spinoza noch davon informieren können?

Und dazwischen immer wieder eine neue Fuge, die eine noch aufpeitschender als die andere.

Draußen Bilder, wie das Judenviertel aus seiner Lethargie geweckt wird. Denn all diese alten Häuser hier mit ihrer eigenen Vorgeschichte können so zu Illustrationen werden. Sie sind wie Meilensteine in der Karriere all dessen, was mit JS verbunden werden kann.

In Memory of a Sacred Tree, 1987
(Serie von 22 Arbeiten)
Tinte, Papier, Acrylglas, 27 x 33 cm
Sammlung NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Utrecht, Niederland

Andere Initialen, wie Sie sie nennen, machen auch mit! ML und JSB und XXX und JMS, das sind die Namen von Martin Luther, Johann Sebastian Bach, Gustav Leonhardt ... nicht wirklich jüdisch, oder?

P. G.: Spinoza und Bach sind nicht die einzigen wichtigen Initialen. Vergiss vor allem auch Joseph Beuys nicht, der wie kein anderer die Persönlichkeit von JS lange Zeit in Besitz genommen hat. Oder war es umgekehrt, je nachdem, wie man es betrachtet.

Wie oft werden die zwei sich begegnet sein! Und war ich selbst nicht stiller Zeuge bei ihren Gesprächen? Beuys wird in Deutschland als der Wegbereiter und Vollstrecker von Schuld und Sühne um den Holocaust betrachtet. Als Johannes der Täufer und Jesus in Personalunion. Aber damit ist nicht alles gesagt. Denn sein heiliger Status stört JS. Wir sehen im Tempel plötzlich eine Reihe von Porträts von Beuys auftauchen, nicht eine Reihe von Gemälden aus dem 17. Jahrhundert, wie man es erwarten würde. In der Ehrengalerie der Synagoge sehen wir Abzüge der atemberaubenden Fotos seiner Performances. Dort steigt der virtuelle Beuys in den grün-schwarz-weißen Erinnerungen an seine Auftritte über den realen hinaus. JS sieht sie und erinnert sich an seinen Besuch beim Mann aus Düsseldorf, der an der ruhigen Seite des Rheins wohnte. Ich möchte zeigen, was er dachte, als er Beuys traf.

Aber warum hat sich JS so in Beuys festgebissen?

P. G.: Der Film gibt meine Antwort! Wegen der Illusionen, die Beuys mit seinem heiligenden und heilenden Prozess auf den Weg gebracht hat. Filz und Fett als Ingredienzien, um die Wunden des Holocausts zu pflegen. Er wollte das deutsche Gewissen mit dem Holocaust versöhnen. Das gelang ihm auch, denn wie viele Deutsche sind nicht in den 1960er, 1970er und 1980er Jahren dank Beuys definitiv von ihren Schuldgefühlen genesen? Ganz alleine durch seinen schamanischen Gebrauch von Fett und Filz. Welch ein Ärgernis, wie sich dieser Beuys eine eigene Kriegsgeschichte aus den Fingern gesogen hat: ein erdichteter Crash über der Krim, und menschenfreundliche Tartaren, die diesen verwundeten Kriegspiloten in Fett und Filz wickelten und so sein Leben retteten! Mit dieser Lüge gelang es ihm, das ganze künstlerische Deutschland um den Finger zu wickeln.

Wir sehen beide in einem endlosen Gespräch. Hier bekommt der Film einen graugrünlichen Ton, eine Farbvariation, die von Beuys' Haus- und Hoffotografen irgendwann eingeführt wurde und die jetzt überall zu sehen ist. Das Graugrün von vergilbten Fotos, von ausgeblichenen virtuellen Farbaufnahmen, von den ersten farbigen Fenstern in der Stadt. Das Grün des langsam stockenden Erinnerns.

Ein Film in den Tönen von Beuys, oh, ein Gräuel für JS. Die Zeit wird zurückgedreht, die alten Backsteinbauten bekommen ihre ursprüngliche Form zurück, das alte Judenviertel beginnt wieder zu leben. Als würde Beuys nicht nur in Deutschland, sondern auch hier 2009 im Judenviertel alle mit der Geschichte versöhnen! Oh, welch ein Ärgernis für JS! Hier sind es die von der Erinnerung gefärbten grünlichen Schwarzweiß-Töne der Haus- und Hoffotografen von Beuys, die das Amsterdamer Judenviertel wieder zum Leben erwecken.

The Locking of the Gate, 1984
Holz, Bronze, Ölfarbe, Glas, 54 cm

Was hat Beuys ihm persönlich getan? Keine Zeit für Versöhnung?

P. G.: Diese Art der Versöhnung ist für JS, der sich mit Beuys Geschichte auseinandersetzt und in dem Film eine kleine Vorlesung zur Fett- und Filzgeschichte hält, nicht glaubwürdig. Kennt denn niemand die aufsehenerregende Geschichte der Margarinefabriken von Jurgens und Van den Berg in Kleve, dem Geburtsort von Beuys? Dort und nicht auf der Krim liegt der Ursprung von Fett und Filz. Nix Schamanismus, bloß ordinärer Antisemitismus. Hier liegt der Ursprung der Fettecke von Beuys. Sein Fett und Filz sind rein antisemitisch. In Kleve wurden Fett und Filz nicht benutzt, um jüdische Einwohner während der Verfolgungen 1933–1945 zu retten. Hier liegt die tiefe Wunde in der Vergangenheit von Beuys. Seine Stille über diese Geschichte bringt JS dazu, darüber gerade nicht zu schweigen.

Beuys als Scharlatan?

P. G.: Beuys war ein Scharlatan! Künstlerisch sicherlich auch, weil sein Auftritt moralisch und historisch nichts taugte. Die ultimative Botschaft, die in seinen charismatischen Auftritten verkündet wurde, folgte dem klassischen Theaterschema des Aristoteles mit einer schönen, eingebetteten Versöhnung. Und der deutsche Intellektuelle mag sich über JBs Fett und Filz mit seiner Geschichte versöhnen, aber die Methode von Aristoteles wird von JS weder erkannt noch anerkannt. JS möchte in diesem Fall nichts von diesen »europäischen« klassischen Schemata wissen. Sein Ausgangspunkt ist immer noch der eines Immigranten mit einer Geschichte in Bagdad und anderen Gesetzen und Regeln. In seiner knallharten Analyse und in seinem Ausweg aus den Problemen suggeriert er eine

andere Vorgehensweise. Es geht ihm eher um »Auge um Auge und Zahn um Zahn« als um den christlichen Weg der Versöhnung und das Hinhalten der anderen Wange als künstlerischem Ausgangspunkt.

Wird das eine ordinäre Rauferei in Ihrem Drehbuch?

P. G.: Nein, es wird eher die Frage gestellt, wer Recht hat. Ist die Wahrheitsfindung von JS wirklich rechtmäßiger als der Betrug von Beuys? Denn Wahrheit in der Kunst ist doch eine contradictio in terminis? Kunst ist Lüge und Wahrheit, zusammengebunden zu einem Bouquet von rosa und roten Rosen und Dornen voller Blut.

Sie sprechen oft über die Spionage in der Kunst. Und über das Entzaubern und Bezaubern und umgekehrt. Kommt dies im Film auch vor?

P. G.: Natürlich, die Spionage, JS kennt unzählige unterirdische Netzwerke. Und er nutzt sie oft an der Grenze zum Zynismus. Aber JS steht dazu, dass das Zeigen und Interpretieren einer historischen Wahrheit auch Wahrheitsfindung ist. Wenn die Gläubigen dadurch in ihren Auffassungen angetastet werden, dann kann man das doch nicht zynisch nennen.

Übrigens scheint dieses unterirdische Netzwerk stark von der Methodik der orthodoxen klassischen religiösen jüdischen Wissenschaft inspiriert zu sein. Also ist es auch nicht befremdlich, dass er ausführlich bei der Methodik der »gläubigen« jüdischen Künstler verharrt. Sehr speziell ist die Analyse, die JS dem Werk des Malers Barnett Newman widmet. Als beträfe es heilige Objekte, so analysiert JS die Gemälde Newmans, legt Verbindungen zu jüdischen Ritualen und schau, auf einmal tauchen auch noch die Bilder von Mondriaan auf. Plötzlich wird ein Anfang zu einer alternativen Kunstgeschichte gemacht, die vor allem ein Bild von der geheimen Verbindung der Kunst mit den Ritualen in und um den Tempel Salomons ist.

Kunst ist oft rot in ihrem Charakter, hier aber bleibt der Film grün. Grün bleibt die beherrschende Farbe, auch wenn nach einer kurzen Stille und einer fremden Montage die Initialen BN und PM auf uns zukommen. Ihr Werk lässt sich schwierig erkennen.
Es ist eher ein Aufblitzen, das einen heftigen Gedankenaustausch sichtbar macht. Zwischen wem ist anfänglich nicht deutlich, aber JS' Entdeckung von der Beziehung zwischen Newman und Mondriaan, oder besser den Gemälden dieser beiden Großmeister, trifft uns hart.

Temporal virgin site, 9 November 1995
Traktat Ketuvot, Seder Nashim,
Ölfarbe, 33 x 24 cm
Sammlung Roel Arkesteijn, Antwerpen, Belgien

Erneut ein Aufeinanderprallen zwischen christlichem religiösem Denken und östlichen Liturgien?

P. G.: Stimmt. Die rein christliche, künstlerische Lehre, wie sie im Werk von Mondriaan, dieser rein niederländisch christlichen Ikone, sichtbar sein soll, läuft oft synchron zum Werk des jüdischen Malers schlechthin, Newman. Diese Verbindung erweist sich als ein Höhepunkt in einer Reihe von anderen neuen künstlerischen Interpretationen von JS. Viele Menschen werden sich über seine Usurpationsversuche ärgern, aber mit dem Hinweis auf die religiöse Interpretation gelingt es ihm, einen Treffer zu machen. Seine Essays und Verhandlungen über die jüdischen religiösen Einflüsse auf die Kunst des 20. Jahrhunderts macht diese Kunst transparent, vielleicht manchmal zu transparent, als wären die Leinwände von Newman und Mondriaan nicht mehr als Variationen der jüdischen Gebetstücher. Gebrauchsfertig, aus den Museen und von den Keilrahmen geholt, können sie so zurück in die Synagoge. Herrlich dieses Spiel, dieser Salto mortale, diese doppelte Umkehrung, bei der ein künstlerisches Objekt zwischen bezaubern und entzaubern hin und her bewegt wird, um es entzaubert wieder in eine bezauberte Sphäre zu platzieren. Sowohl der jüdische Gläubige als auch der Kunstgläubige werden dieses Spiel mit Verwunderung beobachten.

The fragmented TaLIT, 1999
Ölfarbe auf Papier, weiße und schwarze Farbe, Garn, 72 x 110 cm

Welche Funktionen hat der Tempel Salomons?

P. G.: Der Tempel als eine Zentrale, aus der heraus alternative Verbindungen organisiert werden, von wo künstlerisch historische Linien weglaufen. Ob sie auch den Netzwerken des Internets Konkurrenz machen können, lassen wir außer Betracht. Hot Links, die natürlichen Nachfolger der unterirdischen Links, fragen vielleicht nach einer anderen Herangehensweise. Aber wunderschön, voller Avantgarde, sieht der Film hier aus. Regelmäßige künstlerisch fundierte Störungen, bis wieder Kontakt zum Tempel gesucht wird. Und dann plötzlich, aus einem ganz bestimmten Grund, scheint der Tempel für ein paar Minuten ein anderes Gebäude zu sein, er verwandelt sich in ein Kulturzentrum an der Keizersgracht. Das Gebäude Felix Meritis mischt sich mit der Synagoge. Das Bild ist unscharf, aber der Ton der Orgel ist perfekt.

Die Orgel fängt erneut an. Plötzlich verschiebt sich der Focus des Filmes und wir sitzen in dem Fragment eines anderen Films, die »Chronik der Anna Magdalena Bach« von Dannielle Huillet und Jean-Marie Straub. Hier sehen wir den Amsterdamer Musiker Gustav Leonhardt in seiner Glanzrolle als Johann Sebastian Bach. Vor diesem Hintergrund findet nun das Treffen zwischen Bach und JS statt. Dabei spielt Gustav Leonhardt eine Vermittlerrolle. Leonhardt hat sich JS als Bach selbst vorgestellt, was ihm zusteht, aber JS dennoch überrascht. Ist er nicht zu früh? Sind seine Forschungen zu den Fugen bereits fertig? Leonhardt fragt JS, ob er eigentlich die wunderschöne Handschrift Bachs kenne.

Anachronismus stapelt sich auf Anachronismus. Das Judenviertel wird mit fremden Welten konfrontiert, aber nimmt ganz einfach die für Bach wichtigen Orte auf. Da sehen wir Cothen, etwas später die St. Thomas- und die Universitätskirche, die sich einfach in die Kirchen verwandeln, die hier um die Ecke liegen. Die Walenkerk, die Oude Kerk und die Nieuwe Kerk – warum auch nicht: Kann Bachs Werk nicht durch die Jahrhunderte hindurch scheinen? Die Thomasschule aus Leipzig an der Jodenbreestraat, die Wohnung des Kantors an der Zandstraat und da um die Ecke des Tempels eine andere Musikschule.Und das ganze wird immer wieder mit der Handschrift des alten Meisters der Fugen überblendet, die dort auf der Orgel gespielt werden.

Der Film scheint nun wie eine kurze Biografie Bachs. In seiner Umgebung gibt es ein ständiges Kommen und Gehen, der Initialen, aber immer siehst du ihn im Gespräch mit Leonhardt, gebeugt über die originalen Manuskripte der »Kunst der Fuge«, die offensichtlich auch im Tempel aufbewahrt werden. Wir sehen gleichzeitig, wie Leonhardt Bach beobachtet, wie er von dieser phänomenalen Persönlichkeit fasziniert ist. Immer deutlicher nimmt er dessen Haltung an und plötzlich ist sein lebendiges Gesicht auch zu einem Perückenträger geworden, zwei gleiche Gestalten, zwei unterschiedliche Initialen. Bach ist überrascht von der Metamorphose seines Gesprächspartners. Aber Leonhardt kommt ihm zuvor.

»Gott!«, sagt Leonhardt voller Bewunderung zu Bach.

»Gott? Sie meinen einen alten Kerl. Es wird sehr schnell übertrieben.«

»Schau hier, das ist der echte Bach.« Und er weist auf eine Partitur, Fuge soundsoviel ....

Ist das nicht zuviel des Guten?

P. G.: Nein, warte. Nun mischt sich JS in ihr Gespräch ein. Leonhardt bemüht sich sehr, Bach für JS zu interessieren, aber erst nachdem sich JS etwas irritiert äußert, wird er von Bach wahrgenommen und angehört.

Leonhardt erzählt Bach die Biografie von JS in kurzen Stichworten. Eine gefestigte Erscheinung auf dem Fahrrad, irgendwann aus Bagdad via Tel Aviv in Amsterdam gelandet. Aus Amsterdam Mokum machte er Amsterdam Makom, und so wurde Amsterdam, ein Ort wie kein anderer, der Ort, an dem gemeinschaftlich in der Synagoge aus der Thora gelesen wird, auch der Künstlerort von JS. Sein selbstgestellter Auftrag galt nicht für eine Saison, er arbeitete an einem Plan, der erst jetzt nach mehr als zwanzig Jahren seine wahre Gestalt annimmt. Wir sehen dann, wie er radelnd in meinem Spaziergängerleben auftaucht. In dem Augenblick, als wir uns erkennen, wird das Bild kurz schwarz, als gäbe es einen Kurzschluss. Eine Metapher unserer gegensätzlichen Strategien oder sind es zwei gleich ausgerichtete Pole, die sich abstoßen? Avantgarde gegen Tradition, aber wer ist Tradition und wer ist Avantgarde? Eine psychologisch-soziologische gegenüber einer rein religiös-künstlerischen Anziehungskraft? Und eine authentische religiöse Stimulans einem religiösen Rahmen gegenüber. Doch ein Gegensatz oder nur Mokum gegen Makom?

The fragmented TaLIT, 1999
Schwarze Ölfarbe auf Papier,
weißes Garn, 53 x 68 cm

The fragmented TaLIT, 1999
Schwarze Ölfarbe auf Papier,
weißes Garn, jeweils 53 x 68 cm

Iconoclasm at random, 1983–2003
Seil, Leuchtstoffröhren, Kabel,
ca. 12 m
in St. Ursula, Bremen 2003

Mokum gegen Makom?

P. G.: O.k., lass das mal beiseite. In jedem Fall gibt der Film hier keine Antwort, die Kamera schwenkt nach oben und fängt die Kreuzgewölbe der portugiesischen Synagoge länger ein. Langsam wird eine zwischen den Balken verborgene Collage aus Fett und Filz deutlich und klar ins Bild gezoomt. Ein stiller Eingriff von Beuys! Warum und wann?

Plötzlich verstummt die Orgel, die Musik hat aufgehört.

Die Frage ist: Wann hat Beuys dies gemacht – wenn er es war, und – dachte er wirklich, dass dieses Fett und Filz die Synagoge schützen könne? Hat dieser Eingriff einen Platz in seinem Werk? Oder ist es bloß der erste Ansatz für eine bessere Akustik?

Leonhardt und Bach sind inzwischen verschwunden, aber JS ist geblieben und wir sehen ihn lange hochstarren. Dann ein langsames Fade-out.

JS erweist sich doch als versöhnlich?

P. G.: Nein, er ist nicht versöhnlich, dieser JS. Die Kamera zeigt sich als Verbündeter in JS Wahrheitsfindung. In den Fragmenten, die nun beschleunigt, fast unsichtbar vorbeirauschen, werden Bilder von JS als fanatischem Kämpfer gegen falsche Interpretationen gezeigt, gegen absichtliche Missverständnisse, die vor allem in der Kunst bewusst gepflegt werden.

Hier in diesem Film ist dann auch seine erste Zielscheibe das Drehbuch selbst. Wir sehen, wie er es sich nimmt und es vor den Augen des Regisseurs zerreißt! Wie lange schon wird das Judenviertel als Ausrede für romantisches Geschwätz benutzt. Lies die Romane und die Erinnerungen von Autoren wie Sani van Bussem, Meyer Sluyser oder I. Querido, wie auch dort die Atmosphäre des Judenviertels als romantisches Bild konserviert wird. Wie nach dem Zweiten Weltkrieg die Erinnerung an die damals deportierten Einwohner in der Zandstraat, der Jodenbreestraat, dem Markenplein plattgewalzt wurde. Und die kompensierende Errichtung eines jüdischen Museums blieb ein Fremdkörper. Aber die Schuld, die über diesem Viertel jahrzehntelang hängen blieb, bekam erst in dieser Begegnung ein....

Schuld, Schuld, immer wieder Schuld! Ihr Film wird von Schuldgefühlen getrieben?

P. G.: Ich wohne tatsächlich an einem christlichen Friedhof im Judenviertel. Dort kann es heftig spuken! Hier sind die Abwesenden plötzlich selbstverständlich auch anwesend. Und es ist JS, der hier im Film diese verschwundenen Seelen vertritt. Er ist manchmal laut in seinem Handeln, aber gleichzeitig sorgt er dafür, seine inneren Überlegungen gegen eine gleichgültige Außenwelt abzuschirmen. Er schützt die Unterwelt des Judenviertels, das ist sein Underground, sein Inneres. Ein Inneres, das auf ein Netzwerk der Offenbarungen und Wissenschaft ausgerichtet ist, auf eines von Zögern und schnellem Angriff. Und immer diese Identitätswechsel als Essayist, als Kritiker, als Künstler, als Historiker, aber vor allem als Berufener....

Berufener? Pardon?

P.G: Berufener, darauf beruht natürlich auch seine Kollision mit Beuys. Die Rolle, die Beuys im Deutschland der 1970er Jahre als Versöhner mit der Geschichte vermittels Fett und Filz spielen konnte, der Wunderheiler, da konnte und kann JS keinen Frieden mit haben.

JS ist das Gegenteil eines Versöhners. Manchmal glauben wir das und seine Anwesenheit in so vielen deutschen Kirchen scheint dies zu bestätigen. Aber in diesem Film gibt das Drehbuch eine ganz andere Melodie vor. Es ist eher, als ob er, in den Augen seines Publikums bereits versöhnt, ein anderes Ziel anstrebt. Als ob diese Kirchen innerhalb seines Netzwerkes gar keine Orte der Versöhnung sind. Denn JS ist kein Beuys! Diese Installationen in Kirchen sind nicht als eine Versöhnungsmaschinerie für eine unversöhnliche Geschichte gedacht. Auch jetzt nicht.

Wissen Sie schon was JS in Bremen zeigen wird?

P. G.: Nein, du glaubst doch nicht, dass er sich von mir in die Karten schauen lässt. Wohl hat er mir eine Reihe für mich schockierende Collagen gezeigt, in denen er direkt die Fugen von Bach mit dem Antisemitismus verbindet. Eigentlich noch viel schlimmer! Hier hat er sich von dem gequälten Dichter Paul Celan inspirieren lassen, der in einem Gedicht auf die Fuge als schuldige Musik zeigte, aber aus Pietät den Tango zum Tanz des Todes machte. Celan hatte offensichtlich in der Struktur der Fugen die antisemitischen Märsche erkannt, hörte darin Echos von Luthers Tiraden gegen die Juden, war jedoch zu ängstlich, diese Entdeckung mit der Außenwelt zu teilen. Aber JS gibt dem Tango sein Recht zurück und überträgt die Schuld dahin, wo sie ursprünglich lag, bei der Fuge. Und schlimmer noch: Er stellt die Partituren Bachs wortwörtlich in den Schatten der Bilder von Auschwitz.

Wow....

P. G.: JS war über seine Entdeckung erstaunt, aber weißt du, er sagte, es gibt keinen Weg zurück!

Werden diese Collagen auch in Bremen gezeigt?

P. G.: Das weiß ich nicht ... Aber im Film kommen wir ohne sie nicht aus. Ich sehe sie von extrem laut gespielten Fugen begleitet. Übrigens stell dir mal vor, wenn dieses Orgelwerk von Bach in Bremen erklänge und ein unschuldiger Betrachter sähe, wie diese wunderschönen Partituren durch JS' Eingriff plötzlich und für immer ihre Unschuld verloren hätten. JS zeigt sie dort, wo er glaubt, sie müssten auch gesehen werden, im Schatten der Abbildungen, der Schemata und der Architektur des Vernichtungslagers Auschwitz.

Bach, der definitiv seine Unschuld verloren hat. Mit Dank an Martin Luther....

P. G.: Und an Paul Celan, und an JS natürlich. Aber was für eine Welt, in der nicht einmal die Handschrift Bachs den Hardcore-Methoden von JS' Wahrheitssuche standhält. Dies macht wirklich ratlos. Der Betrachter, aber auch die Initiale im Film, sind Opfer der Verwirrung. Der Tango des Todes, der zu einer Fuge des Todes geworden ist, der Gestank der Lutherschen Beschimpfungen, die auch Bachs Meisterwerke für immer angetastet haben.

Sie bekommen hier als Schatten Bilder der Bauten von Auschwitz und werden so zu »schuldiger Musik«.

Schuldige Musik?

P. G.: Das ist tatsächlich mein Begriff. Es steht wortwörtlich im Film, genauso wie Jean-Luc Godard überall mal Texte dazwischenstreute. Wie ein Zwischentitel in einem Stummfilm. Und dann, nach etwa zehn Sekunden, bricht der Film ab, plötzlich, als sei es eine Störung.

Letzte Frage: Also was Sie bereits suggerierten, eigentlich stehen sich JS und Spinoza in nichts nach?

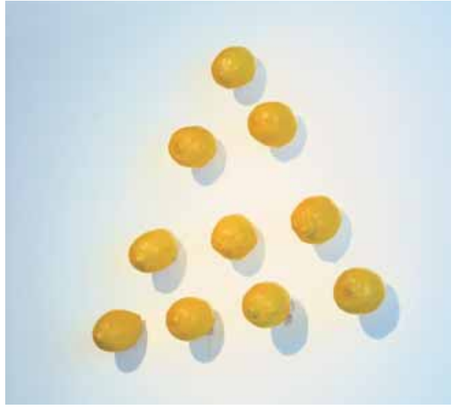
P. G.: Vor allem im Anprangern von Misstönen haben beide eine Reputation hochzuhalten. Aber JS würde sich natürlich die Hände reiben, wenn sein Werk einen gleichgroßen Einfluss hätte, wie der großartige »Tractatus theologico-politicus«, in dem Spinoza mit der Welt um ihn herum scharf zu Gericht geht: der Synagoge um die Ecke, aber auch der Kirche Roms, der Welt Calvins und anderer Reformatoren. Grandios!

Rollenverteilung:
Joseph Semah, Künstler, Baruch de Spinoza, Philosoph, Joseph Beuys, Künstler, Gustav Leonhardt, Musiker,
Johann Sebastian Bach, Komponist und Musiker, Jean-Marie Straub, Filmemacher, Piet Mondriaan, Maler,
Barnett Newman, Maler, Rembrandt van Rijn, Maler, Martin Luther, Prediger, Paul Celan, Dichter,
Meyer Sluyser, Journalist, I. Querido, Autor, Paul Groot, Kunstkritiker

Box in a box, 1979
Marienschrein, Holz, Farbe, 35 cm

TeCheLeT (Bands of many colors), (Blue Band), 1979
Stahlblech, Stoff, 50 cm

...And they shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruninghooks: nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more (Isaiah 2:4), 1979
Zwei Granatenhülsen und Hämmer, 60 cm



...after ETROG
And you shall take of yourselves on the first day the fruit of a goodly tree..., 1982
10 Nägel, 10 Zitronen

Past, Present and Future (Deep in Europe), 1979–1982
3 Straußeneier, 22 Hirtenstäbe, Länge 180 cm
Sammlung Roel Arkesteijn, Antwerpen, Belgien

An introduction to the principle of relative expression, 1980–1983
Kupfer, 2 Holzböcke, Leinwände, Tallit (Gebetstuch), 82 cm
Sammlung NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Utrecht, Niederlande

An introduction to the principle of relative expression, 1980–1982
10 Tallit (Gebetstücher), 22 Leinwände, Holz, 2 Holzböcke, 140 cm

ORLaH, 1982
Kupfer, Marmor, 30 cm

Veronika Wiegartz

Vom Rätsel der Dinge

Joseph Semah im Dialog mit uns und Albrecht Dürer

Wir müssen uns daran gewöhnen, dass die Dinge rätselhaft sind und ihre Geheimnisse nicht umfassend preisgeben. Vollständig werden wir sie nicht verstehen können. Und erst, wenn wir dies akzeptiert haben und uns nicht wieder abwenden, sondern die Dinge auf uns wirken lassen, stellen wir fest, dass sie uns sehr wohl Angebote machen. Deutungsmöglichkeiten, die auf unseren jeweiligen kulturellen Wurzeln und auf unserem persönlichen Erfahrungsschatz beruhen. Vielleicht dringen wir, um das Bild einer Zwiebel zu benutzen, nur bis unter die oberste Schale, aber ist dieser Erkenntnisgewinn nicht besser als nichts? Und wenn wir mit anderen den Dialog über die Dinge suchen, ist der Erkenntnisgewinn vielleicht noch größer, weil sich individuelle Erfahrungen ergänzen.

Joseph Semah ist ein Künstler, der den Dialog mit uns sucht. Ganz ohne Frage macht er es uns nicht leicht dabei. Wobei wir die Ursache hierfür zunächst bei uns selbst suchen sollten, denn wir haben gründlich verlernt, Zeichen zu lesen und Inhalte zu verstehen, die auf der jüdischen Tradition beruhen. Dieser aber gehört Semah an und sie ist das Fundament seiner Kunst. Zweierlei sollten wir uns dabei vergegenwärtigen. Wir sind nicht nur im Dekodieren jüdischer Sachverhalte ungeübt, sondern uns ist auch der in der jüdischen Kultur verwurzelte Umgang mit unterschiedlichen Bedeutungsschichten fremd. Interpretation ist dort nicht linear, sondern simultan. Das heißt, unterschiedliche Bedeutungsschichten schließen sich nicht aus, sondern im Gegenteil, sie ergänzen sich. Man denke an PaRDeS, ursprünglich die Auslegung von Texten in vier Sinnschichten (einfach, angedeutet, belehrend sowie geheim) und mittlerweile zur Kennzeichnung jeglicher jüdischen Hermeneutik gebraucht.[1] In seinen Texten, Zeichnungen und Rauminstallationen macht Joseph Semah genau dies: davon überzeugt, dass jedes Ding als Zeichen vielfachen Sinn birgt, kombiniert er sie (oder doch ein bestimmtes Repertoire davon) stets auf neue und erreicht dadurch Brüche, Überlagerungen, Veränderungen oder auch nur Akzentverschiebungen in ihrer Bedeutung.[2]

Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass Joseph Semah sich intensiv mit Albrecht Dürer (1471–1528) und unter dessen Werken im Besonderen mit der berühmten, 1514 entstandenen *Melencolia I* befasst hat. Dieser Kupferstich hat mit seinem Konglomerat an Bildgegenständen zu unzähligen Auseinandersetzungen aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen herausgefordert. Trotz oder auch wegen dieser Fülle an Literatur ist es Konsens unter den jüngsten Publikationen, dass eine schlüssige, alle Aspekte des Kupferstiches umfassende Interpretation bis heute fehlt.[3] Das Blatt gibt seine Geheimnisse (noch) nicht preis.

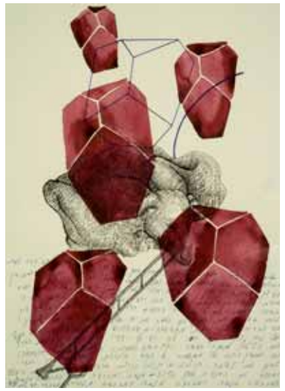
Zunächst mag es hilfreich sein, sich die Darstellung zu vergegenwärtigen. Ihrer Prägnanz halber sei dabei auf die kurze Beschreibung von Martin Sonnabend zurückgegriffen: »Vor einem kubischen, nicht näher definierten Bauwerk, an das eine lange Leiter gelehnt ist, sitzt eine große weibliche Gestalt, die ihren bekränzten Kopf in die aufgestützte linke Hand legt. Mächtige Flügel kennzeichnen sie als einen Genius, als die Verkörperung eines abstrakten Begriffs. Ihr wacher, aufmerksamer Blick weist auf den Himmel in der Ferne, an dem in seltsamer Gleichzeitigkeit ein

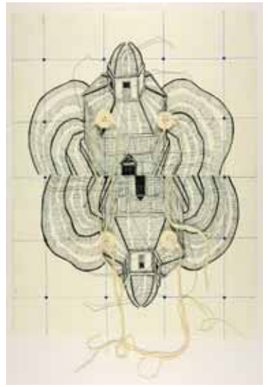
Albrecht Dürer
Melencolia I, 1514
Kupferstich, 23,8 x 18,5 cm
Kunsthalle Bremen

Komet und ein Regenbogen erscheinen. Vor diesen flattert eine Fledermaus, in deren ausgestreckten Flügeln ‚MELENCOLIA I' zu lesen ist. Zur Rechten des Genius lehnt ein Mühlrad, auf dem ein geflügeltes Kind kauert und auf eine Schreibtafel kritzelt, davor schläft ein großer Jagdhund zwischen einer Kugel und einem steinernen Vieleck, einem Polyeder. Gerätschaften des Handwerks liegen verstreut zu Füßen der Melancholie, im Schoß hält sie einen Zirkel und ein geschlossenes Buch. Neben der Kugel ist ein Tintenfass mit Federdose zu sehen, hinter dem Polyeder ein Schmelztiegel, und über den Gestalten erkennt man eine Waage, eine Sanduhr, eine Glocke und ein magisches Zahlenquadrat, bei dem die Summe jeder Reihe 34 ergibt.«[4]

Vermutlich hat Dürer mit seinem Stich (auch) ein »konzeptuelles Gelehrten- und Künstlerbild« darstellen wollen und mithin viel von seinem eigenen künstlerischen Selbstverständnis mitgeteilt.[5] Es verbinden sich in ihm die Themenkreise Melancholie, Astrologie und Geometrie. Die Melancholie gehört zur antiken, die menschlichen Temperamente klassifizierenden Viersäftelehre. Der unter dem Einfluss des Planeten Saturn (Zerstörung aber auch Weisheit!) stehende Melancholiker war dabei ursprünglich negativ besetzt, erfuhr im Zuge des Neoplatonismus durch Marsilio Ficino (1433–1499) aber eine fulminante Aufwertung. Der grüblerische, von Selbstzweifeln geplagte Mensch avancierte zum Leitbild des Genies, das unter dem »furor melancholicus« zu außergewöhnlichen schöpferischen Leistungen fähig war. Ob Dürer dieses Gedankengut aus den Schriften Ficinos selbst kannte oder über Umwege, bleibt dabei ungewiss. Die meisten der übrigen Gegenstände auf dem Stich lassen sich mit Rechnen, Messen und Bauen in Verbindung bringen und folglich der theoretischen und angewandten Geometrie zuordnen, die zu den sieben Artes liberales gehört. Dürer selbst war an mathematisch-geometrischen Problemen höchst interessiert und kam dabei zu wegweisenden Lösungen. Als moderner, humanistischer Künstler bildeten ihm seine Kenntnisse die Grundlage für seine Werke.

Mag dies eine plausible, aus den Kenntnissen und Interessen der Renaissance heraus gewonnene und heute vielfach angenommene Interpretation der *Melencolia I* sein, so bleibt festzuhalten, dass die Einordnung der Bildgegenstände in den aufgezeigten inhaltlichen Rahmen jeweils nur einige der ihnen innewohnenden Bedeutungsschichten aufnimmt. Eine Gesamtdeutung muss daher stets vordergründig bleiben. Bewusst oder unbewusst hat Dürer uns in der *Melencolia I* mit einem »Suchbild« konfrontiert. Besonders Hartmut Böhme wies darauf hin, dass der Prozess der Hinterfragung der dargestellten Zeichen der eigentliche Sinn der Darstellung gewesen sein könnte. »Das Blatt ist nicht Darstellung einer Weltlandschaft, sondern Landschaft eines Denkens, dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist.«[6]





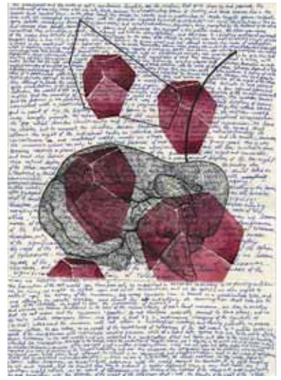
From the diary of the architect, 1982 – 1983
Wasserfarbe, Tinte (schwarz/blau), Garn, Knöpfe, 42 x 30 cm

An dieser Mehrdeutigkeit der einzelnen Zeichen, in denen »ein Sinn kursiert wird, der sich zugleich entzieht«,[7] setzt folgerichtig auch die Auseinandersetzung von Joseph Semah mit Albrecht Dürer ein. 1979 und in den Folgejahren entstanden zwei Serien von Zeichnungen, *Letters to Albrecht Dürer* und *From the diary of the architect,* die sich unmittelbar auf die *Melencolia I* beziehen. Sie tun dies, indem sie daraus Bildelemente isolieren, zentral stellen, und mit Gegenbildern konfrontieren. Die aus dem Kupferstich gewählten Elemente sind jedoch keineswegs beliebig, sondern Semah traf eine Auswahl derjenigen Gegenstände, für die er Bedeutungsschichten aus seiner jüdischen Tradition namhaft macht – Bedeutungsschichten, die in den gängigen Interpretationen des Stichs keinerlei Rolle spielen und im europäischen Bewusstsein offenbar verloren gegangen sind.

Da ist zunächst der Hund, typisches Begleittier sowohl des Melancholikers als auch des Gelehrten, von dem Dürer und Willibald Pirckheimer (1470–1530) schrieben, er sei begabter und feinfühliger als andere Tiere und tendiere gleich dem Gelehrten dazu, stets auf der Jagd zu sein, den Dingen nachzuspüren und von einer Sache nicht abzulassen.[8] Doch die Schläfrigkeit des als Jagdhund charakterisierten Tieres trügt. Aus jüdischem Blickwinkel hat der Hund – mit den gleichen Eigenschaften – eine völlig andere Bedeutung. Er stellt eine Bedrohung dar. »Der Hund ist (die ungekürzte Realität) ein Begleiter, ein Kranz, ein Freund, das ist er im Verständnis der Christen. Der Hund ist das Böse, der Fremde, die konstante Angst der Juden«, so Semah selbst.[9]

Sabbat Hymnen und Lyrik, 1514
Böhmisch (Prag)

Die Bedeutung des Hundes erklärt sich jedoch nicht ohne das Gegenbild des Hasens, der wiederum als Chiffre für das Judentum steht, und in der fraglichen Serie von Zeichnungen ebenfalls seinen Platz bekommen hat. Semah wies darauf hin, dass spätmittelalterliche Illustrationen in der »Haggadah«, auf denen Hasen von Hunden gejagt werden, mit der Vorstellung eines von den Christen verfolgten Juden gleichgesetzt werden.[10] Die Illustrationen gehen auf ein Wortspiel zurück, YaKNeHaZ, ein talmudisches Akronym, das die exakte Reihenfolge der Segnungen festlegt, wenn Pessach und Sabbat zusammenfallen. Für deutschsprachige Ohren klingt es wie die Aufforderung »Jag' 'ne[n] Has'« – Jage einen Hasen.[11]



From the diary of the architect, 1982 (1997)
Wasserfarbe, Tinte, Kugelschreiber, 42 x 30 cm

Letter to Albrecht Dürer, 1982
Wasserfarbe, Tinte (blau/schwarz), 42 x 30 cm

Da ist weiterhin der Polyeder, der in der *Melencolia I* als Ausweis besonderer geometrischer Fähigkeiten und des Nachdenkens über schwierige Konstruktionsprobleme gilt. Dürer war – neben Piero della Francesco (um 1420–1492), Luca Pacioli (um 1445–1517) und Leonardo da Vinci (1452–1519) – maßgeblich an der empirischen Wiederentdeckung der archimedischen Polyeder beteiligt. Besonders faszinierte die Künstler und Gelehrten dabei die kugelähnliche Gestalt der Körper.[12] Der in der *Melencolia I* dargestellte Polyeder erhielt seine Form durch die Verzerrung eines auf die Spitze gestellten Würfels zu einem Rhomboeder und dessen anschließende Abstumpfung durch das Abschneiden der unteren und oberen Ecke, so dass er in eine Kugel eingeschrieben werden kann. Genau an diesem Punkt aber hakt Joseph Semah ein. Der Würfel als vollkommene Form gilt im Jüdischen als ein Sinnbild des Allerheiligsten im Salomonischen Tempel in Jerusalem: »Das Quadrat (Würfel) ist die geometrische ‚Darstellung' des ‚Undarstellbaren' (DVIR: Das Heiligste des Heiligen im Tempel von König Salomon in Jerusalem), ...«.[13] Dadurch, dass Dürer den Würfel verzerrte und anschließend beschnitt, zerstörte er im übertragenen Sinne den Tempel. – War Dürer von antijüdischem Gedankengut erfüllt? Wusste er, zumindest unterschwellig, um die aufgezeigten Deutungen? Diese Fragen wären Joseph Semah vermutlich zu direkt. Es genügt, dass die Zeichen in einem Blatt vorhanden sind, das er vom vorreformatorischen Geist des frühen 16. Jahrhunderts durchdrungen sieht. Und in seinen auf Hebräisch verfassten Briefen an Dürer erinnert er diesen daran, dass Martin Luther (1483–1546) zumindest gegen Ende seines Lebens mit seiner Schrift »Von den Juden und ihren Lügen« (1543) eine sehr unrühmliche Rolle gegenüber diesen eingenommen hat.[14]

Raffael Sanzio
Vermählung Mariens, 1504
Öl auf Holz, 170 x 117 cm
Mailand, Pinacoteca di Brera

In der Serie *From the diary of the architect* findet man, vergleichbar dem »Paar« Hund und Hase, ein weiteres, oftmals von Semah verwendetes Bild für den Salomonischen Tempel. Es handelt sich um die Zeichnung eines Zentralbaus, die auf den Felsendom auf dem Jerusalemer Tempelberg anspielt. Dieses an der Wende vom 7. zum 8. Jahrhundert auf dem Tempelplateau errichtete Heiligtum ist für alle drei monotheistischen Religionen von größter Bedeutung.[15] Für die Juden ist es der Ort, an dem Abraham Isaak opfern sollte. Mit der Eroberung Jerusalems während des Ersten Kreuzzuges 1099 avancierte das islamische Bauwerk für knapp 90 Jahre als »Templum Domini« zur christlichen Kirche. Besonders in der Renaissance vermischten sich die Vorstellungen von Felsendom und Salomonischem Tempel, der nun – gleich der Zeichnung von Joseph Semah – häufig als Zentralbau dargestellt wurde und damit auch der für das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert maßgeblichen Auffassung Rechnung trug, dass der Rundbau für die Antike generell die gebräuchlichste Form des Sakralbaus gewesen sei.[16] So zeigt sich

auch an diesem Bild des »fortdauernden« Tempels eine vielfältige historische und kulturelle Überlagerung von Bedeutungsschichten.

Semah verweist jedoch noch auf andere Inhalte, die der Polyeder Dürers birgt. Zunächst auf das Hexagramm, das sich durch die Überlagerung der beiden oben und unten gesetzten Schnitte am Körper ergibt. Als Davidstern im Dritten Reich zu trauriger Berühmtheit gelangt, spielt das Hexagramm in den mystischen Traditionen ganz unterschiedlicher Kulturen eine Rolle. Es begegnet nicht nur im Juden- und Christentum, sondern zum Beispiel auch im Altindischen. Darüber hinaus verbindet Semah den Polyeder mit der geometrischen Figur von der »Verdoppelung des Quadrats« die in Platons (428/27–349/348 v. Chr.) Dialog »Menon« eine entscheidende Rolle spielt. In diesem Dialog besucht Menon den griechischen Philosophen Sokrates (469–399 v. Chr.) mit dem Wunsch, von diesem zu lernen. Durch ein Experiment lehrt Sokrates ihn, dass sich wahres, ewig gültiges Wissen nicht erlernen lässt, sondern bereits in uns ruht und wieder entdeckt werden muss. Sokrates bittet einen Menon begleitenden Knaben zu errechnen, wie die Seitenlänge eines Quadrates verändert werden muss, um es von seiner Größe her zu verdoppeln. Als der Knabe an der (nach Plato rein rechnerisch nicht lösbaren) Aufgabe scheitert, führt Sokrates ihn in kleinen Schritten zu einer einfachen, zeichnerischen Lösung, an deren Ende die Erkenntnis steht, dass man für die Berechnung die Diagonale des Ausgangsquadrates zugrunde legen muss. – »... die ‚Verdoppelung des Quadrates' formt das metaphysische Prinzip einer unendlichen Multiplikation«, so Joseph Semah, »die Ausdruck des menschlichen Verlangens nach einer (Ver?-)Einigung mit Gott ist.«[17]

Notes from the diary of the architect, 1987
Kupfer, Bronze, 80 cm

Als Fortführung seiner zeichnerischen Arbeiten entstand 1987 das plastische Werk *Notes from the diary of the architect,* in dem Joseph Semah die beiden entscheidenden Elemente des Polyeders und des Hundes wieder aufnimmt, das System von Zeichen und Verweisen jedoch offen erweiterte. Fünf Polyeder aus Kupfer, begleitet von den Bronzegüssen eines Hundes und eines Spazierstocks, an denen jeweils das Angusssystem nicht entfernt wurde und eine eigene Bedeutungsschicht entwickelt. Es seien dazu im Folgenden einige Deutungsmöglichkeiten skizziert: Die Anzahl der Polyeder – fünf – zitiert nicht nur die fünf Kanten ihrer unregelmäßigen Flächen. Die Zahl fünf beinhaltet für Semah stets auch einen Verweis auf den Pentateuch, die fünf Bücher Moses. Kupfer, ein Material, mit dem Semah häufig arbeitet, wird im Hebräischen durch das Wort »Nechoshet« ausgedrückt. Die Konsonanten, aus denen es gebildet wird, Nun, Chet und Shin, stehen in dieser Reihenfolge jedoch nicht nur für »Kupfer«, sondern auch für die Begriffe »Schlange«, »Fessel« sowie »raten« und beinhalten folglich höchst unterschiedliche semantische Schichten.

Der Spazierstock kann als ein Symbol für die Wanderschaft und das Exil gelesen werden, also für die Lebensrealität der Juden seit ihrem Auszug aus Ägypten vor über 3200 Jahren.[18] Durch das nicht entfernte Angusssystem, den Eingusstrichter wie auch die Gusskanäle, drängen sich jedoch weitere Assoziationen auf. Der Spazierstock sieht nun aus wie eine Fanfare des Triumphes und bricht die Vorstellungen von Wanderschaft und Exil. Mögliche Drangsal verwandelt sich in Stolz und wird von dem Bewusstsein getragen, das auserwählte Volk zu sein. Und noch ein Bild stellt sich durch die Gusskanäle ein, dasjenige der Leiter. Im Bereich des Alten Testaments mag man dabei zunächst an Jacobs Traum denken: Schlafend erblickt er eine Erde und Himmel verbindende Leiter, auf der Engel auf und nieder steigen und an deren oberen Ende sich Gott befindet, der ihn segnet (1. Moses 28, 10–16). Aber die symbolischen Bedeutungen der Leiter, auf der man emporsteigen (und von der man auch herunterfallen) kann, sind gewiss vielfältig.

[1] Daniel Krochmalnik: Im Garten der Schrift, wie Juden die Bibel lesen, Augsburg 2006, S. 7–26.
[2] Vgl. Stéphanie Benzaquen: An unfinished glossary for reading Josph Semah, in: Mes/Semah 2006 (PaRDeS), S. 36–39.
[3] Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie, 1. Aufl. 1964, in dtsch. Übersetzung, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1998. Hartmut Böhme: Albrecht Dürer, Melencolia I, Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt a. M. 1989. Peter-Klaus Schuster: Melencolia I, Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum: Albrecht Dürer, Das druckgraphische Werk Bd. 1, Kupferstiche, Eisenradierung und Kaltnadelblätter, München / London / New York 2001, Nr. 71, S. 179 – 185 (Matthias Mende).
[4] Martin Sonnabend (Hg.): Albrecht Dürer, Die Druckgraphik im Städel-Museum, Köln 2007, Nr. 142.
[5] Vgl. auch Anja Grebe: Albrecht Dürer, Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006, S. 121–125.
[6] Böhme 1989 (wie Anm. 3), S. 71.
[7] Böhme 1989 (wie Anm. 3), S. 44.
[8] Klibansky / Panofsky / Saxl 1998 (wie Anm. 3), S. 455f.

[9] Joseph Semah: Restraining oneself by demanding nothing in return, 1982, zitiert nach Mes/Semah 2006 (PaRDeS), S. 45. (Übersetzung durch die Verf.)
[10] Villanueva/Semah 1998, S. 73.
[11] Arie Hartog: The journey from Eurasia to Pardes, Some comments on Joseph Semah and Joseph Beuys, in: Mes/Semah 2006 (PaRDeS), S. 38f.
[12] Judith V. Field: Rediscovering the Archimedean Polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro, and Johannes Kepler, in: Archive for History of Exact Sciences, 50, 1997, S. 241–289. Peter Schreiber: A New Hypothesis on Dürer's Enigmatic Polyhedron in his Copper Engraving MELENCOLIA I, in: Historica Mathematica, 26, 1999, S. 369–377, und zusammenfassend derselbe: Albrecht Dürers Beiträge zur Geometrie – eine Neubewertung, in: Aust. Kat. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: Genau und anders, Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt, Nürnberg 2008, S. 24–31.
[13] Villanueva/Semah 1998, S. 93 und 90.
[14] Anja Grebe (Grebe 2006, wie Anm. 5, S. 132–134) bescheinigt Dürer ein Anhänger, aber kein fanatischer Verfechter der Reformation gewesen zu sein. Er gehörte zur »Sodalitas Staupitziana«, einem Kreis von Kaufleuten, Gelehrten und Geistlichen, der sich um den Luther-Mentor Johannes von Staupitz (1465–1524) gebildet hatte. »Letter to Albrecht Dürer«, jeweils ins Englische übersetzt in: Villanueva/Semah 1998, S. 42f. und Mes/Semah 2006 (PaRDeS), S. 95.
[15] Vgl. Oleg Grabar: The Dome of the Rock, Cambridge Mass. 2006.
[16] Ein berühmtes Beispiel ist Raffaels »Vermählung Mariens«, 1504, Mailand, Pinacoteca di Brera.
[17] Villanueva / Semah 1998, S. 90 und 93f.
[18] Man vermutet den Auszug aus Ägypten während einer Unruhephase an der Wende zum 12. Jahrhundert v. Chr., als es vor dem Regierungsantritt von Ramses III. (1184–1153 v. Chr.) in Ägypten zu Aufstandsbewegungen und Vertreibungen kam. Religion in Geschichte und Gegenwart 2 (1999), S. 1823–26 s. v. 'Exodus' (Manfred Görg).
[19] Vgl. im Überblick Böhme 1989 (wie Anm. 3), S. 32–24.
[20] Vgl. Felix Villanueva: In de naam van het brons, De driedimensionale typografie van Joseph Semah, in: Speybroek 1998, S. 64–81.

Auch in der *Melencolia I* ist eine an das Gebäude gelehnte Leiter dargestellt, die Anlass zu vielfältigen Erklärungsansätzen – Bauleiter, Himmelsleiter, Leiter der sieben freien Künste, Leiter der Tugenden, Leiter der Seinsformen – gegeben hat.[19] Versuchen wir uns dem Denken von Semah anzupassen, so muss diese Vielfalt nicht beunruhigen, da sie simultan existieren kann.

Für Joseph Semah ist es dabei ganz entscheidend, dass nicht er die Form des Angusssystems bestimmt hat, sondern dass dies von den Handwerkern der Gießerei nach ihren Erfahrungen und praktischen Gewohnheiten entschieden worden ist. Auf die nun entstandene Gestalt des Spazierstocks hatte Semah folglich keinen Einfluss, oder doch erst in dem Moment, als er nach dem Guss beschloss, die normalerweise entfernten Zeugnisse des Herstellungsprozesses stehenzulassen und in das Kunstwerk einzubinden. Um so frappierender wirkt es, dass die Handwerker die technischen Erfordernisse – unbewusst? – gängigen Bild-Codes mit den ihnen implementierten Bedeutungen angepasst haben. Für Semah bestätigt dies jedoch nur seine Auffassung, dass alles – aber auch wirklich alles – Bedeutung birgt. Gleiches gilt für das Angusssystem des Hundes, in dem sich mit dem Trichter als Fuß das Bild der Menora, also des siebenarmigen Leuchters, verbirgt. Dabei soll dahingestellt bleiben, ob die Arme des historischen, im Jahr 70 n. Chr. von Titus (39–81 n. Chr.) mit dem Tempelschatz im Triumph nach Rom entführten Leuchters rund waren, wie auf zeitgenössischen Quellen des 1. Jahrhunderts dargestellt, oder tatsächlich gerade, wie eine im letzten Jahrhundert wiederentdeckte und mittlerweile vorbildhafte Miniatur in den Handschriften des Gelehrten Rambam, Rabbi Moses ben Maimon (1135–1204), suggeriert. Betrachten wir es genau, so wird auch dieses Rätsel faktisch nie mehr gelöst werden können und jeglicher Zugang bleibt reine Interpretation von Zeichen.

Eine metaphorische Bedeutung besitzt für Semah schließlich auch der Bronzeguss. Der eindrucksvolle Moment des Gießens, wenn die flüssige, rotglühende Bronze in die Form fließt, erinnert ihn an den Zorn Gottes, von dem zum Beispiel in Numeri 11, 1 die Rede ist: »Das Volk aber erging sich in Klagen vor den Ohren des Herrn, dass es ihm schlecht gehe. Der Herr hörte es, und sein Zorn entbrannte. Da brach unter ihnen Feuer aus, vom Herrn gesandt, und fraß an den Randteilen des Lagers.« [20]

Denken wir aber daran – die hier ausgebreiteten Erklärungen sind nur Angebote. Vielleicht helfen sie, die Arbeit von Joseph Semah zu erhellen, aber sie ergründen sie nicht. Etwas Rätselhaftes, ebenso vieldeutig wie hermetisch, wird bleiben. Nur der Dialog, und mag er noch so mühsam sein, ist unser Schlüssel zum Verständnis. Und dass Joseph Semah an diesem Dialog mit uns ernsthaft interessiert ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er uns ein Stück des Weges entgegengekommen ist. Anders als bei früheren Präsentationen von *Notes from the diary of the architect* ist der Hund nicht mehr von den fünf Polyedern verborgen, sondern sichtbar an den Rand gerutscht. Etwas von ihrem Geheimnis hat die Arbeit preisgegeben.

YaKNeHa"Z, 1983
Bronze, Lot, 30 cm

YaKNeHa"Z 1/3, 1983
Bronze, Lampen, 104 Meter Leitungsdraht
Sammlung Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven,
Niederlande

SIR HaBaSaR (meat pot), 1983
10 Blecheimer, Bronze, 132 cm

ChaShMaL
The birth of perspective
(Between Relic and Icon), 1984
10 in Bronze gegossene Tierpfoten,
3 Zentimetermaße (in rot, gelb und blau), 175 cm

ShaM MaleM (There is water), 1984
Kupfer, Bronze, 90 cm

The endless shadow, 1985
Notenständer, Kehrblech, Kupfer,
180 cm

As one dies, so dies the other, 1985
Bronze, (Wanderstab, Matze), Hacke, 70 cm

Amsterdam (When a name becomes a place), 1985
Bronze, Messing, Wanderstab, Ölfarbe, 20 cm

HaVDaLaH, 1984
Bronze, Messing, 40 cm

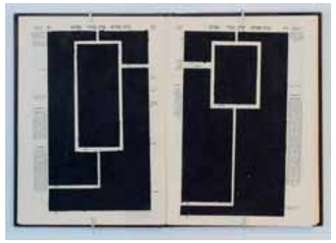
Almut Sh. Bruckstein

Joseph Semahs Blätter zu Pessachim:

Eine methodische Skizze zu talmudischen Körperlandschaften
Für meine Chavrutha Esther Kontarsky und den Künstler Joseph Semah

Joseph Semah: Blätter zum Talmud

»Einführung in das Prinzip des relativen Ausdrucks«, »Einführung in die Grundlagen ästhetischer Relativität« oder »Einführung in das Formprinzip relativer Gestaltung«: »An introduction to the principle of relative expression« überschreibt der Künstler Joseph Semah eine Serie von Blättern zum babylonischen Talmud, die Variationen von schwarz übermalten bedruckten Seiten Papiers zeigen. Es sind Seiten aus dem talmudischen Traktat Pessachim, mit schwarzer Ölkreide übermalt, verschiedene geometrische Formen anzeigend, die der formalen Gestalt von Gemara, Raschi, Rashbam und Tosefot analog sind.



An introduction to the principle of relative expression, 1979
Ölkreide auf Seiten eines Talmud Bavli, Traktat Pessachim 40 x 27 cm

Revelare: »Verschleiern, überdecken«

Mit seinem Überschwärzen der multiplen Textflächen der Gemara folgt der Künstler einer hermeneutischen Praxis rabbinischer Überlieferung, die das Offenlegen des Textsinns zugleich als Überschreiben/Zudecken der Textfläche mit schwarzer »Tinte« begreift. Über das Thema der Offenbarung/des Offenbarens/revelare von Textsinn als eines fortwährenden materiellen Prozesses des Zudeckens/Wiederverdeckens/re-veiling des Textes durch neuen »Text« bis hin zur vollkommenen Unkenntlichkeit seiner Ursprünge gibt es eine überreiche zeitgenössische Literatur. Eine ganze Generation von Kabbalah-Forschern und Forschern der rabbinischen Literatur hat sich während der letzten vierzig Jahre mit dem spezifischen Problem der unendlichen Fortschreibung des heiligen Textes in »mündlicher Lehre« auseinandergesetzt, ein Prozess, der zugleich ein unwiederbringliches Unkenntlichwerden des Urtextes anzeigt. In seiner Schrift »Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorien des Judentums« (1970) schlägt Gerschom Scholem eine Hermeneutik des radikalen materiellen Überschreibens des Urtexts der Thora in kabbalistischer Literatur vor, wobei er die heiliggehaltene »schriftliche Thora« mit der unendlichen Weiße des Zwischen-Raumes zwischen den Buchstaben, Worten und Zeilen gleichsetzt. In einer revolutionären Geste gegen die aufgeklärten deutsch-jüdischen Universalisten, die nach hellenistischem, judeo-arabischem, und kantischem Vorbild alle Auslegungen der Schrift im postulierten Grund der einen menschlichen Vernunft wurzeln ließen, erklärte Scholem die materiell-körperlichen und ästhetischen Besonderheiten der hebräisch-aramäischen Sprache und des hebräischen Schriftbilds zur Bedingung der Überlieferung »heiliger Texte« in jüdischer Überlieferung. Die Pointe ist die: Die mündliche Lehre wurzelt in einer Unendlichkeit, die sich nicht als Unendlichkeit einer ideellen Vernunft, sondern vielmehr als Unendlichkeit einer materiellen Weiße zeigt: ein materielles Nichts zwischen den Zeilen, zwischen den Buchstaben, in das sich wie »schwarzes Feuer auf weißem Feuer« die Überlieferung einschreibt, wobei die Weiße selbst die fortwährende Unlesbarkeit der Schrift anzeigt.

Eine klassische Talmudseite
aus Traktat Megilla

Buchstäbliche Heiligkeit: Unlesbare Zeichen

Die Unlesbarkeit der Schrift rekurriert hier auf ihren gestalthaften, ästhetischen Mehrwert: Die Zeichen der Schrift sind nicht sekundäre Träger von Sprache oder Mitteilung, sondern zeugen von den Spuren materieller göttlicher Selbstoffenbarung. Die Schrift trägt Züge ästhetischer, bildhafter, gestalthafter Überschüssigkeit, weil es die Gestalt Gottes selbst ist, die sich als Körperlandschaft der Schrift und ihren Zeichen offenbart. Unübersetzbare Buchstaben und Zeichen deuten – wie Roland Barthes sagt – eine »Utopie des Textes« an, der in seinen sinnüberbordenden Zeichen paradoxerweise die Autonomie des Bildhaften und die Integrität materieller Körpermaße anzeigt. Es sei hier eine Autonomie des Bild- und Gestalthaften in den Zeichen der Schrift angenommen, die auch nach der Überlieferung klassischer sufischer Quellen und ihren zeitgenössischen Auslegern den gesamten Duktus der Kalligrafie als eigenständiger Kunstform bestimmt.

André Masson
Dessin automatique, 1925 – 1926

Graphein: »Eine Fläche markieren«

Es zeichnet sich eine Utopie der Schriftform ab, welche die Grenze zur reinen Kunstform, ja zur reinen Malerei – einer Malerei ohne Gegenstand – fließend erscheinen lässt. Die Utopie einer solchen Schriftform, in die sich ohne Anhalt an eine schon signifikative Bedeutung von Schriftzeichen, Buchstaben oder Wörtern ein neuer oder alter Sinn einschreibt, geht aus einer Praxis hervor, die in ihrer Bewegung der Malerei analog ist. Eine solche »Utopie des Textes«, so heißt es in Roland Barthes' »Semiographie André Massons«, »kann nur aus einer in-signifikanten Praxis hervorgehen«, die, nach Roland Barthes, die Malerei selbst ist. »'Graphein', das griechische Wort für ‚schreiben', (heißt) ursprünglich nicht nur, dass bestimmte Inhalte an materielle Träger gebunden werden, um ihre Dauer zu gewährleisten, sondern es bezeichnet zugleich eine akute, flüchtige und ‚archetypische' Geste: die Tätigkeit des Einritzens, Einkerbens oder Eingravierens. Das ‚gramma' ... ist nicht nur der Aufbewahrungsort eines Wissens, sondern ebenso der Ausdruck einer Kraft, die einen Einbruch verursacht«, so lesen wir in Rike Felkas »Psychische Schrift«. Inmitten der Arbeit des Künstlers mit Pergament und Tinte, Farbe und Leinwand steht also nicht die Frage nach dem Sinn und Zweck des Seins – nicht griechisch: was ist, womit, oder für welchen Zweck – sondern nach einer Spurenlese dessen, was eingemeißelt, eingeschrieben, eingepinselt, eingraviert, eingekerbt wurde, in Holz oder Fleisch, Pergament, Metall oder mehr, Zeichen des Unlesbaren, die dennoch so etwas wie eine Lektüre einfordern. Es kün-

digt sich eine Utopie des Textes an, jenseits dessen, was im landläufigen Sinne Kommunikation oder Lesbarkeit bedeutet, an der Oberflächenstruktur einer Materie entlang, die zugleich stumm ist und beredt, Textur oder Textilie, die man, wie einen Körper oder eine Landschaft berührt, nach dem Sinn jener »Geste des Malers, des Kalligraphen, der den Pinsel in Entsprechung zu seinem Körper bewegt«, eine Geste, die auf diese Weise einen Raum, einen Ort, eine Fläche markiert.

Graphein: »Eine Oberfläche berühren«

»Das Geschriebene« – so Jacques Derrida – ist »die Erfahrung des Berührend-Berührten«. Die Oberflächenstruktur eines Gegenstandes, ob Text oder Bild oder Haut, offenbart sich keinem ideellen und von Gebietsmarkierungen markierten Zugriff, sondern verlangt eine Kunst der Berührung, die etwas von dem »Oszillieren«, dem »Ineinander« von Oberfläche und Tiefe versteht: Als ob das Manifeste eines Textes, wie in der Berührung einer Haut, »nur gemäß des Oszillierens eines doppelten Durchgangs zugänglich wäre: von der Oberfläche in die Tiefe und umgekehrt.«

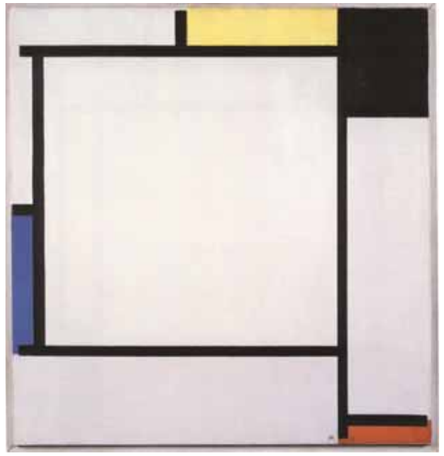
Rembrandt:
Isaak und Rebekka (Die Judenbraut), um 1666 (Detail)
Öl auf Leinwand, 121,5 x 166,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Wegmarken und geometrisches Geflecht

Joseph Semah radikalisiert in seinen Blättern zum Talmud die Wegmarken des unendlichen Textes. Er zeigt die Spuren des Nichts als weiße Grenze zwischen unlesbar gewordenen schwarz übermalten Buchstabenblöcken auf, die sich als ein unendlich variierbares Geflecht von Linien, Kanälen, Grenzen oder Fließwegen, von innen nach außen, von außen nach innen, von der Peripherie ins Zentrum, vom Zentrum zur Peripherie, erstreckt. Einen Weg aus allen Richtungen in alle Richtungen, aus einem Nichts ins andere weisend. Der Text, den wir gemeinhin kennen – als Mishna und Gemara, als Rashi, Rashbam oder Tosefot – erweist sich dabei als eine dieser umkreisenden Lektüre gegenüber widerständige opake Fläche. Die Selbständigkeit der geometrischen Formen erscheint hier auf jedem Blatt in stets aufs Neue inszenierter und verwandelter Relativität. Diese Selbständigkeit der geometrischen Form, das Zusammenspiel von Fläche, Linie, Grenze, Weg und Öffnung entspricht – so die These meines Beitrags – der Selbständigkeit einer Bewegung im Inneren der talmudischen Textlandschaft, mittels derer die Lernenden die inhaltlichen Zusammenhänge der disparaten Topoi analog zur Erkundung von Körperlandschaften zu verstehen suchen.

Bildgalerie: Malerei als «Utopie des Textes«

Joseph Semah radikalisiert in seiner Arbeit am Talmud aber zugleich die Sache des Malers. In der Geste des Übermalens, die, wie das »Schreiben« (graphein) ohne prädikativen Sinn in Entsprechung zum Körper einen Raum, einen Ort, eine Fläche markiert, greift Semah die Kritik der ikonografischen Repräsentation auf, die im frühen 20. Jahrhundert von Expressionisten und Surrealisten, später von Konzept- und Minimal-Künstlern gegen die figurative Malerei selbst vorgebracht wurde. Wie Mondriaan experimentiert er mit dem Zusammenspiel von Farbe, Fläche und Linie, nur dass Semah seine Inspirationen nicht aus den geometrisch angelegten Metropolen der amerikanischen Ostküste entwickelt, sondern seine Arbeit auf originäre Weise mit



Piet Mondriaan
Tableau 2, with Yellow, Black, Blue, Red, and Gray, 1922

Piet Mondriaan
Composition with Grid 7, 1919

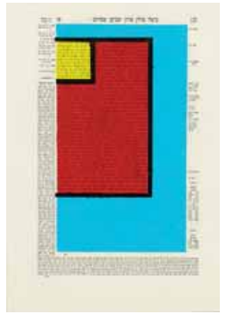
nicht-prädikativen visuellen Schriftformen jüdischer – und islamischer – Provenienz verbindet. Denn Joseph Semah stellt sich mit seinen Arbeiten zum Talmud auch in die Tradition des jüdischen Gelehrten, Islam- und Kunstwissenschaftlers Richard Ettinghausen, der in den 1970er Jahren anhand von arabischen Epigrafien und Kalligrafien eine Autonomie des Bildhaften gerade in der islamischen Schriftkunst nachwies. In der Arbeit an Kufi und anderen Stilformen klassischer islamischer Kalligrafie begann Ettinghausen entgegen dem Mainstream der Forschung die islamischen Schriftformen als ein visuelles Phänomen jenseits des prädikativen Sinns von sprachlicher Mitteilung zu sehen.

Damit zeigt Ettinghausen eine theoretische Spur der Bildhaftigkeit der Buchstaben in der islamischen Kultur auf, der seither Adonis, Abdelrahim El-Shaikh und andere gefolgt sind. So werden wir hier Zeuge einer doppelten Grenzverschiebung: »Etwas ist im Entstehen begriffen, das sowohl die ‚Literatur' als auch die ‚Malerei' (und deren entsprechende Korrelate, die Kritik und die Ästhetik) hinfällig werden läßt und an die Stelle dieser alten kulturellen Gottheiten eine generalisierte ‚Ergographie' setzt, den Text als (künstlerische) Arbeit, die Arbeit als Text,« sagt Roland Barthes. Gerade da, wo die Schrift in ihrer buchstäblichen Gestalt »heilig« ist und also keine definitiven Grenzen prädikativer Sinnzuschreibungen kennt, avanciert das Schriftbild, wie die Malerei, zur visuellen Poesie. Laut Barnett Newman ist die »reine Malerei« in ihrer Selbst verweigerung gegenüber jeglicher Abbildlichkeit selbst »poetische Sprache«.

Thora Lishma. Visualität als Methode

Inschrift in Kufi aus Pir Bakran, Iran
1303–1312

Joseph Semah erfindet mit seinen Blättern eine neo-geometrische Form, die sich an der visuellen Gestalt der Hypertextualität des Talmuds orientiert. Ein Zusammenspiel von Flächen und Linien tritt in den Blick, in welchem sich die Selbständigkeit der geometrischen Form gegenüber jeglicher Inhaltlichkeit der Sprache behauptet. Semah betrachtet den Talmud als materiellen Träger von Schrift und Kunstwerk zugleich und macht sein visuell-gestalthaftes Erscheinungsbild zum Ausgangspunkt einer Sinnzuschreibung frei von aller Instrumentalität wie auch immer gearteter spezifischer Botschaften. Die Überführung des Talmuds in die Vielfalt der reinen künstlerischen Form suggeriert, dass es im Talmud selbst eine spezifische Form der Bewegung gibt, die vor allem eine Kunst der Berührung und der fortwährenden Performanz des Zusammenspiels von Fläche und Linie, Territorien und Grenzen, geschlossenen und offenen Wegmarken ist, und dies als Methode, als »reine Kunst« – »Thora lishma«, als etwas Unveräußerbares, Zweckloses, nicht



An introduction to the principle of relative expression, 1979
Farbige Ölkreide (blau, rot, gelb) auf Seiten eines Talmud Bavli, Traktat Pessachim, 40 x 27 cm

An introduction to the principle of relative expression, 1979
Schwarze Ölkreiden auf Seiten eines Talmud Bavli, Traktat Pessachim, 40 x 27 cm

durch ein Anderes/Äußeres Bestimmtes, um seiner selbst willen Bestehendes. Entgegen der Erklärung, Joseph Semahs Auslöschung der talmudischen Texte und seine Überführung des talmudischen Gegenstands in den Bereich der Kunst bedeute eine Profanisierung seiner Inhalte, möchte ich hier das Gegenteil behaupten: Das Maß der Unkenntlichwerdung der Buchstaben und der Visualisierung der Textfläche als eines opaken Spiels von Flächen und Linien zeigt die Irreduzierbarkeit »heiliger Texte« an, die in ihrer Auslegung nicht auf ein Aufspüren des »Logos« angelegt sind. Joseph Semah fordert für den Umgang mit talmudischen Texten eine Einübung in Visualität und Geometrie als Methode. Wie nehmen wir eine Textlandschaft wahr? Wie verhalten sich thematische Flächen zueinander? Welche Linien führen von einem (Thema) zum anderen? Wie »kommt« eins »ins« andere – wie kombinieren wir Zusammenhänge – über Grenzlinien, Trennlinien hinweg? Oder durch permeable Grenzen hindurch? Wie erscheint ein Punkt – ein Nichts der Ausdehnung – ein Einzigartig-Verschwindendes – auf einer opaken Fläche? Wie tritt das Einmalige/der Punkt in die Kontinuität der Linie?

TextKörperKonstellationen

Joseph Semahs Blätter zum Talmud haben also eben jene Geste zum Inhalt, mittels derer sowohl der Künstler als auch der rabbinische Gelehrte, der sich innerhalb talmudischer Textlandschaften bewegt, einen Raum, einen Ort, eine Fläche markiert. Dies sei die These meines Beitrags: In talmudischen Textlandschaften finden wir eine ursprüngliche Geste, Bewegungsform im Umgang mit Grenz-, Trenn- oder Verbindungslinien vor, die durch die literarische, theologische oder auch philosophische Diskussion der Inhalte talmudischer Suggiyot oft verschleiert wird. Diese Geste oder Bewegungsform inmitten des oft a-linear und sprunghaft erscheinenden Fortschreitens argumentativer Verhandlungen in talmudischen Texten aufzuspüren und als methodisches Phänomen aufzuzeigen, ist der Sinn dieses Beitrages, der sich bewusst an der Visualität des »Formprinzip relativer Gestaltung« orientiert, mit dem Joseph Semah seine Blätter zum Talmud überschreibt. Dabei gehe ich – wie Joseph Semah – davon aus, dass die Bewegung in einer talmudischen Textlandschaft grundsätzlich dem Ertasten einer Körperlandschaft gleicht. Disparat erscheinende Themen innerhalb der Suggiya lassen sich nicht nach hellenistischer Manier auf »eine Linie« syllogistischer Argumentation bringen, auf der Abweichendes durch Abwägen von Differenzen unter einer logischen Voraussetzung miteinander vermittelt wird, sondern sie gleichen einer vielgestaltigen materiellen Körperlandschaft, in der ein entdeckendes Fortschreiten nur möglich ist, wenn der Lernende die Topoi als organische Konstellation versteht, einem Körpergebilde analog, welches Öffnungen, Eingänge, Ausgänge, Verbindungskanäle, Risse, Knotenpunkte und Grenzen hat.

Berakhot 54a

Als Beispiel mag die Vogelperspektive auf eine Kette völlig disparat erscheinender Topoi dienen, wie wir sie etwa im talmudischen Traktat Berakhot 54a vorfinden, eine Suggiya, die ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen mache. Gleich die erste Halakha der Mischna zur Suggiya macht die Orientierung im Raum zum Schlüssel einer schwierigen Verhältnisbestimmung, nämlich der zwischen einer subjektiven und einzigartigen Erfahrung zu einer objektiven, für alle wiederholbaren Sprachfigur (»Segensspruch«). »Wenn jemand einen Ort sieht, an dem Israel Wunder geschehen sind, so spreche er: ‚Gepriesen sei Er, der unseren Vätern an diesem Orte

Wunder erwiesen hat'«. Die diesem Satz unterliegende Frage wäre die: Wie lässt sich ein Einzigartiges erinnern? Den Ort (wieder)sehen, so sagt die Mishna, sei die Bedingung der Einordnung eines Erlebnis-Punktes in die Wiederholbarkeit von Sprache und Gedächtnis. Zu Beginn der Gemara verschärft Rabbi Jochanan diese Frage nur, indem er das Momentum einer einzigartigen Erfahrung eben auch einem Einzelnen zugeordnet sehen will, und nicht nur Israel als Ganzem. (Wir erinnern: In der Mishna heißt es: »Wenn jemand einen Ort sieht, an dem Israel Wunder geschehen sind«). – Rabbi Jochanan fragt: »Aber preist man denn nur für ein Wunder, das Vielen geschieht, und nicht auch für ein Wunder, das einem Einzelnen geschieht?«

Schibboleth: Was braucht es, »um passieren zu dürfen«?

Interessant für unsere Diskussion von Joseph Semahs Blättern zum Talmud ist die Beobachtung, dass die Suggiya, ausgehend von der Mishna »Wenn jemand einen Ort sieht«, die visuelle Orientierung im Raum zum Ausgangspunkt einer Verhältnisbestimmung von Erinnerung und Sprache macht, wobei sich das Problem innerhalb der Suggiya als eines der Verhältnisbestimmung von Punkt und Linie erweist: Wie kann ein Einzigartiges erinnert werden? Wie tritt das Bildfraktal eines (vergangenen) Erlebnisses in die Kontinuität (Linie) der Zeit, mit anderen Worten: wie erscheint das Einzigartige in die Wiederholbarkeit von Sprache und Erinnerung? Wie tritt ein Punkt auf eine opake Fläche? Werden die vielfältigen und sehr disparat erscheinenden Themen innerhalb einer talmudischen Textlandschaft – wie etwa »Sprache«, »Erinnerung« und »innere Bilder« – möglicherweise wie Flächen/Territorien oder Gefäße gehandelt? So dass die Frage aufkäme: Wie tritt eines ins andere? Wo sind die Öffnungen der Grenze? Gibt es (gewaltsame) Einbrüche, Annährungen, Taxierungen?

Punkt und Linie: »Paul Celan zuschauen«

Die Mishnah in Berakhot 54a verlangt: Das Unwiederholbare, Einzigartige, welches sich naturgemäß der Versprachlichung widersetzt, soll doch versprachlicht, und erinnert werden. Wie? Derrida sagt: Paul Celan zuschauen,

»wie er sich der Einschreibung unsichtbarer, ja vielleicht sogar unlesbarer Daten annimmt: Jahrestage, ringförmig Wiederkehrendes, Konstellationen und Wiederholungen einzigartiger, einmaliger, wie er es nennt ‚unwiederholbarer' Ereignisse.«

Die Einschreibung des Einzigartigen in das Sprach-Gedächtnis geschieht auch der Suggiya zufolge in räumlicher und zeitlicher Wiederkehr. Durch die visuelle Wahrnehmung eines Ortes, an dem einst etwas »Unwiederholbares« geschah, gelingt die Einschreibung eines imaginären Bildsplitters in die Sprache. Um zu demonstrieren, was gemeint ist, führen die Rabbiner das Beispiel eines spazierengehenden Gelehrten, Mar, dem Sohn von Rabina, an, der im Markt von einem amoklaufenden Kamel attackiert und durch einen plötzlich berstenden Mauervorsprung gerettet wird. Die in Stücke berstende Mauer bietet dem durch den Markt schlendernden und zu Tode erschrockenen Gelehrten gerade in dem Moment Schutz, in dem das amoklaufende Kamel ihn zu zertrampeln droht. Immer, wenn Mar, der Sohn von Rabina, den Ort seiner Errettung wiedersieht, soll er segnen, »Gesegnet sei Er, der mir an diesem Ort ein Wunder getan hat«, wobei sich das Bildhafte, Punkhafte der Erinnerung dem Auge und der visuellen Wahrnehmung

nunmehr als ein Abwesendes präsentiert. Die Berührung des Einmaligen und Unwiederholbaren, aller parmenidischen Gleichung von Denken und Sein zuwiderlaufend, zeitigt ein unumkehrbares Moment der Unschärfe, das sich dennoch über die visuelle Wahrnehmung (einer Abwesenheit) in die Gedächtnisfläche einzuschreiben vermag und so in den sprachlichen Umkreis der Wiederholbarkeit tritt.

Organic Thinking

Wie berühren sich also talmudische Themen, wenn wir über die philologischen Kriterien der Textableitung hinausgehen und uns an der methodischen Kohärenz der letzten Edition orientieren? Legen die Rabbiner nahe, dass wir »Erinnerung« und »Sprache«, »Traumbilder« und »Sprachbilder«, »Israel« und die »Völker«, lokale Kriegsszenarien, konkurrierende Rechtssysteme, bestimmte astronomische Konstellationen – alles Themen aus der rabbinischen Diskussion, die mit Berakhot 54a beginnt – als dem Körper analoge organische Systeme betrachten, wie es Max Kadushin in seinem »Organic Thinking« (1938) wie auch in seinem »Rabbinic Mind« schon einmal vorschlug? Ließe sich im Fortschreiten vom einen talmudischen Problem zum anderen eine Wendigkeit im Umgang mit Disparatem und Heterogenem einüben, indem die Grenzen abstrakter Gebilde wie Körpergrenzen oder Hautzonen verhandelt werden? So dass etwa die Erinnerung von Traumbildern, oder auch die Interpretation von Träumen oder heiligen Texten, oder aber die Unterwanderung überlieferter Rechtssysteme, oder etwa die Beobachtung von Sternkonstellationen zu einer Frage des Hinein- und Hinausgelangens, des Passierens oder Verhandelns von Grenzen erklärt würde? Alle diese disparaten Themen sind de facto auf einer Assoziationskette eben jener Suggiya aufgereiht, die mit Berakhot 54a beginnt. In vielen Fällen gestaltet sich die Frage »wer oder was gehört hinein?, wer oder was gehört nicht hinein?« oder »wie kommt etwas/jemand hinein und/oder hinaus?« zur Schlüsselfrage, um eine Verbindbarkeit zwischen den Themen zuallererst in den Blick treten zu lassen, wobei sich die Grenzlinien der Phänomene als bald starre, bald poröse, bald osmotische Hautzustände heterogener Körperflächen oder gar Gefäßsysteme erweisen.

Ortswechsel: Atelier-Arbeit am Talmud

Wie Joseph Semahs Blätter zum Talmud unterbreiten meine gegenwärtigen Studien zu Berakhot 54a eine gestische, performative Arbeit am Talmud, wobei sich das Fortschreiten von einer Sache zur anderen auch innerhalb einer talmudischen Textlandschaft an taktilen und visuellen Formen der Berührung ausrichtet. Die Orientierung im Text erscheint auf diese Weise grundsätzlich als eine Orientierung im Raum, wobei die Vielfalt der abstrakten Gegenstände, die in der talmudischen Diskussion oftmals völlig »ungeordnet« nebeneinanderliegen, in ihrer Gestalt als Körper- oder Gefäßlandschaft in ein völlig neues Verhältnis zueinander treten. Die talmudische Textlandschaft präsentiert sich so gesehen wie eine Bilder-Landschaft, in der heterogene Gegenstände in all ihrer Heterogenität Platz nebeneinander haben. Die hier offengelegte performative Bejahung heterogener Präsenz als Methode einer talmudischen Bewegung legt einen Ortswechsel für den öffentlichen Umgang mit jüdischer Tradition nahe: von den Maßregeln des Einen/Universalen und der Frage nach der »Wahrheit« weg auf die Fläche eines performativen Raumes, in dem die Widersprüche der heterogenen Dinge in ihrem je materiellen Erscheinen (wie im Atelier des Künstlers) zu einer neuen Verhandlung dessen einladen, was Maimonides »die menschliche Sache« nennt.

Franz Rosenzweig: Die »Bilderwand«

Überraschenderweise hatte kein Geringerer als Franz Rosenzweig in seiner Kritik des allumfassenden totalitären Einen den Ort der Bilder schon einmal als idealen Ort der pluralen Erscheinungsform von Wahrheit angedeutet, allerdings blieb die »Bilderwand« im Stern der Erlösung eine Metapher: man solle sich die Wahrheit nicht als ein Fresko denken, in dem «Wand und Bild … eine Einheit ausmachten« – sondern vielmehr als eine leere Wand voller Bilder:

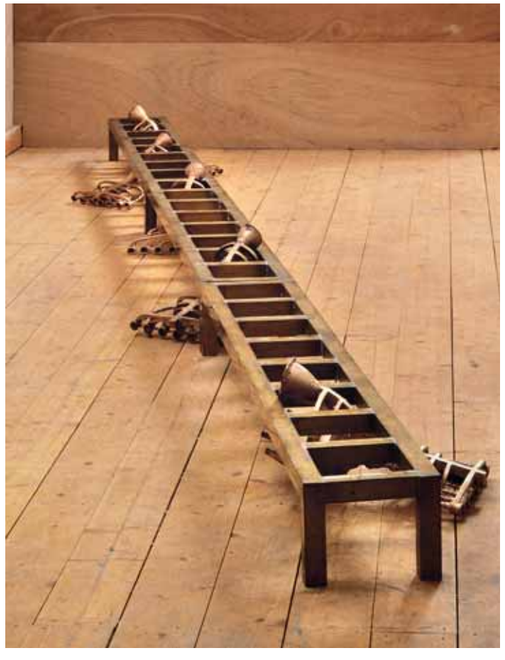
»Man könnte das Bild nicht aufhängen, wenn die Wand nicht da wäre, aber mit dem Bild selber hat sie nicht das mindeste zu tun. Sie hätte nichts dagegen einzuwenden, wenn außer dem einen noch andre Bilder, oder statt des einen ein andres Bild auf ihr hinge. … Aus dem All [ist] die Einheit gewichen … So [lässt das Bild] Platz neben sich.«

Das auf vielfältige und widersprüchliche Weise materiell Anwesende, das am Ort der Bilder einen definitiven Raum einnimmt, ist widerständig gegenüber einer Vereinnahmung durch die Einheit des Raumes, in Rosenzweigs Worten: es lässt Platz neben sich. In der Schaffung eines neuen Bild-Raumes für die Verhandlung literarischer Topoi liegt eine Art universaler Affirmation des Partikularen, welches sich an den inneren Textlandschaften talmudischer Traktate besonders deutlich machen lässt. Rosenzweig – wie Joseph Semah – stellen in den Raum des Ateliers, der Galerie, oder des Museums die visuelle Bildhaftigkeit als Affirmation des Besonderen, die mit der »menschlichen Sache« nicht in Streit gerät, an der sich vielmehr die Würde der Materialität des Subjektiven ablesen lässt. Führende Wissenschaftler der jüdischen Traditionsliteratur haben in den letzten zehn Jahren begonnen, in einem eigenen, bisher nur sporadisch beachteten »iconic turn« die Bedeutung der visuellen Anschauung für die jüdische Hermeneutik herauszureichen. Die materielle Präsenz der Bildhaftigkeit, die »nichts dagegen einzuwenden [hat], wenn außer dem einen noch and(e)re Bilder …« da sind, schafft Raum für eine ontologische Differenz, die auch in der differenziertesten Philosophie der Alterität eben nicht als Theorem, sondern nur als transzendentale Materialität des Buchstabens/Schriftkörpers/Bildes erscheinen kann. Inmitten der Lärmstätte einer schon immer in erhobenem vornehmen Ton vorgetragenen (jüdischen) Philosophie eine Aufmerksamkeit für den Aufstand der Bilder zu entwickeln, bedeutet das Auge für die unübersetzbaren Besonderheiten der Materie zu üben, für die Spezifika der Textkörper, der Geschlechterdifferenz, der Vorstellungskraft, der Farbe und Form, für das, was der Einheit nicht angleichbar ist, für den Juden/die Araberin/Mann und Frau, soweit sie Fremde bleiben gegenüber den globalen Begrifflichkeiten der theoretischen Idee der Menschheit.

ShaM MaleM (There is water), 1984
Eisen, Bronze, 20 x 400 x 200 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

The Third Exile (Here then, is the Enigma), 1986
Kupfer, Straußeneier, 5-teilig, jeweils 34 cm
Sammlung Roel Arkesteijn, Antwerpen, Belgien

When a name becomes a place, 1987
Messing, Bronze, Länge 540 cm

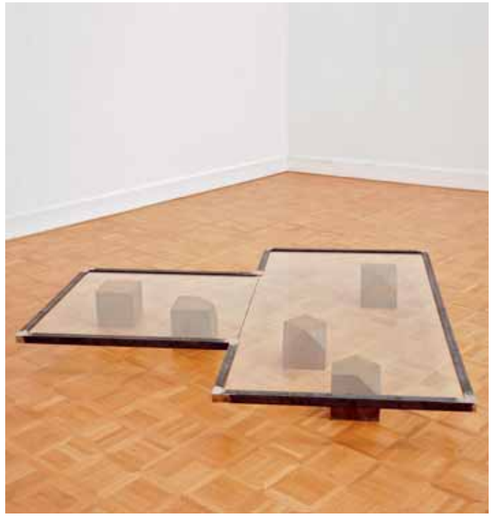


NeILAH (The closing of the Gates), 1987
1 Tallit (Gebetstuch), 5 Leinwände, 2 Türen, 4 Holzböcke,
92 cm

YeRUShaLaIM HaRIM SaVIV LaH
(Jerusalem surrounded by mountains), 1987
10 in Bronze gegossene Hunde, 10 Glasplatten,
Länge ca. 620 cm
Anmerkung: Das Werk basiert auf Grundrissen von
in der »Reichskristallnacht« zerstörten Synagogen

HaVDaLaH, 1985
Stahl, Glas, Wachs, 50 cm
Sammlung Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Niederlande

The broken column or an untimely death, 1987
Bronze, Seil, Maße variabel



Repetition & Change, 1988
Glas, Stahl, Gusseisen, Länge 176 cm
Sammlung Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Niederlande

HaSBaRaT PaNIM (Hospitality), 1990
Spiegel, Schrift, Länge 390 cm

Ann M. Bär

EHYeH ASheR EHYeH:

Zur kreativen Kraft einer Begegnung

Als evangelische Theologin habe ich gelernt, mich biblischen Texten »wissenschaftlich« und mit dem Ziel zu nähern, ihren Sinn zu verstehen. Die Hermeneutik, die mein »textgemäßes« Verstehen ermöglichen sollte und mit der evangelische Theologen ihre Bibel in exegetischen Seminaren lesen lernen, nennt man »historisch-kritische Bibelexegese«.

Der Ansatz dieser »Bibelkritik«, die in Zeiten der Aufklärung entstand, ist das Freilegen eines ursprünglichen (eindeutigen) Textsinns, der sich über die Erkenntnis der historischen Bedingungen und Hintergründe der Textabfassung erschließt. Dabei wendet diese Bibelhermeneutik allgemein einsichtige, d. h. wissenschaftlich nachvollziehbare Kriterien an, um dem Text sein Geheimnis zu entlocken.

EHYeH ASheR EHYeH – Was die Auslegungsgeschichte eines Textes unter anderem offenbart

Zahlreiche Ausleger haben sich im Laufe der alttestamentlichen Forschungsgeschichte an der Bibelstelle abgearbeitet, in der Gott Moses seinen Namen offenbart (Ex 3,1–22). Dabei versuchen sie, eine Brücke zwischen dem Tetragramm JHWH und der Antwort Gottes auf Moses' Frage nach seinem Namen[1] zu schlagen: EHYeH ASheR EHYeH (Ex 3,14), um so der Bedeutung des Gottesnamens auf die Spur zu kommen.

Bei Werner H. Schmidt bekommt man nun nicht nur einen guten Überblick über zahlreiche Forschungsmeinungen, was das Tetragramm in Verbindung mit der Textstelle Ex 3,14 bedeuten kann, sondern auch einen Eindruck von der Vorgehensweise historisch-kritischer Auslegungstradition.[2] So fächert Schmidt in einem ersten Schritt verschiedene exegetische Ableitungsversuche des Tetragramms aus verschiedenen Sprachen, Wortarten, Stammformen und Herkunftsgebieten auf. Nachdem er in aller Kürze einen Abriss verschiedener Meinungen bietet, schließt er: »Jedenfalls brauchen hier nur die beiden Erklärungsweisen erwähnt zu werden, die von einem Zusammenhang mit dem Verb HWH/ HJH ‚sein, werden' ausgehen…«.[3] Damit fallen alle anderen Ableitungen des Gottesnamens – beispielsweise von Wortwurzeln wie »wehen«, »fallen/fällen«, »lieben« u.a. – weg. Konnotationen des Gottesnamens, die durch ähnliche Konsonanten anderer Verben mitschwingen, werden so von vornherein als unangemessen ausgeschlossen. Beinahe möchte ich sagen: ironischerweise ausgeschlossen mit dem Hinweis auf einen sogenannten Kon-Text, der sich selbst in seiner immanenten Bedeutungsoffenheit einer Festlegung auf eine bestimmte Interpretation entzieht.

Schmidt selbst kommt in seinen folgenden Ausführungen über Ex 3,14 dennoch zu einem interessanten Statement: »Der Text bleibt wohl mit Absicht vage – wenn auch nicht inhaltsleer – und damit nach verschiedenen Richtungen hin auslegbar, so daß sich innerhalb einer gewissen *Spannweite* (Hervorhebung durch Vf.) unterschiedliche Deutungs- oder gar Übersetzungsmöglichkeiten nicht gegenseitig auszuschließen brauchen. Die Unmöglichkeit, die Intention exakt wiederzugeben, entspricht dem Text selbst.« Aus dieser Erkenntnis schließt Schmidt jedoch nicht etwa, seine eigene Hermeneutik auf ihre Angemessenheit zu überprüfen, ist sie doch darauf ausgerichtet, einem Text einen bestimmten Ursprungssinn zu entlocken. Auch entwickelt sich hier kein kreativer Umgang mit der Widerständigkeit des Textes gegen einen festen Sinn; und das, obwohl Schmidt bereits eine große Bandbreite verschiedener Annäherungen an den Gottesnamen aufgeführt hat. Nach wie vor gilt stattdessen der exakt abgesteckte wissenschaftlich erarbeitete Rahmen, in dessen sicheren Grenzen eine Annäherung an den Text als sinnvoll

MaASeH MeRKaVaH (The workings of the riding vehicle) (Therefore, we should accept that without the Guest the group as a whole cannot exist), 1978/9
Fahrradsattel, 10 Würfel, 9 cm

anerkannt wird und andere Wege ausgeblendet werden. Die Bedeutungsüberschüsse anderer Ansätze können dabei nicht stehen bleiben und für das eigene Verständnis als Wege genutzt werden, von verschiedenen Seiten auf einen Text zu schauen.

Wissen wird hier festgehalten und wissenschaftlich gesichert. Der nächste Schritt aber wird nicht versucht: Das produktive Gespräch verschiedener Stimmen bleibt aus.

Das Versprechen des Künstlers – Offenheit und Geschlossenheit eines Textes

Joseph Semah spielt in seinem Œuvre mit der Spannung von Verhüllen und Enthüllen. Seine Kunst lebt von einer kreativen Ambiguität: Sie stellt Symbole und Objekte in neue Räume und Bedeutungskontexte,[4] bricht sie damit auf für eine neue Reise in Sinnzusammenhänge. Mit seinen eigenwilligen, sperrigen Installationen entziehen seine Werke sich einem scharfen, eindeutigen Verstehen und Interpretieren. Sie funktionieren eher als Hinweise auf die Abwesenheit eines eindeutigen Sinns, eines letzten Ursinns oder als Fußnoten im Sinne talmudischer Auslegungstradition. Sie funktionieren als Kommentare und Anmerkungen z. B. zu Texten aus der Thora, erheben dabei aber keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern machen Bedeutungsverschiebungen, Verhüllung von Bedeutung durch den Zuwachs neu entdeckter Bedeutung erfahrbar.

So kann es, lässt man sich auf die Reise ein, durchaus geschehen, dass der Boden unter den Füßen ins Wanken gerät. Semah setzt sich in seinen Bildern und Installationen schließlich explizit mit Symbolen und Texten aus jüdisch-christlicher Tradition auseinander. Vertraute Texte werden verfremdet, verlieren ihren Halt in einer festgefügten Welt von Tradition, von Auslegung oder gar liturgischem Gebrauch. Die Irritation des Betrachters ist dabei zwar gewollt, doch kein Selbstzweck, sondern Anfangspunkt einer neuen Denkfigur: Dem aus der jüdischen Philosophie entstammenden Rückwärtslesen.[5]

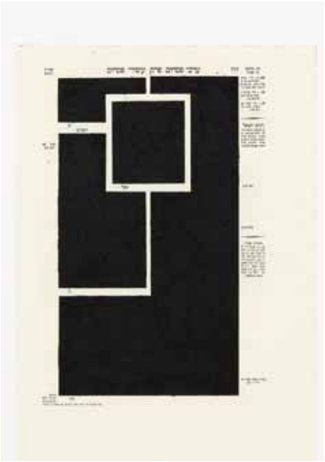
Das Versprechen des Künstlers besteht also nicht darin, einen verlässlichen neuen Inhalt vorzugeben, sondern den gewohnten Bahnen des Denkens eine neue Richtung zu geben: Über das Lesen der Symbole und Texte gelangen wir rückwärts schreitend tiefer und tiefer in den sprudelnden Strom der bewegten Überlieferungsgeschichte unseres geistigen Erbes. Doch die Fremdheit des Kunstwerkes, seine absolute Andersartigkeit, verwehrt sich unserem Bedürfnis, es uns in unserem Verstehenwollen anzueignen.

Den Berührungspunkt, den ich zwischen der Geschichte der Gottesbegegnung des Moses und der Begegnung eines Ausstellungsgastes mit einem Kunstwerk sehe, besteht genau in diesem Aspekt. Wir sind – so wie Moses in der Begegnung mit dem Heiligen, der in seiner Präsenz zugleich verborgen ist – auch in unserer Begegnung mit dem Kunstwerk mit einer überwältigenden Fremdheit konfrontiert.

Die Offenheit…

Die Offenheit des Prozesses, in den wir uns bei der Betrachtung eines Kunstwerkes begeben, findet ihre Entsprechung in der Offenheit der göttlichen Antwort: EHYeH ASheR EHYeH / Ich werde sein, der ich sein werde.

Für den fragenden Moses bleibt in dieser Antwort völlig offen, wie genau Gott sich den Israeliten als Retter aus der Not erweisen wird. Dass ihn diese Frage aber sehr beschäftigt hat, lässt er in seinen Fragen an Gott erkennen: Moses kann sich nicht vorstellen, wie der Pharao oder die Israeliten von seinem Sendungsauftrag zu überzeugen wären (V.11/ V.13). Gott antwortet dem Fragenden zwar, er sagt schließlich, dass er mit Moses sein wird (V.12) und dass er überhaupt da sein wird (V.14), aber er antwortet nicht auf das Bedürfnis zu wissen, wie konkret sein (Mit-)Sein in der Zukunft aussehen wird.[6] So ist Gott nach Benno Jacob »zwar in seinem letzten Wesen nicht erkennbar, aber in seinem Wirken unaufhörlich neu … Es ist das Wunderbare an unserer Stelle, daß sie dafür Raum läßt«.[7]



An introduction to the principle of relative expression, 1979
Ölkreide auf Seiten eines Talmud Bavli, Traktat Pessachim, 40 x 27 cm

… und Geschlossenheit eines Textes

Der Gottesname JHWH entzieht sich in seiner Offenheit auf die Zukunft hin jedoch einer Preisgabe des Wesens Gottes. EHYeH ASheR EHYeH bedeutet Enthüllung bei gleichzeitiger Verhüllung, weil Gottes Geheimnis selbst in seiner Offenbarung an Moses verborgen bleibt. Der berühmte Theologe Gerhard von Rad schreibt: »Es ist Jahwes Freiheit, die sich nicht im einzelnen festlegt«.[8] Die Heiligkeit Gottes wird erfahrbar in der Gleichzeitigkeit von Enthüllung und Verhüllung, von Präsenz und Abwesenheit.

Verhüllen und Umdeuten – Ein Beispiel aus der Kunst Joseph Semahs

Bei meiner ersten Begegnung mit der Kunst von Joseph Semah haben mich besonders seine Bilder fasziniert, auf denen er Seiten aus dem Talmud mit schwarzer Ölfarbe übermalt hat. Zugegebenermaßen war ich etwas irritiert, als ich die Bilder zum ersten Mal sah.

Das Überschwärzen von religiösen Texten ist jedoch keine simple Provokation, sondern beinhaltet u. a. folgende Idee: Gegenstand des Kunstwerkes ist ein Teil der jüdischen Tradition. Es geht um die midraschische Tradition des Kommentierens und Diskutierens verschiedener Meinungen zu einem biblischen Text: Zahlreiche Kommentare rund um die Mischna legen aus, was selbst schon Auslegung ist. Mehr noch: Sie geben verschiedene Meinungen wieder, ergänzen und widersprechen sich. Ein ganzer Kosmos von Stimmen und Anmerkungen, der sich über einem fernen Ausgangstext ausspannt.

Semah setzt hier an. Sein Akt des Übermalens des Textes macht ein hermeneutisches Problem sichtbar: Die endlose Aneinanderreihung von Meinungen ist gleichzeitig Suche nach und Verhüllen von Sinn. Je mehr Buchstaben die Seiten schwärzen, umso dunkler letztlich auch der Sinn der Quelle. Die weißen Linien zwischen den Rechtecken machen das »Nichts« sichtbar, das zwischen einer Interpretation und der anderen liegt. Das »Nichts« der weißen Linien steht aber auch für die Reise auf der Suche nach dem abwesenden Ursprung. Es ist Ausdruck unserer Sehnsucht nach etwas, das wir auf dem Weg verloren haben. Das Kunstwerk legt diese Abwesenheit offen. Darin liegt für mich das Versprechen eines Kunstwerkes – es lässt erfahrbar werden, dass es hinter jedem neuen Erkennen andere Rätsel gibt. Kunst entgrenzt Wissen, das ich doch meine, fest und verlässlich ergriffen zu haben. Kunst konfrontiert mit ihrer Fremdheit und fordert meine Antwort.

EHYeH ASheR EHYeH – wie soll ich darauf antworten?

Moses steht vor Gott, der ihm gleichzeitig in Zuwendung und Entzogenheit begegnet. Die Zuwendung Gottes besteht darin, dass er die Not seines Volkes in Ägypten erkannt hat und es aus der Verknechtung durch die Unterdrücker befreien will (Ex 3,7–10). Darin begegnet er Moses als ein Gott, der sich das Leid seines Volkes zu Herzen nimmt. Auf diese Weise offenbart er sich als zugewandter, vertrauenswürdiger und bereits vertrauter Gott. Und so ergänzt Gott in einer zweiten Antwort auf Moses' Frage nach seinem Namen den unzugänglichen JHWH-Namen durch einen Verweis auf die Vergangenheit der Erzväter, die er als persönlicher Gott bereits geführt und begleitet hat: Als Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs.

Auf der anderen Seite bleibt Gott für Moses jedoch fremd. Allein die Form der Begegnung macht dies deutlich: Er erscheint Moses in einem brennenden Dornbusch! Fremdartiger kann eine Gottesbegegnung kaum sein. Die erste Antwort auf Moses' Frage nach seinem Namen verstärkt seine Fremdheit noch. Während Moses' Frage geradezu um Erklärung, um Verstehen und Nähe ringt, entzieht sich Gott in seiner Antwort diesem Zugriff.

Mose sprach zu Gott: Siehe, wenn ich zu den Israeliten komme und spreche zu ihnen: Der Gott eurer Väter hat mich gesandt! Und sie mir sagen werden: Wie ist sein Name?, was soll ich ihnen sagen?

Gott sprach zu Mose: Ich werde sein, der ich sein werde.
(Ex 3,13–14a)

Moses begegnet hier dem Fremden, einem Gott, der sich nicht festlegen lässt, sondern seine Freiheit und Andersartigkeit inmitten der Offenbarung zu wahren weiß.

Als Gäste dieser Ausstellung machen wir eine ähnliche Erfahrung. Wir begegnen Kunstwerken von Joseph Semah. Kunstwerken, die sich in ihrer Fremdartigkeit unserem direkten Zugriff entziehen, aber gleichzeitig neugierig machen. Wie Moses sich dem brennenden Busch nähert, weil er sich »diese wundersame Erscheinung« näher ansehen und verstehen will, so gehen wir um Installationen herum, schauen auf Bilder, deren Erscheinung Verstehen und Erklärung fordern. Doch so wie die genaue Bedeutung des Gottesnamens im Letzten unübersetzbar bleibt, so auch das Kunstwerk. Doch bleiben beide dabei nicht in ihrer absoluten Autonomie oder gar Bedeutungsfreiheit verhaftet, sondern transportieren Inhalte, stehen in einem gewissen Kontext. Sie sind nicht bedeutungsleer und lassen sich doch nicht auf einen festumrissenen Sinn reduzieren. Sobald wir meinen, wir kämen über einen Namen der Gottheit näher, spüren wir ihre Widerständigkeit. Das gleiche geschieht im Grunde auch, wenn man einem Werk Joseph Semahs begegnet: Das Kunstwerk widersetzt sich der Preisgabe eines bestimmten Inhalts oder gar der Spur des Künstlers selbst. Letztlich sind wir auf uns selbst zurückgeworfen.

Die Konfrontation mit dem anderen fordert uns dabei zu einer Reaktion heraus. Egal, wie wir uns verhalten, wir müssen uns zu dieser Begegnung verhalten, wenn sie unsere Aufmerksamkeit erst einmal affiziert hat. Dabei haben wir verschiedene Möglichkeiten:
– Wir staunen. Dabei wird unsere gesamte Aufmerksamkeit beansprucht, unsere Gedanken und Gefühle. Das Staunen ist für mich nicht nur die erste Antwort eines Glaubenden auf die Offenbarung, Staunen schafft darüber hinaus in einem zweiten Schritt den Anreiz, das andere verstehen zu wollen.
– So beginnen wir eine Entdeckungsreise mit verschiedenen Möglichkeiten, die Erscheinung zu verstehen. Treten wir mit diesen verschiedenen Möglichkeiten in einen kreativen Diskurs, schreiten wir so Anmerkung für Anmerkung tiefer hinein in einen neuen Kosmos von Bedeutungen und möglichen Interpretationen.
– Oder aber wir versuchen, die Erscheinung zu erklären.[9] Damit weisen wir ihr eine bestimmte und klar umrissene Bedeutung zu.

Moses und das Volk Israel sind nach der Offenbarung Gottes als EHYeH ASheR EHYeH vor diese Aufgabe gestellt. In der Tradition vom Gott der Väter entdecken sie durch die Offenbarung des Namens eine neue, noch nicht besetzte Zukunft mit diesem Gott. Außerhalb der vertrauten alten Vorstellungen verändert die Gotteserfahrung nicht nur Moses, sondern das ganze Volk Israel. Was es bedeutet, an den alten Gott der Väter zu glauben, erfahren sie im Exodus, im Verlassen der vertrauten Gefangenschaft und auf dem Weg in ein neues Land. In der Wüste machen sie ständig neue Erfahrungen mit dem JHWH, der ihnen neu und immer neu offenbart, wer EHYeH ASheR EHYeH ist. Sehr schön bringt es Schmidt zum Schluss auf den Punkt: »[W]eit über die Gegenwart hinweg wird in eine offene Zukunft verwiesen« und »[w]ie Moses nicht am Dornbusch verharrt, so geht Gott mit dem Menschen mit«.[10]

Die oben beschriebene kreative Kraft in der Begegnung mit dem anderen besteht also in der Weiterinterpretation von bereits bekannten Texten und Traditionen, zu der wir herausgefordert werden. Der verheißungsträchtige Titel der Ausstellung verspricht somit nicht weniger als die Erfahrung neuer Bandbreiten von Texten und Symbolen christlich-jüdischen Kulturerbes.

[1] Ma schemo? / Was ist sein Name? Moses legt den Israeliten diese (eigene?) Frage in den Mund, um seine Sendung vor dem Volk legitimieren zu können.
[2] Werner H. Schmidt: Exodus. Bd. 1: Exodus 1–6 (BK.AT II/1), Neukirchen-Vluyn 1988, S. 173–183.
[3] Schmidt 1988 (wie Anm 2), S. 173.
[4] Beispielsweise in seiner Ausstellung »Next Year in Jerusalem« (2007) in zwölf verschiedenen Kirchenräumen der Landeskirche Hannovers (vgl. Fitschen/Helmke 2007).
[5] Vgl. die Texte von Arie Hartog in diesem Katalog und Almuth Sh. Bruckstein: Vom Aufstand der Bilder. Materialien zu Rembrandt und Midrasch, München 2006, S. 15: „Daher tritt auch die jüdische Philosophie im Rückwärtslesen ihrer eigenen Textgeschichte immer wieder für das gleiche ein: für den abwesenden Ursprung, für die nicht mehr entzifferbare Urschrift, für die nicht mehr vernehmbare göttliche Stimme.«
[6] Benno Jacob: Das Buch Exodus, Stuttgart 1997, S. 70: »Auf die Frage wird Einer helfen? Wird Er retten? lautet die gewisse Antwort dieses Namens: Er wird!« und S. 66: »Du Mensch brauchst nur zu wissen, daß, nicht wie ich helfen und mich erweisen werde.«
[7] Vgl. Jacob 1997 (wie Anm. 6) ebd.
[8] Gerhard von Rad: Theologie des Alten Testaments, Band 1: Die Theologie der geschichtlichen Überlieferung Israels. München 1957, S.194.
[9] Beispielsweise: Der brennende Dornbusch ist ein sog. Dictamnus albus, eine Pflanze, welche aromatische Öle absondert, die sich an heißen Tagen tatsächlich entzünden können.
[10] Schmidt 1988 (wie Anm. 2), S. 183.

Reading in Reverse, 1990
Bronze, 50 cm

Breaking News, 1990
Bronze, Zirkel, 70 cm

Three Dimensional Typography II, 1994
Stahl, Bronze, 16-teilig, Länge ca. 400 cm
Anmerkung: Die Form basiert auf dem Grundriss der Schule von Mondriaans Vater in Amersfoort
Sammlung NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds, Utrecht, Niederlande

Full Moon (Eshkol), 1999
Kupfer, Holz, Würfel, Glas, 53 x 53 cm

EHYeH ASheR EHYeH

(Ich bin, was ich bin)
(Ich werde sein, der ich sein werde)
(Ich werde der sein, den du als ‚Ich bin' kennenlernen wirst)

Exodus 3: 13–14

»Mose aber antwortete Gott: 'Siehe, wenn ich zu den Söhnen Israel komme und ihnen sage: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt, und sie mich fragen: Was ist sein Name (SheMO)?, was soll ich dann zu ihnen sagen?' Da sprach Gott zu Moses: 'Ich bin, der ich bin (EHYeH ASheR EHYeH).' Dann sprach er: 'So sollst du zu den Söhnen Israel sagen: 'Ich bin (EHYeH) hat mich zu euch gesandt'.«

Tetragrammaton - The Name - Der Name

Talmud Bavli, Traktatus Berachot 9:2 (Kommentar des Raschi)

»EHYeH ASheR EHYeH: 'Ich werde bei ihnen sein in dieser Not, in der Not ihrer Sklaverei in Ägypten und ich werde bei ihnen sein während der Unterdrückung, die sie von anderen Königreichen erleiden werden.' Die Interpretation von Raschi weist darauf hin, dass es in der Zukunft Kraftproben und Unterdrückungen geben wird. Raschi fügte ein kurzes Gespräch zwischen Gott und Moses hinzu. Und in diesem Kontext argumentierte Moses: 'Warum sollte ich ihnen die zukünftigen Sorgen nennen? Sie haben genug mit dieser Not [der Gefangenschaft in Ägypten]!'. Nachdem er das Argument von Moses gehört hatte, schloss Gott, indem er sagte: 'Also sage zu den Kindern Israels EHYeH (Ich bin) hat mich zu euch gesandt.' In diesem Sinne verbirgt, versteckt und entfernt der Gebrauch des einzelnen EHYeH (Ich bin) die Referenz zu allen zukünftigen Sorgen.«

Barnett Newman
The Name I, 1949
Öl auf Leinwand 121 x 152 cm
Daros Sammlung, Schweiz

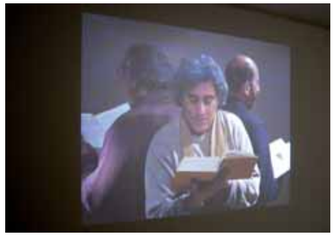
Beachte: SheM ist das hebräische Wort für einen Namen, und HaSheM bedeutet wortwörtlich »Der Name«, womit auch auf Gott verwiesen werden kann (Forscher bezeichnen »Den Namen« manchmal als das Tetragrammaton).

Die Scheu des Gastes

Hier also ist das Geheimnis: Ein Name, der einem von Menschenhand hergestellten Objekt gegeben wird, liegt nicht im Objekt. Doch gleichzeitig entsteht durch die Präsentation dieses Objektes im Umfeld des Museums und seine Benennung als Kunstwerk die Idee des Rückwärtslesens. Das ist unsere Verbindung mit der Geschichte außerhalb einer linear verstandenen Zeit und eines hergerichteten Raumes, und das ist das vitale Prinzip für das zukünftige Schreiben im Umfeld des Museums.

Dies aber bringt uns GaV Le-GaV (Rücken an Rücken) mit dem Versprechen des Künstlers.

Sich Rücken an Rücken mit dem Versprechen eines Anderen zu befinden, ist grundlegend für unsere Möglichkeit rückwärtszulesen, um festzulegen, wie wir unser Wissen über das Verdecken oder gar Zerstören früherer Versprechen erfassen. Also beschreibt dieser Zustand unser besonderes Interesse für die Kette von Interpretationen und Lesarten, die sich von der Geschichte bis in die Zukunft erstrecken. Erinnere Dich, dass dies das Verbergen und Verdecken früherer Versprechen betrifft. Das Ergebnis des Verdeckens ist einfach: Eine Textkategorie wird auf eine andere gelegt; beide existieren simultan, manchmal völlig austauschbar. In unserem Kontext aber sind sie so transformiert, dass es scheint, als seien sie gleich. Deshalb ist das Unterscheiden von beiden die präzise Funktion des Rücken an Rücken Lesens – und dies ist der Zustand, auf den sich das Rückwärtslesen hinbewegt.



GaV Le-GaV, Read Full Text, 2006
Imam der Laleli Moschee in Rotterdam
Roland Van den Bergh
Joseph Semah

An diesem Punkt jedoch ist es vor allem eine Betrachtung über die Scheu des Gastes, die uns näher zu unseren zukünftigen Texten bringt. Aber seine Scheu ist viel subtiler, da sie das Eingeständnis beinhaltet, dass unser Versuch, das gezeigte Kunstwerk bloß durch unsere Sinne zu erfahren, scheitert. Nachdem wir probiert haben, Kunstwerke zu erkennen, indem wir sie einfach anschauen, und dabei gescheitert sind, befinden wir uns also am Anfang einer anstrengenden Reise in die Leere. Natürlich reden wir dabei nicht nur über eine bestimmte Operation, sondern auch über eine bestimmte Fähigkeit, immer wieder die Distanz zur Scheu des Gastes heute und in der Zukunft zu vermessen. Es bleibt aber ein risikovoller Prozess, da er in einer Kultur der Kontrolle eingebettet ist. Auch wenn unsere Beziehung zu dieser Kultur der Kontrolle mehrdeutig und unheilbar ist, sollten wir festhalten, dass es dort einen »zuverlässigen Text« gibt.

Aber dies ist nicht, was wir glauben, denn so weit wir sehen können, verliert jeder zuverlässige Text irgendwann diese Qualität. Das heißt letztendlich, dass wir die Zeitlichkeit als Prinzip geltend machen, wenn wir uns mit einem solchen zuverlässigen Text verbinden.

Und das ist ein Problem: Gleich wie vertraut uns ein zuverlässiger Text in der Lektüre erscheint, seine Zuverlässigkeit bleibt zeitlich. Daraus folgt, dass – ob wir die Zeitlichkeit unserer zuverlässigen Texte akzeptieren oder nicht – darin das Versprechen der prinzipiellen Idee des Rückwärtslesens enthalten ist, und damit unsere Reise in die Leere. Wir müssen daran denken, wann immer wir auf ein Kunstwerk im Umfeld des Museums verweisen, da es ein direktes Wissen davon enthält, dass frühere Versprechen verdeckt oder zerstört sind. Und dies betrifft all jene Mitspieler, die sich immer noch weigern, die Zeitlichkeit ihrer eigenen zuverlässigen Texte zu erforschen.

Im Grunde können wir notieren, dass wir uns weder im Öffentlichen noch im Privaten auf die Schärfe unseres Sehens, unseres Hörens, unseres Tastsinns, unseres Geruchs und des Testens verlassen können, als sei dies der einzige Weg, einem ausgestellten Kunstwerk zu begegnen.

Erinnere Dich: Es ist in diesem Kontext wichtig zu bedenken, dass im Umfeld des Museums das Kunstwerk nicht nur dem Versprechen des Künstlers entspricht, sondern dass beide mehr als eine visuelle Schärfe sind. Und ebenso, dass die Fähigkeit unseres visuellen Systems, räumliche Zusammenhänge zu erkennen, ein ungenügendes Instrument bleibt, um uns durch die vielen Versprechen, die unseren Weg begleiten, zu führen.

Ob wir das Versprechen des Künstlers benennen oder nicht: Es bleibt darum Tatsache, dass die Notwendigkeit, frühere Versprechen zu verdecken, die Wurzel der Produktion unserer Kunstwerke ist. Dies ist in jedem Fall die Basis für unser zukünftiges Schreiben und es ist auch das führende Prinzip bei unseren regelmäßigen Wanderungen im Umfeld des Museums, das trotz all der ausgestellten Werke unser Eingang in die Leere bleibt.

Exodus 3:5

»Tritt nicht näher heran. Ziehe deine Schuhe von deinen Füßen; denn der Ort (Ha-MaKOM), auf dem du stehst, ist heiliger Boden (ADMaT KoDeSh)!«

Beachte: MaKOM ist das hebräische Wort für einen Ort, Wohnort, Sitz und Lage. Gleichzeitig bedeutet das Wort HaMaKOM »Der Ort« und wird benutzt, um den möglichen Aufenthaltsort des Allgegenwärtigen, Gott, zu bezeichnen.

Die Schuhe lösen unsere Füße vom Boden und trennen uns von unserem eigenen Materialismus. Also wird gesagt, dass man Schuhe tragen sollte, wenn man einen Berg besteigt, und sie ausziehen sollte, wenn man herabsteigt, denn der Boden unten und der Fuß des Berges sind immer heiliger als der Gipfel.

MaKOM, 1983
2 Schuhleisten. 2 Schuhe, Glas, Holz, 25 cm
Sammlung Shoes Or No Shoes?,
Kruishoutem, Belgien

An diesem Punkt sollten wir, wenn wir immer noch verstehen möchten, was Zeitlichkeit beinhaltet, die Beschaffenheit des Rückwärtslesens erkennen, das heißt, wir sollten vertraut sein mit MaKOM, nicht nur als dem vertrauten Boden unter unseren Füßen, sondern zuallererst als dem Lesen von Handlungen, Wissen und Emotionen, die das Verhüllen aller früheren Versprechen beinhalten. Im vergleichbaren Sinne ist MaKOM auch eine gewisse Notwendigkeit, die Angst, mit jemandem Rücken an Rücken zu stehen, zu bedenken, wenn nicht sogar zu lösen. Wie deutlich sein wird, entspricht die Initiative, die uns hierher brachte, auch unserer Verbindung mit der Auflösung allen Lebens, mit der Zeitlichkeit unserer zuverlässigen Texte.

Selbstverständlich sollte man an dieser Stelle bewusst das Problem des Todes in das Problem der Zeitlichkeit einschieben. Und das ist natürlich das Prinzip des Rückwärtslesens.

Aber noch einmal, es genügt nicht zu erklären, dass HaMaKOM, der Ort an dem wir üblicherweise unsere Kunstwerke zeigen, gleichzeitig heilig und profan ist. Im Gegenteil: Es umschreibt insgesamt eine völlig andere Qualität, da es ein Ort der Symbole ist. Desto näher wir ihrem Inneren kommen, desto stärker verbergen sie ihre Lesart unter unseren Füßen. Dies jedenfalls ist unsere Überzeugung: Die Scheu des Gastes ist die Quelle für zukünftiges Schreiben, soweit die Betrachter das Kunstwerk als etwas erfahren, das glaubwürdiger ist als die materielle Welt. Und es ist genau eine solche Erfahrung, die schließlich den unschuldigen Blick in eine Reise in die Leere verwandeln kann, denn was bleibt, ist nicht ein Kunstwerk, sondern ein Eingang in das Endlose.

Als ein Resultat ließe sich behaupten, dass wir uns nicht für den Umgang mit der Todesangst interessieren, aber dennoch sind Tod und das Versprechen des Künstlers unzertrennlich.

Natürlich sind das Versprechen des Künstlers und die Bilder dieses Versprechens, das heißt die ausgestellten Kunstwerke, endlos. In einem gewissen Sinne sind sie, was sie nicht sind, das heißt, wir spüren beides, als wäre es die Konfrontation mit der Scheu des Gastes. Es gibt keinen Zweifel, dass die Entscheidung, ein Kunstwerk zu zeigen, von der Wurzel einer Kultur der Kontrolle herkommt, die innerhalb der Leere eingebettet ist. Das Problem ist, dass unsere Schwierigkeit, die Leere zu definieren, natürlich Teil unserer Unfähigkeit ist, Zeitlichkeit als solche zu verstehen. Dennoch ist dies die Verantwortung, die wir akzeptieren sollten, da Zeitlichkeit auch die Funktion des Versprechens des Künstlers ist und also sein Bild, das ausgestellte Kunstwerk, unsere Verbindung, wenn nicht sogar der eigentliche Ort, zu der symbolischen Wohnung der Toten.

Also ist es sicherlich diese symbolische Wohnung, welche die Faszination des Publikums für wiederholte Spaziergänge im Umfeld des Museums erklärt, was gleichzeitig verdeutlicht, dass das ausgestellte Kunstwerk weder ein singuläres Subjekt sein kann noch ein authentisches Versprechen.

Folglich ist es diese schwer definierbare Vorstellung, der Wunsch im Heute die Zukunft zu berühren, die durch die Hoffnung erschaffen wird, die gleichzeitig den Kontext bestimmt, in dem Rückwärtslesen stattfindet.

Ungeachtet unser verwirrten Hoffnung ist Rückwärtslesen an diesem Punkt dasjenige, wodurch wir den Ort unseres eigenen Atmens identifizieren, wodurch wir sind und uns gleichzeitig fortbewegen, um unsere einengende Gefangenschaft zu durchbrechen.

Also ist es deutlich, dass Rücken an Rücken mit dem ausgestellten Kunstwerk zu stehen, unsere Form des Tanzes ist, unser Sprung sozusagen in die vage Welt der Scheu des Gastes. Wer sich Rücken an Rücken an den Gast lehnt, wird Teil von all dem, was sich im Prozess des Rückwärtslesens manifestiert. Und tatsächlich, das ist die Bedeutung unserer Hoffnung, weil Voraussetzung, ohne die das Kunstwerk nicht bezeichnet werden kann. Natürlich ist die fortdauernde und konsistente Notwendigkeit für das Museum, das Versprechen eines Anderen zu verbergen oder gar zu zerstören, die Vorarbeit für jedes Kunstwerk und wird tatsächlich von politischen Überlegungen bestimmt. Und dies ist die Klarheit, die unserer eigenen Zeitlichkeit ein Maß gibt.

Erinnere Dich: Diese Tatsache darf nie vergessen werden, wann immer wir auf das treffen, was wir bereits akzeptiert haben oder in unserer Reue akzeptieren müssen.

Für uns bedeutet das, soweit der Künstler darauf zielt, ein Versprechen zu schaffen, die Reue genauso wie das Versprechen fallenzulassen.

Es folgt daraus logischerweise, das Reue im Umfeld des Museums nicht nur ein ungültiger Akt ist, sondern auch eine Verzögerung für das Verstehen der Scheu des Gastes bedeutet. Natürlich haben wir durch und in diesem Zustand Schwierigkeiten, die Leere im wahren Leben zu vergegenwärtigen; es gibt keinen Zweifel, niemand hat bis jetzt das Problem des Todes lösen können. In diesem Fall ist die Spannung zwischen dem Ausmaß unseres leeren Grabes und dem Wunsch, uns in eine Position des Rücken an Rücken mit jemandes Versprechen zu stellen, viel mehr als eine visuelle Fähigkeit. Schließlich verkörpert diese Position den Eingang zur Leere.

Offenkundig führt uns diese scharfe Trennung zwischen dem Publikum und der Scheu des Gastes in die Arme der Reue. Bis jetzt ist es sicherlich die am wenigsten befriedigende unserer Handlungen.

Um sicher zu sein: Die Leere ist der Fortschritt des Rückwärtslesens.
Und Rückwärtslesen ist der Ursprung unseres zukünftigen Textes.

Also: Auch wenn die visuelle Kapazität unserer ausgestellten Kunstwerke die chronologische Reihenfolge unseres Rückwärtslesens durchbricht, ist diese lebensnotwendig für die Präsentation des Werkes im Umfeld des Museums. Erinnere Dich: Dies ist unser Eintritt in die Leere. In diesem Zusammenhang sollte das eigentliche Kunstwerk nicht mit dem Konzept der Ästhetik oder der Abstraktion verwechselt, sondern mit unserer Entschlossenheit verbunden werden, die verborgenen Gründe hinter dem Anreiz für den Künstler ausfindig zu machen, sein Versprechen in ein Kunstwerk zu verwandeln, und letztendlich für seinen Wunsch einzutreten, sein Werk im Umfeld des Museums zu präsentieren.

Es gibt keinen Zweifel, das Verdecken und Verbergen und manchmal sogar das Vernichten eines Versprechens ist die Quelle des künstlerischen Schaffens. Daran ist nichts radikal Originelles, aber es ist an dieser Stelle notwendig zu bemerken, dass das Bild des Versprechens des Künstlers nicht nur ein Kunstwerk ist, sondern auch eine heftige Handlung im Bereich des Gastes.

Aber falls sie angegriffen wird, mag die Scheu des Gastes zurückschlagen, indem sie neue Auswahlmöglichkeiten fordert.

Doch eigenartigerweise ist es genau das, was im Umfeld des Museums hätte passieren sollen, da der Prozess der Selektion immer in der politischen, sozialen und kulturellen Äußerung einer gewissen, vorübergehenden Macht eingebunden war. Es gibt Gründe, diese Tatsache zu betonen, da die Kraft der Selektion unser ständiges Drama ist, das uns immer mit der Strategie des Verdeckens verbindet.

Erinnere Dich: Diese bestimmte Situation hat politische wie auch existenzielle Implikationen für den Zustand und die Zukunft des Museumsumfeldes. Daher sehen wir jetzt, dass der Akt der Selektion nicht das Herstellen von Gütern, von Verkaufen und Kaufen ist. Im Gegenteil, es ist ein endloses Verschieben dessen, was Seite an Seite mit der Scheu des Gastes existierte.

Tatsächlich, sogar in diesem offenen Staat kann das ausgewählte und ausgestellte Kunstwerk nicht frei im öffentlichen Raum erfahren werden, außer wenn es politisch erlaubt wird.

Und soweit wir wissen, ist der Grund für die Selektion, die bestimmt, welches Kunstwerk wohl und welches nicht in das Umfeld des Museums eintreten darf, besonders brauchbar, um die Unfähigkeit des Publikums zu erklären, den Künstler darüber zu informieren ob, wenn überhaupt, seine Wünsche befriedigt oder neu erfunden worden sind. Und doch, wie für das Publikum ist das ausgestellte Kunstwerk die Maßeinheit dieses rigorosen Rechtes, das täglich geprüft werden sollte. Erinnere Dich: Dies ist die Distanz zwischen dem physischen und dem modifizierten Atmen des Gastes, der immer zuerst außerhalb des Museumsumfeldes lesbar ist.

Eben in diesem Moment sollte das Publikum vermuten, dass das Interesse des Gastes an der Zukunft des Museums Teil unserer Zeitlichkeit ist und dass sich aus der Kategorie der Zeitlichkeit sein Interesse an so vielen verschiedenen MeKOMOT (Mehrzahl von MaKOM) ergibt. Kurz gesagt, die Zukunft des Museumsumfeldes liegt nicht darin, von Angesicht zu Angesicht auf bestimmte Kunstwerke zu schauen, sondern in einem System des Rücken an Rücken Lesens, das heißt, unsere eigene kulturelle Beschränkungen in der Gefangenschaft in der Verwundbarkeit des Gastes zu erkennen.

Es ist notwendig zu verstehen, dass in diesem Sinne der Bereich der Leere ein Zeichen für die Zeitlichkeit ist, und das ist selbstverständlich.

Und so verkörpert die Darstellung der Verwundbarkeit des Gastes im öffentlichen Raum eine deutliche Phase in der Entwicklung des Museums. Und um damit vertraut zu werden, müssen wir zunächst unsere eigene Verwundbarkeit modifizieren. Aber diese ist nicht physisch, im Gegenteil, es handelt sich um eine Untersuchung des Problems der Zeitlichkeit. Die Wunde also ist unsere Erkenntnis, dass nichts uns so sehr trifft wie das Angesicht des Todes. Es kann keine spontane Trauer im Umfeld des Museums geben, da es ein genaues Maß eines genauen Atemraumes ist. Tatsächlich zeigt Trauer im Umfeld des Museums viel deutlicher als alle anderen Aktionen die verborgene Moral und politische Realität unter dem Keller dieses Gebäudes.

Wir können nun ergänzen, dass die ausgestellten Kunstwerke eine Einführung in ein enormes Archiv vieler anderer verhüllter Versprechen, verhüllter Symbole, metaphysischer Bilder und

SeFaT IMI SeFaT EVeR (My mother's tongue is the Hebrew tongue), 1985
Eisen, Leder, Äste, Bücher, 250 cm
Sammlung Israel Museum, Jerusalem, Israel

sogar der politischen Kräfte, die uns heute verfolgen, sind. Das ist alles andere als ein Geheimnis, weil wir unter dem Museum die Stimmen all der Versprechen hören, die abgedeckt und begraben, ja fast sogar zerstört sind.

Natürlich ist dies kein normaler Moment der Enthüllung, da wir bereits in das Umfeld des Museums eingetreten sind, wohl wissend, dass wir Trauer gegen Wanderung austauschen können; endlos zwischen den in den Museumsräumen ausgestellten Werken zu wandern.

Es ist aber keine einfache Aufgabe im öffentlichen Raum persönlich zu trauern, denn auch in der letzten Szene, wenn wir anfangen, mit einem bestimmten leeren Grab als Maß unserer eigenen singulären Abwesenheit mitzufühlen, sollten wir erkennen, dass das Kunstwerk selbst eine Pforte ist: ein Eingang zur Leere. Natürlich sind wir jetzt nicht in der Lage, unsere Vergangenheit zu ändern, aber wir spüren bereits die umgekehrte Rolle des Gastes. Das heißt, dass der Gast in der Offenbarung der Leere bereits angefangen hat, über die politische Realität außerhalb des Museums zu sprechen, die in unserem Kontext als ein wirkliches Interesse für die Zukunft des Museums erscheint. In dieser (zukünftigen) Geschichte ist das Element der Bestattung offenkundig nie lange abwesend und verändert sich in der Bedeutung.

Bedenke, das Gefühl auserwählt zu sein, ist uns allen gemein, und vor allem in Beziehung zu der Scheu des Gastes.
Entsprechend ist die Rolle der politischen Kontrolle über die Aktivitäten in der Museumssphäre tief und vielleicht unwiederbringlich in der Zukunft seiner Räume begraben.

Vielleicht und trotz einer Politik und Kultur der Kontrolle können wir hier fühlen, dass die Geste des Gastes in die Leere hinein eine Notwendigkeit ist, um auf die Kräfte der Selektion zu reagieren. Selbstverständlich verwirrt seine Scheu das Publikum, aber was die Position des Gastes besonders relevant macht, ist die Art und Weise, wie er Trauer und moralische Verantwortung verbindet.

Im Folgenden ist es wichtig zu wissen, dass der Gast immer andere Regeln besitzt, eine andere Lesart gegenüber der öffentlich etablierten Verwundbarkeit. Daher kann die Trauer des Gastes, die sich völlig anders äußert als er selbst die Wirkung der Selektion auf seine eigene Scheu vorhergesehen hatte, wieder mit der Stimme der Reue verbunden werden.

Auch in diesem Moment, wo die Schwierigkeiten des Gastes thematisiert werden, seine eigenen Wunden zu repräsentieren, ist es darum selbstverständlich, dass er auf seine Fremdheit besteht und sie betont, als seine ultimative Garantie der Authentizität.

Genauso wie eine in einem Bild zusammengepresste Wunde zu einem Symbol des Rückwärtslesens wird, so bestimmt diese Lesart jedoch Elemente des isolierten Individuums, desjenigen, der die Symbole ursprünglich schuf und sie dennoch durch seinen Willen auch jetzt nicht zurückbringen kann.

Und noch viel, viel ausgebreiteter können wir in den späteren Kapiteln unseres Schauspiels lesen, dass die symbolischen Spiegelungen unserer Wunden alles andere als sicher sind; immerhin, die Verwundung kommt zu uns und wird zu einem zuverlässigen Text. Aber in Wirklichkeit ist die Repräsentation der Wunde unser Versuch, die Scheu des Gastes aufzuheben.

Erinnere Dich: Es ist unsere neue Form der Hoffnung. Namentlich ist es unser Wille, dass sich die Trauer des Gastes spiegelt, und sich wiederum in EIN SOF (endlosen) Spiegelungen fortsetzt. Daher muss das Publikum, damit Spiegelung stattfinden kann, mit der Scheu des Gastes vertraut sein, da sie das Produkt des Rückwärtslesens ist. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Umwandlung persönlicher Trauer in eine transzendente Begegnung. Und genauer gesagt, ist es unsere choreografische Anstrengung, mit der Methode des Rücken an Rücken Lesens zu dem zweiten Gast zu springen. Das ist unser dritter Spieler, derjenige, der vom ursprünglichen Gast eingeladen wurde.

Und es ist genau eine solche Demonstration: die erweitere Einladung an den zweiten Gast, welche für den ursprünglichen Gast die vitale Lösung bildet, um die fürchterliche Instabilität zu kritisieren, die für den Beteiligten zu dem Prozess der Selektion gehört. In anderen Worten, wenn ein zweiter Gast beteiligt ist, wird die Beziehung der drei Wunden noch komplizierter. Denn es muss durch das Gebiet zweier Exile und also in zwei Richtungen rückwärtsgelesen werden. In Beziehung zum Rückwärtslesen ist dieser Akt nicht anders als das nicht durch freien Willen, sondern Gewalt bestimmte Leben im Exil, da es Verhüllen, Verdecken und Zerstörung beinhaltet.

Das Exil ist der normale Ort für den authentischen Gast. Aber im Exil, genauso wie in der Isolation, ist alles Negation, Text und Bild sind unzertrennlich und jegliche Realität besteht aus der simultanen Koexistenz von Erinnern und Vergessen. Wenn das Exil ein Geheimnis ist, ein Heiligtum, wenn es eine Erinnerung ist, oder ein Fortschritt hin zum umfassenden Vergessen, ist sein Inhalt darum immer an einen verlässlichen Text gebunden, der sich genauso wie die Bilder bewegt. Langsam wird das Publikum, indem man zur Realität des authentischen Gastes zurückkehrt, gezwungen, in der Nähe von zwei Gästen zu atmen.

Gleichzeitig ist es auch wichtig zu verstehen, dass der Glanz unserer Symbole darin liegt, dass wir alle simultan in so vielen völlig unterschiedlichen verlässlichen Texten existieren, endlose und unversöhnliche Domänen der Erfahrung.

Darum können wir, nachdem der zweite Gast eingeladen wurde, darauf hinweisen, dass der authentische Gast seine Wunde in den öffentlichen Prozess der Genesung eingebracht hat. Und wenn wir es nur eingestehen können, der authentische Gast wird nicht einfach aus metaphysischen Gründen auf der Oberfläche unseres verlässlichen Textes lokalisiert. Er ist weiter, weil er die Gestaltung unserer zukünftigen Texte verkörpert.

Hinter all dem sollten wir auswendig lernen, dass auch im Umfeld des Museums das Rückwärtslesen teils mit einem heiligen Gebot verbunden ist, teils mit einer bestimmten Tradition, teils mit einer Nicht-Tradition, teils mit Poesie, teils mit einer unbekannten Poesie, teils mit einer fremden Sprache, teils mit einem bestimmten Glauben und teils mit einem Nicht-Glauben, aber es sollte immer in unsere Gesetze eingebettet sein.

GaV Le-GaV
Imam Halil Kara, Pastor Claus-Ulrich Heinke und Joseph Semah, in der Citykirche in Hildesheim am 1. April 2007

Auch in der Tiefe unseres eigenen Trosts spüren wir also die turbulente Reise in die Leere, als würden wir sie durch die Augen eines kleinen Kindes erfahren. Ein Kind, das sich gegen die Disziplin seines Kindergartens auflehnt. Erinnere Dich: Es muss gegen die Regeln angehen, sie zerstören, sie ablehnen, aber immer im Rahmen des *gegenseitigen* Respekts. Schließlich zur Scheu des ursprünglichen Gastes: Sein Bewusstsein ist zeitlos, genauso wie das Prinzip seiner Einladung an den zweiten Gast. Es gibt keine von der Gegenwart losgelöste Zukunft, da die Konsequenzen des Rückwärtslesens bereits aktiviert wurden. Dies mag erst in der Zukunft

Vincent Van Gogh
Ein Paar Schuhe, 1887
Öl auf Leinwand, 34 x 41 cm
Baltimore Museum of Art

Pentagrammaton = YeHoShVaH
(Vgl. Giovanni Pico della Mirandola)

sichtbar werden, aber es ist bereits heute lesbar und im Wesentlichen die potenzielle Existenz unseres MaKOM.

Folglich muss sich das Publikum für zwei Gäste interessieren, und es ist wichtig, zwischen beiden zu unterscheiden, da dieses Thema im Umfeld des Museums bewusst verwechselt wird.

Von nun an beinhaltet die Einladung an den zweiten Gast auch einen Konflikt, denn indem der authentische Gast die Einladung ausspricht, verwickelt er uns alle in neuen Emotionen; mit einem neuen Grund der Reue. Es ist ein Risiko, aber eines, das wir auf uns nehmen sollten.

Wahrhaftig, man dürfte fast erwarten, dass nichts attraktiver als die Scheu des authentischen Gastes ist, aber wir sollten bedenken, dass der authentische Gast nicht für immer unschuldig bleiben könnte.

Exodus 3:2–3

»Er schaute, und siehe da, der Dornbusch brannte zwar im Feuer, wurde aber dabei nicht verzehrt. Mose sprach: ‚Ich will näher hingehen und diese gewaltige Erscheinung ansehen, wie es kommt, dass der Dornbusch nicht verbrennt'.«

Vor diesem Hintergrund und all unseren vergangenen Aktivitäten sollten wir jetzt vielleicht die gemalten Schuhe des »Bauern« von Van Gogh mit dem Bild des »Brennenden Busches« vergleichen. Unzweifelhaft haben uns beide Symbole, während sie weiterhin ein Versprechen bleiben, bitter enttäuscht. Der Busch hat sich danach gesehnt, aufgezehrt zu werden, und die Schuhe waren von Beginn an durchgescheuert.

Schluss

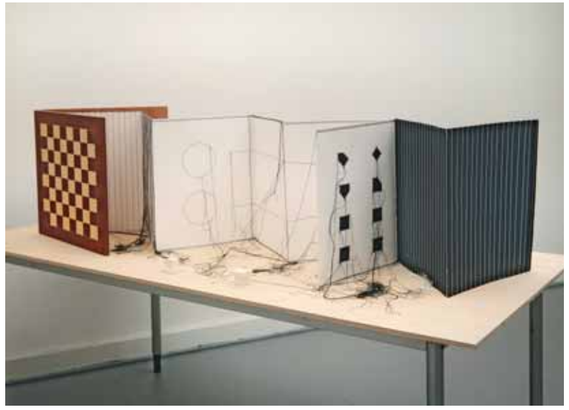
Zu allen Zeiten sind die Scheu des Gastes und die unschuldige Erscheinung seiner Ausdrücke Symbole des Exils. Alle werden zum Objekt, zur symbolischen Wunde, mehr mit dem Rückwärtslesen als mit der Welt um uns herum verbunden, bis sie benannt werden. Und dieses Benennen verleiht uns eine neue Form der Reaktion, durch die die volle Intensität unseres Lesens, ohne die düsteren Konsequenzen, die sich normalerweise aus der Kultur der Kontrolle ergeben, erfahren werden kann.

Breathing in Reverse, 2008
Pastorin Julia Helmke, J. Semah am 24.8.2008 in Hannover

So befindet sich am unteren Ende der Skala der Moment, an dem der authentische Gast seine Scheu ablegt. Auf eine bestimmte Art und Weise mag dies wie eine Inkarnation unseres ursprünglichen Versprechens erscheinen und dadurch mag er aus seinen Symbolen heraus die Gesetze des Museums herausfordern, aber immer unter Einhaltung der Regeln.

In guter Verfassung ist es daher notwendig, gleichzeitig zu sagen, dass wir nicht an das glauben können, was wir als die Scheu des Gastes ansehen, als ob sie nur ein unschuldiger Blick wäre, das Objekt eines bloßen Objektes, dass seine Hemmungen benannt und wieder benannt werden müssten; im Gegenteil, der authentische Gast verdankt sein Dasein nicht seiner Scheu, sondern der Tatsache, dass er bereits den zweiten Gast eingeladen hat.

Im Hintergrund können wir die Höhepunkte erkennen, die symbolische Bedeutung der Veränderungen in der Scheu des Gastes, denn durch den Gast bleibt die dynamische Hoffnung des Rückwärtslesens und dies ist die besondere Ursprünglichkeit unserer erweiterten offenen Wunden, die jetzt anfangen, auf der Haut des zukünftigen Schreibens des Gastes zu genesen.



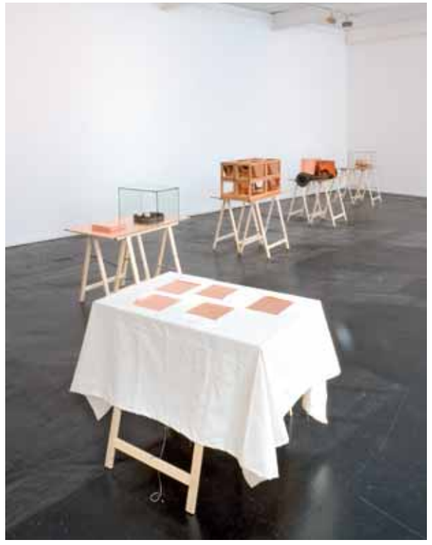
Then as now one finds that the city of Jerusalem is simultaneously a criticism and non-site, 2005
Holz, Zirkel, Bronze, Stein aus Jerusalem, 75 cm

Reading in Reverse, 2002
2 Schachbretter, Ölfarbe, Garn, Papier, 50 cm

MeLECheT MaChaSheVeT (39 types of work made by intention or thought), 2002
Bronze, 5-teilig, jeweils 50 cm

Repetition & Change, 2005
Stahl, Acrylglas, Marmor, 6 x 180 x 180 cm
Sammlung Roel Arkesteijn, Antwerpen, Belgien

Black Fire/White Fire, 2005
Stahl, Glas, 36 Weingläser, verbrannte Gedichte von Paul Celan, 70 cm
Sammlung Ferdinand van Dieten, Amsterdam, Niederlande



ShULChaN ARUCh, (Laid table), 2005
5-teilig, jeweils auf 2 Holzböcken und Platte
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ShULChaN ARUCh (Laid table),
EVeN HaEZeR (Stone of help), 2005
Kupfer, Steine aus Jerusalem, Eisen, Glas, 105 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ShULChaN ARUCh (Laid table),
ORaCH ChaIEM (Way of life), 2005
Gusseisen und Kupfer, 108 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ShULChaN ARUCh (Laid table),
ChOSheN MIShPaT (Breastplate of judgement), 2005
Kupfer und Holz, 117,5 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ShULChaN ARUCh (Laid table)
YOReH DeAH (It teaches knowledge), 2005
Kupfer, Glas, Eisen und Marmor, 105 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ShULChaN ARUCh (Laid table)
MaPaH (TOSaFoT) Tablecloth (Extra), 2005
Leinen, Garn und Kupferplatten, 74 cm
Sammlung Bouwfonds Art Foundation, Hoevelaken, Niederlande

ChaShMaL (stilte, woord, electriciteit), 2006
Stahl, Acrylglas und Neon (4-teilig), jeweils 34 cm lang

GaV Le-GaV in Gröpelingen

Eine Gedankenfigur in neueren Texten von Joseph Semah ist GaV Le-GaV (Rücken an Rücken). Diese Idee spielt eine wichtige Rolle in seinen Performances, bei denen er Menschen unterschiedlicher Herkunft bittet, ihre eigene Identität zu artikulieren, während sie eng zusammen, Rücken an Rücken, stehen oder sitzen. Im Hintergrund steht die berühmte Idee des Philosophen Emmanuel Levinas, Ethik ließe sich aus dem Antlitz des Anderen entwickeln. Semah teilt Levinas Meinung, dass der Mensch mitverantwortlich ist für die Existenz des Anderen, bezweifelt aber die Durchsetzbarkeit der hochmoralischen Auffassung des Philosophen. Der Künstler dreht die Metapher Levinas' wortwörtlich um. Indem sich Fremde Rücken an Rücken zueinander befinden, entsteht eine Nähe, die Vertrauen voraussetzt. Während von Antlitz zu Antlitz in der Praxis auch Distanz und Abwarten bedeuten kann, beinhaltet Rücken an Rücken das bedingungslose Vertrauen des Anderen; eine bemerkenswerte Denkfigur vor dem Hintergrund sich allmählich entwickelnder gesellschaftlichter Paranoia in den Niederlanden. Semah möchte zu bedenken geben, ob eine multikulturelle Gesellschaft nicht auch Rücken an Rücken existieren kann.

Die Aktion *The Doubling of the House,* die Semah am 23. April 2009 im Atelierhaus Roter Hahn in Bremen-Gröpelingen zusammen mit Bremer Bürgern aufführte, basierte auf dieser Denkfigur. Teilnehmer eines Integrationskurses der Bremer VHS-West, Mitglieder des Vereins Kultur vor Ort und Mitglieder der Fatih Moschee saßen gemeinsam zwischen zwei gebauten Häusern auf Schachbrettern und sprachen gleichzeitig das Alphabet ihrer jeweiligen Muttersprache. Das Schachspiel ist für Semah eine Metapher für den öffentlichen Raum: Dort können alle ihre eigene Stimme hörbar machen, wobei das Schachspiel, das auf unterschiedlichen Niveaus gespielt werden kann, eindeutig Regeln und Grenzen vorgibt. Anschließend haben die Besucher der Performance die Häuser mit Buchstaben in Spiegelschrift beschrieben, während der Künstler aus den benutzen Objekten Skulpturen baute. In der Spiegelschrift zeigt sich, dass jede sprachliche Äußerung einen Hintergrund hat, wortwörtlich irgendwo her kommt. Die Performance verdeutlichte daneben, was Semah in seinen Texten unter dem »zweiten Gast« versteht. Als Angehöriger einer fremden Kultur wird er eingeladen, im Kontext der zeitgenössischen Kunst zu arbeiten. Dieses in seinen Augen geschlossene System möchte er aufbrechen, indem er als »erster Gast« neue Gäste einlädt und demonstriert, wie auch sie sich in den Netzen seiner Kunst zurecht- und wiederfinden können.

Auswahlbibliografie

Roel Arkesteijn (Hg.): Respect! Forms of community. Contemporary art from the Netherlands, Amsterdam 2005

Ausst. Kat. Amsterdam, Academie van Bouwkunst: A priori sculptuur, Amsterdam 1987

Ausst. Kat. Amsterdam, Nieuwe Kerk: Fuente. Juan de la Cruz, 1591-1991, Amsterdam 1991

Ausst. Kat. Apeldoorn, Van Reekum Museum: Joseph Semah: Desert Drawings, Apeldoorn 1995

Ausst. Kat. Den Haag, Haags Centrum Aktuele Kunst: Design-Kunst-Design, Den Haag 1990

Ausst. Kat. Diepenheim, Kunstvereniging: Joseph Semah. An introduction to the principle of relative expression, Diepenheim 1995

Ausst. Kat. Enschede, Rijksmuseum Twenthe: Joseph Semah. An open book, Enschede 1991

Ausst. Kat. Hannover, Neustädter Kirche: Joseph Semah Echo/Echo, Hannover 1993

Ausst. Kat. Schwäbisch Hall, Städtische Galerie am Markt: Joseph Semah. Temporal Virgin Site, Schwäbisch Hall 1996

Hugues Boekraad; Joseph Semah (Hg.): Joseph Semah. Jom Aleph, Almere 1990

Jürgen Fitschen; Julia Helmke (Hg.): Joseph Semah: Next Year in Jerusalem. Ein Projekt in 12 Kirchen in Niedersachen, Bremen 2007

Ulco Mes; Joseph Semah (Hg.): A Journey into PaRDeS, Venlo 2006

Ulco Mes; Joseph Semah (Hg.): Read Full Text. Joseph Semah over El Lissitzky en Barnett Newman, Venlo 2006

Hedie Meyling; Joseph Semah; Menno van de Koppel (Hg.): Achter het Beeld, Amsterdam 1987

Hans Rutten; Joseph Semah (Hg.): The Third Exile. Explorations in the borderland of architecture, visual art and philosophy of science, Amsterdam 1993

J.A.G.M. Rutten; Joseph Semah (Hg.): De ark van Babel. De praktijk van een universiteit (Verhandelingen van Zeebelt Universiteit I), Amsterdam 1998

Joseph Semah (Hg.): Driedimensional Typography, Amsterdam 1994

Daan van Speybroek (Hg.): De tranen van god. Genese van het beeld in werken van Joseph Semah en Gérard Garouste, Nijmegen 1998

Felix Villanueva; Joseph Semah: ~~The Wandering Jew~~/The Wondering Christian, Leiden 1998

Impressum

Joseph Semah
»Ich bin, der ich bin« EHYeH AShеR EHYeH

erscheint als Publikation zur gleichnamigen Ausstellung
im Gerhard-Marcks-Haus, Bremen,
17. Mai bis 12. Juli 2009

Herausgegeben von der Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen
Ausstellungskonzept: Joseph Semah, Arie Hartog
Buchkonzept: Arie Hartog
Redaktion: Veronika Wiegartz, Bettina Berg, Ralf Guddei
Gestaltung: catrin bäeuerle gestaltung, Bremen
Übersetzungen: Arie Hartog, Veronika Wiegartz

Druck:
BerlinDruck, Achim, Auflage: 600

Fotos:
Olaf Bergmann, Witten: 47 (m)
Peter Cox, Eindhoven: 19 (o), 27 (l), 45 (r), 47 (u), 62, 64, 65 (l), 74 (ur)
Rik Klein Gotink, Harderwijk: 19 (u), 21 (u), 25, 27 (r), 28, 32 (o), 36 (m), 36 (u), 37 (o), 37 (um), 44 (u), 45 (l), 46 (o), 47 (o), 48 (o), 58 (r), 74 (o), 75 (l), 76, 77
Edo Kuipers, Amsterdam: 32 (o), 36 (o), 37 (ul), 44 (o), 46 (u), 56 (l), 57, 58 (l), 59, 74 (ul)
Rüdiger Lubricht, Worpswede: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 24 (o), 24 (m), 34 (u), 37 (ur), 42 (u)
Medienhaven, Bremen: 22, 23, 24 (u), 40 (o), 41
Ilya Rabinovich, Amsterdam: 75 (r)
Ingo Wagner, Bremen: 78

Bildzitate:
Ausst. Kat. Den Haag, Gemeentemuseum: Piet Mondriaan, Den Haag 1994, S. 187, 207: 51
Ausst. Kat. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh: Vincent van Gogh Schilderijen, Amsterdam 1990, S. 71: 73 (o)
Abdelkébir Khatibi; Mohammed Sijelmassi: Die Kunst der islamischen Kalligrafie, Köln 1977, S. 117: 49
Werner Spies (Hg.): Die surrealistische Revolution, Ostfildern-Ruit 2002, S. 123: 49
Rolf Toman: Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, S. 331: 41 (u)
Christian Tümpel: Rembrandt Mythos und Methode, Antwerpen 1986, S. 355: 50

Die weiteren Fotos entstammen den Archiven des Künstlers, der Autoren und des Gerhard-Marcks-Hauses.

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern
© für die Gestaltung bei catrin bäuerle gestaltung, Bremen
© Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

ISBN 978-3-924412-67-8