Next Year in Jerusalem

[Joseph Semah]

Haus kirchlicher Dienste
der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers
Fachgebiet Kunst und Kultur
Arbeitsstelle Kirche und Judentum

Das
Bildhauermuseum
im Norden

Gerhard
Marcks
Haus

HANNS-LILJE-STIFTUNG

Botschaft des Königreichs der Niederlande

NIEDERSÄCHSISCHE LOTTOSTIFTUNG

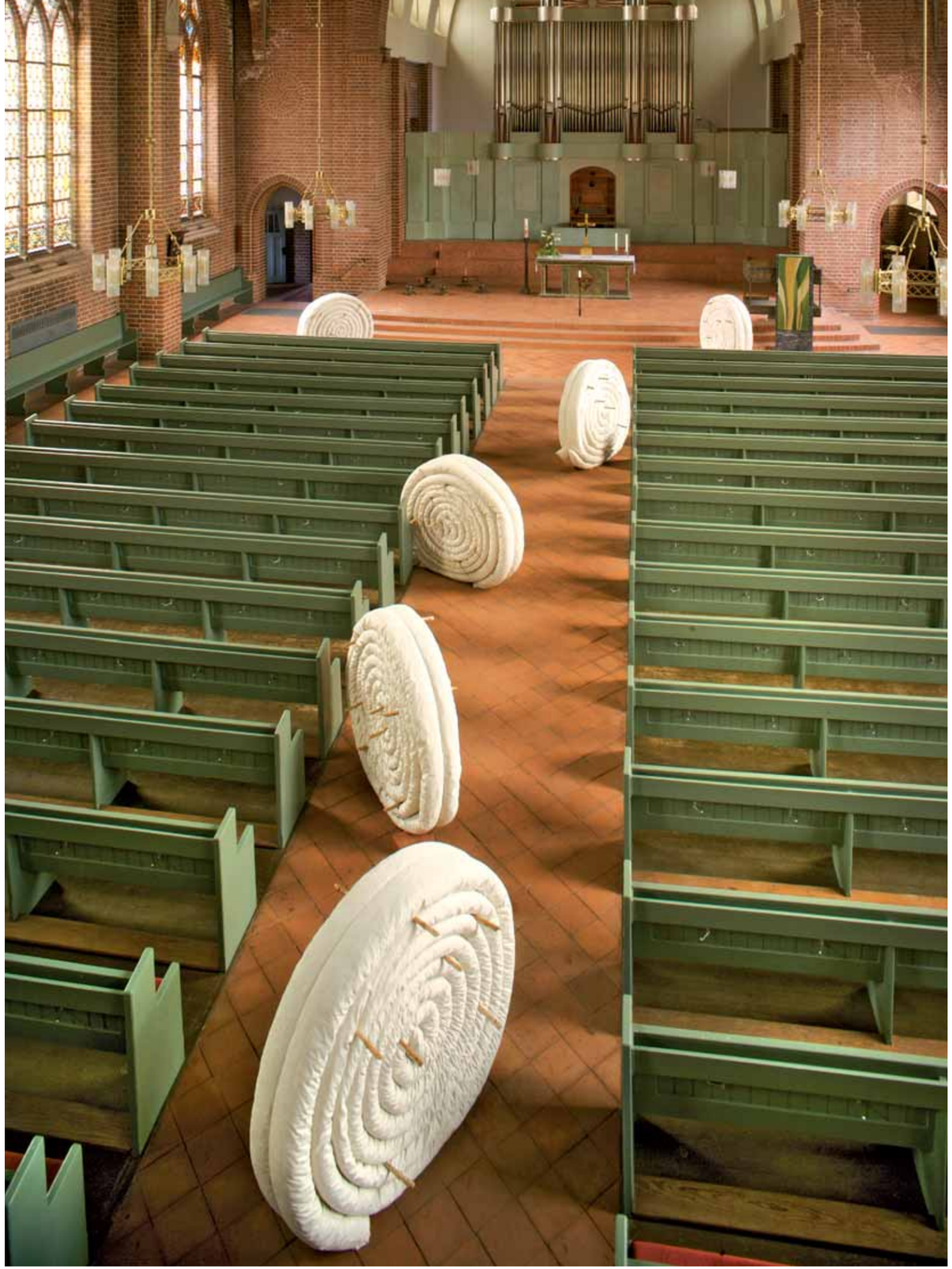
Danksagung

Gefördert von der Hanns-Lilje-Stiftung, der Niedersächsischen Lottostiftung und der Botschaft des Königreichs der Niederlande

In Zusammenarbeit mit dem Haus kirchlicher Dienste der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers/Fachgebiet Kunst und Kultur und dem Verein »Begegnung – Christen und Juden Niedersachsen e. V.« als regionalem Kooperationspartner

Next Year in Jerusalem
[Joseph Semah]

Ein Projekt in 12 Kirchen in Niedersachsen



ShIRaT HaYaM (The song of the Sea), 1. April 2007
Leinen, 80 Flöten, Sand, Höhe 160 cm

Inhalt

7 Grußwort
Margot Käßmann, Landesbischöfin

9 Vorwort
Jürgen Fitschen, Julia Helmke

11 Next Year in Jerusalem: Ein Projekt in 12 Kirchen
Ann M. Bär

34 Der fremde Gast und die Gastfreundschaft
Julia Helmke

40 Die Ausstellung »Next Year« als Beitrag zum christlich-jüdischen Dialog
Ursula Rudnick

44 Das Atmen der Anderen
Arie Hartog

50 S.Y.M.P.A.T.H.Y. [N.E.X.T. Y.E.A.R. I.N. J.E.R.U.S.A.L.E.M.]
Joseph Semah

An Introduction to the Prinicple of Relative Expression
(Jerusalem Surrounded by Mountains), 1990 – 1. April 2007
Stahl, Kupfer, Höhe 200 cm

Grußwort
[Dr. Margot Käßmann, Landesbischöfin]

L'schana haba'a biruschalajim – Next Year in Jerusalem – Nächstes Jahr in Jerusalem! Mit diesem Ausruf endet jeder traditionelle jüdische Sederabend zu Beginn des Pessachfestes. Die darin ausgedrückte, immer noch unerfüllte Hoffnung und Sehnsucht nach Jerusalem als Ort des Friedens und Heils und der spürbaren Nähe Gottes verbindet Jüdinnen und Juden aus aller Welt. Er verbindet zugleich die drei Weltreligionen Judentum, Christentum und Islam in einer Hoffnung von diesseitig konkreter als auch jenseitig eschatologischer Qualität.

Dieser Hoffnungsruf stand als Thema über einem einzigartigen Kunst-Kirche-Projekt, das 2007 in der Fläche der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers stattgefunden hat.

Für dieses Jahr hatte ich mir als Bischöfin persönlich – und damit in gewisser Weise für die Landeskirche insgesamt – einen inhaltlichen Schwerpunkt im Bereich »Kunst und Kultur« gesetzt. Die Begegnung von Kunst und Kirche erlebe ich als überaus spannend und beglückend. Sie besitzt ein zukunftweisendes Potential sowohl für uns als Kirche als auch für die Zivilgesellschaft.

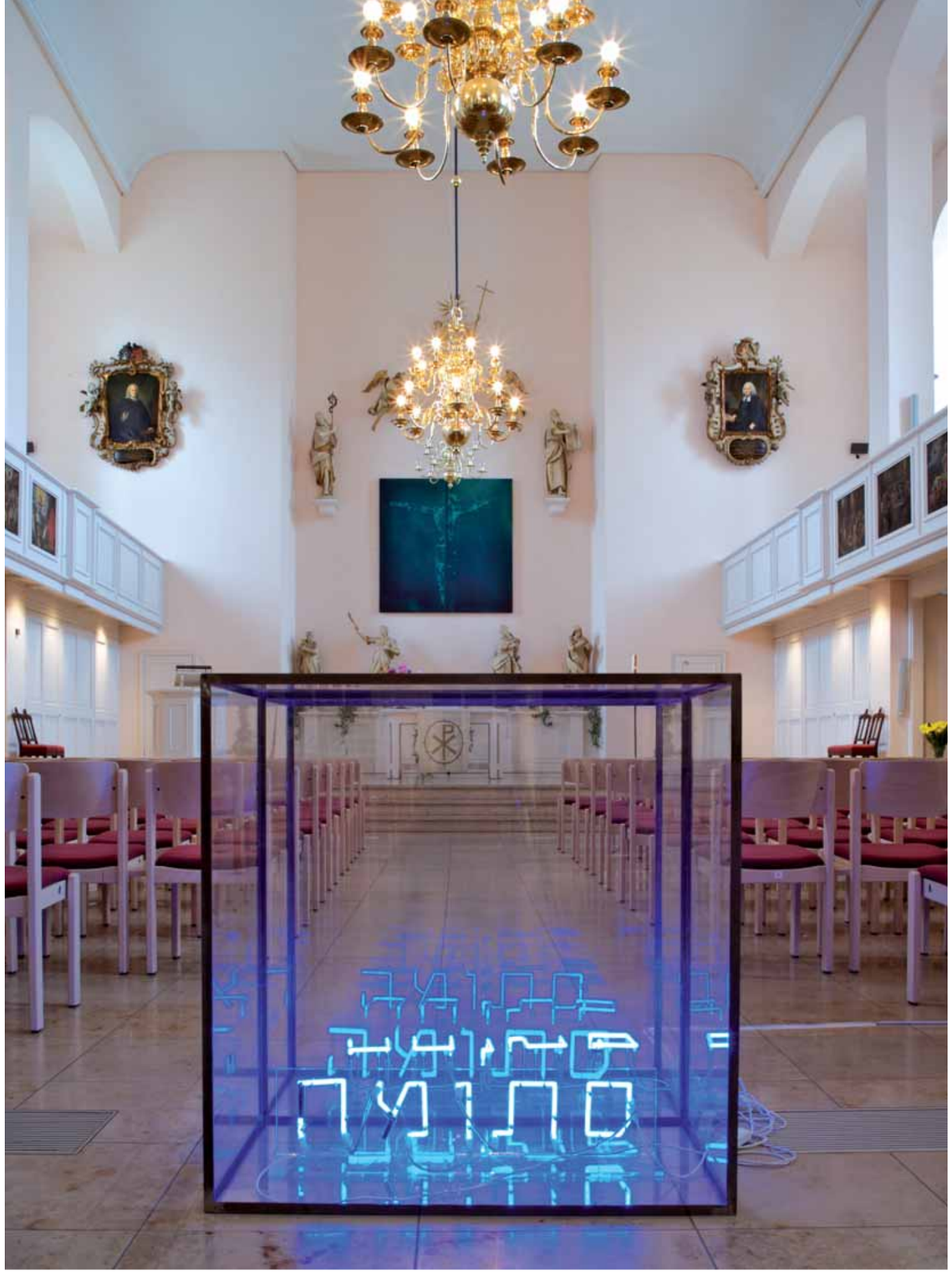
Sehr gerne habe ich deshalb die Schirmherrschaft für »Next Year in Jerusalem« übernommen. Das Konzept hat mich überzeugt: Ein exemplarisches Ausstellungsprojekt, das zeitgleich in zwölf Kirchen in der Fläche der Landeskirche stattfindet und mit einem umfangreichen Begleitprogramm die künstlerischen, theologischen und gesellschaftlichen Fragestellungen und Deutemöglichkeiten aufnimmt und bearbeitet. Ein Konzept, das nicht nur die einzelnen Kirchengemeinden (virtuell) mittels den Installationen des Künstlers miteinander verbindet, sondern auch öffnet für eine Begegnung von Gemeinde und Kommune und im Miteinander unterschiedlicher kultureller Institutionen.

Besonders fasziniert hat mich, welche theologischen Anstöße die Kunst von Joseph Semah den Gemeinden und mir in »Next Year in Jerusalem« vermittelt hat: Sie lotet die Möglichkeiten und Tiefen der Kunst aus den Wurzeln christlich-jüdischer Tradition aus. Dies ist eine Einladung an die Betrachtenden, das »Andere« in der eigenen Kultur zu würdigen und selbst aktiv in ein jahrtausendaltes Gespräch über Existenz und Sehnsucht einzutreten.

So ist »Next Year in Jerusalem« auch ein herausragendes Beispiel für die gemeinsame Arbeit von Kirche und Kunstschaffenden an der Erinnerung der gemeinsamen Geschichte von Christentum und Judentum. Wenn Kunst auf Kirche trifft und Kirchengemeinden auf Kunstschaffende, ist das ein Wagnis und trotz gesteckter Rahmenbedingungen ein Prozess mit offenem Ausgang. Ich danke allen zwölf Gemeinden, die sich darauf eingelassen haben, den Projektverantwortlichen im Haus kirchlicher Dienste sowie dem Gerhard-Marcks-Haus und natürlich dem Künstler Joseph Semah!

Mit großer Freude nehme ich wahr, wie dieses Projekt in unserer Landeskirche gewirkt hat und weiter wirkt; von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind dabei unter anderem die zahlreichen örtlichen neuen Synergien und Projektpartnerschaften, die sich durch das Ausstellungsprojekt ergeben haben.

Möge diese Dokumentation mit seinem ansprechenden Bild- und reflektierenden Textteil das kulturelle Gedächtnis unserer Landeskirche unterstützen und sich in ihr hoffnungsfroh einschreiben als notwendige Anregung und Verpflichtung für die Weiterarbeit an »Räumen der Begegnung«!



PeTUChaH/SeTuMaH, (Open / Closed), 1990 – 1. April 2007
Neonleuchten, Metall, Plexiglas, Leitungsdraht,
100 x 100 x 100 cm

Vorwort
[Dr. Jürgen Fitschen, Dr. Julia Helmke]

Dieses Buch ist das Dokument einer ungewöhnlichen Begegnung von Kirche und Kunst. Sie fand statt in zwölf Kirchen zwischen Palmsonntag und Pfingstmontag 2007 im Rahmen des Kunst- und Kultur-Schwerpunktes der Landesbischöfin Dr. Margot Käßmann und in der Fläche der hannoverschen Landeskirche. Die Frage und Sehnsucht nach »Next Year in Jerusalem« bleibt bestehen.
»Next Year in Jerusalem« ist als Ergebnis ein einzigartiges und auf vielerlei Weise einmaliges und unwiederholbares Projekt gewesen. Zugleich steht diese ambitionierte Ausstellung mit umfangreichem theologischem, gesellschaftlich-politischem und künstlerischem Begleitprogramm für eine (junge) Tradition, die es mit Freiheit einerseits und Hartnäckigkeit andererseits zu pflegen, zu fördern und zu fordern gilt: Die Begegnung von zeitgenössischer Kunst mit einer Kirche, die in Zeitgenossenschaft lebt
»Next Year in Jerusalem« war ein Wagnis für den Künstler, für die kirchlichen und künstlerischen Verantwortlichen sowie die gastgebenden Gemeinden. Die logistische Größenordnung als auch die theologische wie künstlerische Herausforderung kann ihresgleichen suchen. Denn »Next Year in Jerusalem« ist weder eine Wanderausstellung, die von einem Ort zum anderen zieht, noch ein thematisch oder geographisch orientiertes Kunst-Kirche-Konzept mit unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern, sondern die Arbeit eines Künstlers, der konzentriert und zugleich mit großem Weitblick jeweils eigene und neue Werke für zwölf Kirchenräume angefertigt und dabei zugleich ein temporäres künstlerisch-theologisches Gesamtkunstwerk geschaffen hat.
Jede Installation in ihrem Kirchenraum steht dabei für sich. Die zwölf Gemeinden bilden zugleich einen literarischen Vers und ergeben, so hat es Joseph Semah einmal formuliert, zusammen das Gedicht, eine Verdichtung von »Next Year in Jerusalem« als Hoffnungsruf. Dieses Buch bietet nun die Gelegenheit, dieses Gedicht als Gesamt zu lesen und zu sehen.

Es gilt nun tiefen Dank auszusprechen: Ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Niedersächsischen Lottostiftung, der Botschaft des Königreiches der Niederlande und insbesondere der Hanns-Lilje-Stiftung wäre das gesamte Projekt und nun auch diese Publikation nicht zustande gekommen. Hugues Boekraad, Jeanne und Arnaud Braat sowie Ronald van Iersel haben für die »Fußnoten« von »Next Year in Jerusalem« freiherzig Werke aus ihren Sammlungen als Leihgabe zur Verfügung gestellt.
Wir sind allen wohlmeinenden Förderern, wozu auch die die Gerhard-Marcks-Stiftung und das Haus kirchlicher Dienste als Auftraggeber zählen, und ganz besonders den zahlreichen Beteiligten in den Kirchengemeinden mit ihren vielfältigen Kooperationspartnern, die ihre Zeit, Energie und Mittel für dieses Projekt gegeben haben, auf das Herzlichste verbunden. Ihnen allen gilt unser großer Dank! Unser Dank gilt weiterhin den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Gerhard-Marcks-Hauses sowie der Arbeitsstelle Kirche und Judentum und dem Fachgebiet Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste, allen Autorinnen und Autoren dieses Buches und vor allem natürlich Joseph Semah selbst.

Dr. Jürgen Fitschen Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses Bremen

Dr. Julia Helmke Leiterin des Fachgebiets Kunst und Kultur,
Haus kirchlicher Dienste Hannover

Ann M. Bär: Next Year in Jerusalem
Ein Projekt in 12 Kirchen

A mountain and its blue shadow (Jerusalem), 1987–2007
[Hildesheim, CityKirche St. Jakobi]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Zweiundzwanzig blaue Berge füllen den Kirchenraum. Als blaue Schatten seiner Erinnerung verweisen sie auf die Stadt Jerusalem – den Ort, an dem Joseph Semah bereits 1987 zweiundzwanzig blaue Betonberge errichtete. Die zweiundzwanzig blauen Berge in der CityKirche St. Jakobi sind ihre Repräsentation, erneute Inszenierung eines zerstörten Kunstwerkes, das einstmals Jerusalem als Sinnbild der Hoffnung umgab: 22 blaue Schatten.

A mountain and its blue shadow – Jerusalem ist Stadt auf einem Berg, eine Stadt, zu der Juden, Christen und Muslime hoffnungsvoll aufschauen. Als »hochgebaute Stadt« wird sie im christlichen Gottesdienst besungen und steht damit Modell für den Traum einer Welt, in der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit herrschen, alle Menschen gemeinsam den einen Gott anbeten.

In einer Reflexion über die israelische Nationalhymne »Ha-Tikwa« wird deutlich, welche Hoffnung viele Juden auf die Stadt auf dem Berge richten: *»Das Hinaufziehen nach Jerusalem erinnert den Menschen daran, dass er dem Traum zusammen mit Anderen eine Gestalt zu geben hat... Bis auf den heutigen Tag findet gerade auf der Straße das Ringen mit der Vergangenheit und um die Zukunft statt: Wie bleibt eine Tradition dynamisch? Wie viel Leben sind diese Steine wert? Kein einziges! Aber diese Steine stehen für Leben, das Leben unseres Volkes. Jerusalem aufgeben heißt, das jüdische Volk aufgeben' (Ha-Tikwa)«*[1].

Blau – Farbe der Hoffnung und Sehnsucht: Juden, Christen und Moslems verwenden Blau für die Ausgestaltung ihrer Gotteshäuser (Sultan-Ahmet-Moschee in Istanbul), in der religiösen Kunst (Blau ist Christusfarbe und Farbe des Mantels der Gottesmutter Maria) oder gar als Nationalfarbe (israelische Nationalflagge mit blauem Davidstern auf weißem Hintergrund). Als Farbe des Himmels symbolisiert Blau unbegrenzte Ferne und Tiefe: Sie ist die Farbe der Sehnsucht.

A mountain and its blue shadow: **...Sehnsuchtsort Jerusalem...** Sehnsuchtsort dreier Religionen: Judentum, Christentum, Islam.

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

Read Full Text, 1999
Karte von Jerusalem, Holz, Tischböcke, Koran, Neues Testament, Torah, Breite 240 cm

Fußnote zu »A mountain and its blue shadow«

Eine Trage mit den drei Heiligen Büchern der Juden, Christen und Moslems steht auf zwei hölzernen Tischböcken. Daneben drei Fernseher, die die lesenden Münder dreier Männer zeigen. Die gleichen hier vorgelesenen Texte wurden auch in einer Performance bei der zentralen Eröffnungsveranstaltung vorgetragen. Während der Performance stehen Joseph Semah, Pastor Claus-Ulrich Heinke und Imam Halil Kara Rücken an Rücken. Sie zitieren laut aus ihren heiligen Schriften, schubsen einander in verschiedene Richtungen, bewegen sich drehend zwischen den blauen Bergen. Eng aneinander stehend, erfüllen sie den Raum mit ihren Bewegungen und den gleichzeitig erklingenden Texten aus Hebräischer Bibel, Neuem Testament und Koran. Diese Performance des Rücken-an-Rücken-Stehens und Lesens steht für Joseph Semah als Form der Begegnung mit »dem Anderen«: einer anderen Religion, einer anderen Kultur und einem anderen Menschen.

Die Sprache, der Text spielt bei dieser Form der Begegnung eine besondere Rolle: Nach jüdischer Tradition manifestiert sich Gott in **Sprache.** Gottesbegegnung ist eine Begegnung mit Text, außerhalb von Form, d. h. ohne zu sehen.

Der Künstler bezieht diese Form von Begegnung auch auf zwischenmenschliche Begegnungen: *»The Jewish tradition in describing the **ethical relation** is taking place in, a back-to-back' encounter rather than 'face to face'. That is what I call: Read full Text.«*

Als Ausdruck von Achtung vor dem Anderen bewahrt diese Begegnung davor, den Anderen auf das Selbst zu reduzieren. Ein Plädoyer für Toleranz und Verständigung untereinander.

Jerusalem als Sehnsuchtsort, als Ort der Hoffnung auf respektvolle Begegnung und Verständigung, als Ort von Frieden und Toleranz. Die blauen Berge und die Performance stellen uns unserer Verantwortung für Frieden und Verständigung gegenüber. Die Fragen: Wie gelingt dies? Was behindert und was befördert dies? sind Fragen an uns alle.

1 Yehuda Aschkenasy u. a. Hgg., Jerusalem zwischen Traum und Wirklichkeit.

HaR VeKaCh ChOL TzILO (A Mountain and Its Blue Shadow), 1987 – 1. April 2007
Eisendraht, Leim, Zeitungspapier, Zement, Farbe, Höhe ca. 280 cm

Read Full Text, 1999
(3 gefilmte Munde, die Koran, neues Testament und Torah zitieren)
3 Monitore, Maße flexibel

Die CityKirche St. Jakobi als Ort der Ausstellung

Pastor Claus-Ulrich Heinke in seiner Begrüßungsrede zur Eröffnung der Ausstellung

»Die CityKirche St. Jakobi ist keine Gemeindekirche, sie hat die ganze Stadt und ihre Region im Blick. Drei Schwerpunkte hat diese Kirche: das Gebet – die Gastfreundschaft – der Dialog. Als Ort des Dialoges mit Ausstellungen aus den Bereichen Kunst, Gesellschaftspolitik und Anderen wird die CityKirche zum Vernetzungsort von Gruppen, Einrichtungen und Organisationen der Stadt. Die CityKirche St. Jakobi versteht sich so als Dialogpartner mit den Menschen dieser Stadt und ihrer Region und möchte teilhaben an einer humanen Gestaltung unseres Zusammenlebens. ‚Orte der Sehnsucht' wird bei allen Veranstaltungen der CityKirche im Rahmen von ‚Next Year in Jerusalem' das Leitwort sein.«

An introduction to the principle of relative expression (Jerusalem surrounded by mountains), 1990–2007
[Osnabrück, St. Katharinen]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Im rechten Seitenschiff der Kirche stehen fünf Dreiecke Joseph Semahs: Stahlgerüste mit unterschiedlich langen Beinen. Auf dem Fußboden verlängern sie sich, wie nach einer Explosion in verschiedenste Richtungen ausstrahlend: Es ist der Umriss der alten Stadt Jerusalem, der hier explodiert ist – Territorium, das heiß umstritten ist. Nicht nur zu biblischer Zeit wird Jerusalem immer wieder besetzt, eingenommen und zerstört, auch die aktuelle politische Situation der Heiligen Stadt ist von Anschlägen, Zerstörungen, Streit und gegenseitigem Hass der Völker geprägt.

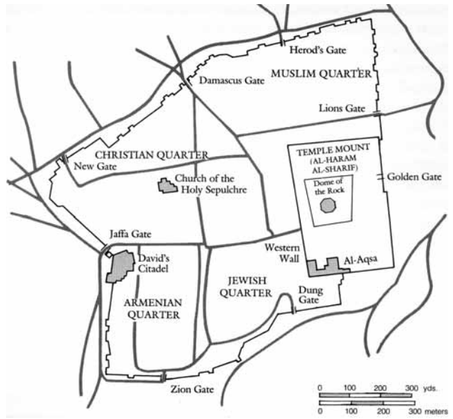
Joseph Semah befasst sich in seinem Werk immer wieder mit dem Thema »Territorium«. In seinem Buch »A Journey into PaRDeS« schreibt er dazu (S. 82):

»Remember, by now we all know that TERRitORy meant something else in the realm of Gallut: TERR it or why? (...) [A]fter all, the danger lies in how we handle power, which cannot integrate by itself into the world of Gallut (d.h. Exil – Anm. d. Vfin.)«.

Ein bewusster Verzicht auf Territorium in der Vorstellung des Exils als »non-place«. Von dieser (selbstgewählten) Verbannung aus übt der Gast (Joseph Semah) Kritik an der Territorialpolitik seines Landes, an dem Streit um Territorium. Die Explosion zeigt dies an: Es ist ein Zerbrechen des Territoriums, ein Zerreißen, ein Zerstören. Und gleichzeitig etwas Positives, etwas Neues: Es ist, als ob Kunst hier eingefahrene Streitigkeiten um Land aufsprengen will.

Jerusalem als Sehnsuchtsort...

Weiter gedacht stellt sich die Frage nach dem Status des Gastes. Kunst im Raum der Kirche als Gastgeberin. Was bleibt in diesem Raum an eigenem, wie begegnen sich die absolute Lesart der (christlichen) Öffentlichkeit und die des Künstlers?



An Introduction to the Prinicple of Relative Expression (Jerusalem Surrounded by Mountains), 1990 – 1. April 2007
Stahl, Kupfer, Höhe 200 cm

Grundriss des alten Jerusalems

Fußnote zu »An introduction to the principle of relative expression«

Ein quadratischer Tisch steht auf den 22 Beinen von Tischböcken. 22 Buchstaben hat das hebräische Alphabet, die Form des perfekten Quadrates, Sinnbild der Vollkommenheit, ist die Form des Heiligen salomonischen Tempels in Jerusalem. Die aus 16 Quadraten bestehende Tischplatte, in der sich »L«-förmige mit Muttererde ausgefüllte Vertiefungen befinden, bildet den Grundriss einer Synagoge ab. Erde ist ein Symbol des Lebens, aber auch der Vergänglichkeit: Gott erschafft den Menschen aus Erde (Gen 2,7) und zu Erde werden wir wieder werden (Gen 3,19).

Neben dem Tisch stehen ferner eine alte Bank aus einer niederländischen Synagoge, und unter dem Tisch liegt ein bronzener Hase. Der Hase ist ein Symbol für die ständig vertriebenen und gejagten Juden. Er sitzt auf einem ש (Schin, hebräischer Buchstabe) aus Neonröhren. Nach jüdischer Tradition ist das Zeichen ש jenes Zeichen, mit dem die Türpfosten der israelitischen Sklaven in Ägypten vor dem Exodus gekennzeichnet wurden: So blieben die Söhne der Israeliten vor dem Todesengel verschont, der in der Nacht alle erstgeborenen Söhne der Ägypter tötete (Ex 12). Heute noch bringen viele Juden sogenannte Mesusot mit dem Zeichen Schin an ihren Haustüren an.

Das Schin als Zeichen der Bewahrung erinnert an Gott als שמר Schomer), »Hüter Israels«. Sein Name »El **Sch**a**d**dai« – der **Sch**omer **D**aletot **I**srael, der Hüter der Tore Israels, erinnert daran. שדים (Schadaim), »Brüste« ist weiterhin das Symbol der Mutter, die ihr Kind ernährt und beschützt. Wer ist Beschützer Israels heute? Die Armee?

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

Hasbarat – Panim (Hospitality), 2007
[Hannover, Kirchenzentrum Kronsberg]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Neun Spiegel in Form von Tefillin[1] aufgestützt auf je drei Schuhleisten erfüllen den Kirchenraum mit den Spiegelungen der hebräischen Worte für das menschliche Angesicht: **ראש** – Kopf, **פנים** – Gesicht, **אף** – Nase, **עינים** – Augen, **פה** – Mund, **סנטר** – Kinn, **שער** – Haar, **גרון** – Nacken, **אזנים** – Ohren. Der Name des Kunstwerkes lautet »Hasbarat – Paniem«, Gastfreundschaft. Wörtlich übersetzt auch: »das Gesicht interpretieren, erklären, erhellen«. Die Kombination der zu jüdischen Gebetskapseln geformten Spiegel samt Aufschrift mit den drei Schuhleisten ist beabsichtigt und will gedeutet werden. Dazu muss man die Geschichte des jüdischen Volkes kennen. Das Volk Israel, von Gott vor allen anderen Völkern als sein Bundespartner auserwählt, ist von seinen ersten Ursprüngen bis in die heutige Zeit ein wanderndes Volk. Das Fremd-Sein, stets auf die Gastfreundschaft Anderer angewiesen zu sein, hat Israel geprägt:
Die leidvollen Erfahrungen der Fremdlingsschaft sind das Fundament des ethischen Verhaltens, das Israel sich zum Gebot macht, noch bevor es das verheißene Land in Besitz nimmt. So beginnen die zehn Gebote mit einer Erinnerung an das Exil in Ägypten.
Joseph Semah widmet sich in seinem Œuvre ausführlich dem Thema der ständig von Exil und Flucht bedrohten Juden, die wie kaum ein anderes Volk auf die Gastfreundschaft Fremder angewiesen waren. Joseph Semah versteht sich selbst als Gast – als kritischer Gast: Seine Kunst als kritische Bemerkung zur christlich-westlichen Kultur.

Was bedeutet es, Gast zu sein?

Im Ausstellungskatalog zu Joseph Semahs Installation »Echo/Echo« im Rahmen der Kunst-Kirche-Ausstellung »Kunst in Kirchen Raum geben« 1993 in Hannover schreibt Hugues Boekraad zum Thema Gastsein des Künstlers: *»Der Fremdling hat die Wahrheit seiner Geschichte nicht gepachtet. Er bringt Bruchstücke seiner Erinnerung mit, Formen, die umso mehr verblassen, je länger er unterwegs ist … Um so hartnäckiger verteidigt er das, was übrig bleibt. Sobald er seine Geschichte erzählt, ist er Künstler, nimmt er Platz in der Sprache des Anderen ein … Der Fremdling befindet sich auf der Schnittstelle zwischen Muttersprache und Architektur«.*

Was bedeutet es, wenn Kirche Gastgeberin für Kunst ist?

Landesbischöfin Dr. Margot Käßmann bezeichnet im Rahmen ihres Kunst- und Kulturjahres 2007 Künstler als »wichtige Gesprächspartner für uns als Kirche«. Der fremde Gast, die Kunst, sollte dabei als kritischer Gast verstanden werden: »Der christliche Glaube … lebt von der engagierten Zeitgenossenschaft an der frischen Luft (der für Kunst geöffneten Kirchentüren – Anm. d. Vfin.), auch wenn es mal etwas zugig werden kann« (Petra Bahr, EKD-Kulturbeauftragte).

HaSBaRaT PaNIM (Hospitality), 1. April 2007
(Detail)

Fußnote zu »Hasbarat Panim«

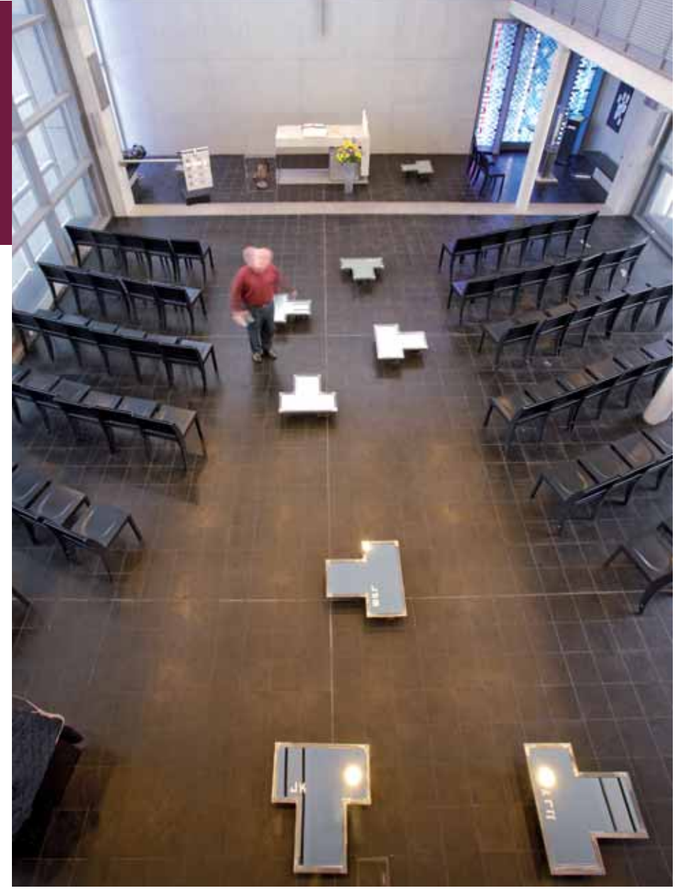
Drei hölzerne Klebeklammern, wie man sie vom Schuster kennt, halten zehn in Bronze gegossene Matzen. Das Kunstwerk ist eine zusätzliche Bemerkung zur Thematik der Gastfreundschaft gegenüber dem wandernden Volk, den vertriebenen Israeliten, den flüchtenden Juden. Mazzen sind ungesäuerte Brote, die in der Pessach-Woche von Juden zur Erinnerung an die Befreiung aus Ägypten gegessen werden. Nach biblischer Tradition blieb den Fliehenden beim Aufbruch keine Zeit mehr, den Teig für ihre Brote zu säuern und gehen zu lassen (Ex 12).

Jerusalem – Stadt auf dem Berge

von Pastor Hans-Joachim Schliep, Kirchenzentrum Kronsberg

»Die biblischen Visionen von Jerusalem sind Spiegel, die – wie Joseph Semahs Spiegelinstallation im Evangelischen Kirchenzentrum Kronsberg/Hannover – auf dem Boden liegen und so dem Raum, der sich von oben her in ihnen spiegelt, eine neue, ungeahnte Tiefe geben. Darin erblicke ich ein Gleichnis für die Zukunftshoffnung, die mir aus der hebräischen und der christlichen Bibel entgegenkommt: Weil wir über diese Welt hinaus hoffen, hoffen wir in sie hinein.«

1 Tefillin von hebräisch: tefila *Gebet*, sind Gebetsriemen, die im jüdischen Gebet getragen werden. Ihre Kapseln enthalten Texte aus der Tora (Ex 13,1-16 und das »Höre Israel« aus Dtn 6,4-9 sowie Dtn 6,13-21).



HaSBaRaT PaNIM (Hospitality), 1. April 2007
Stahl, Spiegel, 27 Schuhleisten, Maße flexibel

YaKNeHaZ, 1987
10 Bronze, Holz, Vitrine, Höhe 80 cm
Sammlung Jeanne und Arnaud Braat

Auszug aus der Predigt zur Ausstellungseröffnung an Palmarum 2007

von Dr. Julia Helmke, Kunstbeauftragte
der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers

»Die Bewegung genau hinzusehen, den Anderen wirklich wahrzunehmen, zu unterscheiden, das Eigene, auch die eigene Tradition immer wieder zu hinterfragen, um sie dann wieder lieben zu können, diese Bewegung ist für mich eine ganz wichtige im Werk von Joseph Semah (…) Kirchen sind nun Orte der Gastfreundschaft. Der Gastfreundschaft Gottes für uns, aber auch der Gastfreundschaft der Menschen untereinander. Kirchen waren und sind Zufluchtsorte, ein heiliger Raum, auch wenn das zuweilen gebrochen wurde. Temporäre Friedensorte. Und dieses Moment der Gastfreundschaft, die für uns Menschen im Angesicht, in der Person des Anderen möglich ist, wenn wir den Anderen wirklich sehen, hören, mit allen unseren Sinnen, das hat Semah mit seiner Installation Hasbarat-Paniem für uns übersetzt. Den Anderen wahrnehmen mit unseren Augen, mit unseren Ohren, mit unserer Nase, mit unserem Nacken, in unserem Kopf, mit unserem Kinn, in unseren Haaren.«

Petuchah/Setumah (Open/Closed), 1990 – 2007
[Hannover, Neustädter Hof- und Stadtkirche]

Deutungsangebot zum Kunstwerk

Das Kunstwerk besteht aus zwei zusammengesetzten Vierecken, die zusammen ein Quadrat bilden. Zu hebräischen Buchstaben geformte blaue Neonröhren geben den Titel des Kunstwerks als Spiegelbild wieder: פתוחה/סתומה (geöffnet/geschlossen).
Geöffnet – Geschlossen:
Die erste Form der Texteinteilung in der hebräischen Bibel war nicht die von Kapiteln und Versen. Man teilte den Text in sogenannte Paraschen (hebräisch Paraschot) ein. Mit den Markierungszeichen פ (פתוחה) und ס (סתומה) wurden die Einteilungen vorgenommen. Ein »פ« kennzeichnet einen offenen Abschnitt, ein »ס« einen geschlossenen Abschnitt.
Die Einteilung der Bibel in Kapitel und Verse ist erst im 13. Jahrhundert entstanden. Diese ist jedoch mittlerweile für Texte der hebräischen Bibel stark verbreitet. Nur die Torarollen, die im jüdischen Gottesdienst verlesen werden, enthalten noch die alte Einteilung, nach der man die geschlossenen und offenen Abschnitte zählt.
Aus einer bestimmten Perspektive vor dem Kunstwerk stehend kann man 10 Löcher im Glas entdecken, die ein sogenanntes »Tetragrammaton« ergeben, das den heiligen Namen Gottes (JHWH) wiedergibt.

1. Räume

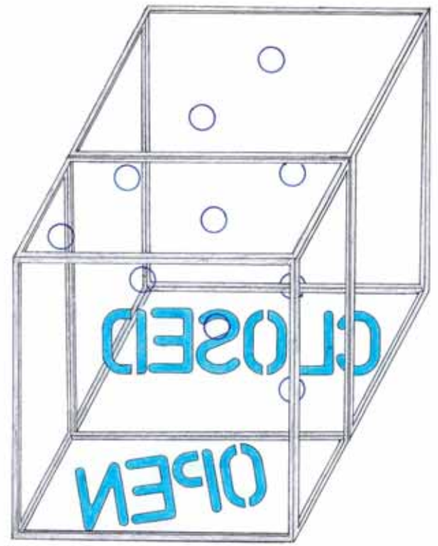
Es gibt offene und geschlossene Räume. Räume, die zum Dialog einladen, und hermetisch abgeschlossene Räume. Kirchen sind geöffnet, häufig aber auch geschlossen – gerade auch im übertragenen Sinne.

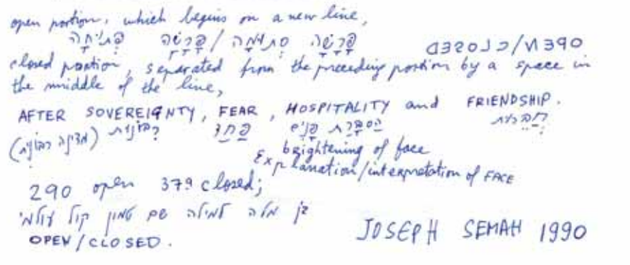
2. Menschen

In zwischenmenschlichen Beziehungen gibt es Bewegungen des Sich-Öffnens und des Sich-Verschließens. Joseph Semah zählt in einer Arbeitsskizze zu »Petuchah/Setumah« auf: »After sovereignty, fear, hospitality and friendship«.
Wie können sich Beziehungen zwischen Menschen, zwischen dem Selbst und dem Anderen, dem Fremden gestalten? Bei dem hebräischen Ausdruck für Gastfreundschaft, »Hasbarat Paniem« (»das Angesicht erklären«) spielt das menschliche Angesicht eine große Rolle. Ein menschliches Angesicht ist wie ein Spiegel für das Selbst. Hier lassen sich einfach Brücken zu Semahs Installation am Kronsberg Hannover schlagen.

3. Gott

Beziehungen sind von der Ambivalenz des Sich-Öffnens und des Sich-Verschließens geprägt: Nur so kann der Andere in seiner Einzigartigkeit, seinem Fremdsein bestehen. Petuchah, Setumah – geöffnet, geschlossen.
Auch Gott wird auf ambivalente Art und Weise erfahren: Er ist der Sich-Offenbarende, Sich-Öffnende, aber auch der Verborgene, Verschlossene.
Er wendet sich dem Menschen zu, er beschenkt ihn reich, aber es gibt auch die Erfahrung des abwesenden Angesichts Gottes.
Selbst Mose, der Gott so nahe kommt wie kein anderer Mensch in der Geschichte des Alten Testaments, macht diese Erfahrung des Sich-Zu- und Abwendens Gottes: Gott verbirgt und zeigt Mose sein Angesicht (open/closed) – Ex 33,11-33. Einerseits wird in dieser Geschichte erzählt, dass Mose von Angesicht zu Angesicht mit Gott spricht. Andererseits ist davon die Rede, dass Gott Moses Bitte abschlägt, sein Gesicht sehen zu dürfen.
Joseph Semah ist ein Künstler, der sich intensiv mit Beziehungen auseinandersetzt, dessen Kunst immer Beziehung und kritischer Kommentar ist – zu Texten der Tora, zu Traditionen und zu den Erfahrungen von menschlichen Beziehungen: *»Wie schwierig ist es, menschliche Beziehungen zu idealisieren, ‚Kunst' könnte heilsam wirken, aber nicht, weil sie Kunst ist, sondern weil sie uns ermöglicht, das zu geben, was wir beim Anderen vermissen.«*




open portion, which begins on a new line,
closed portion, separated from the preceding portion by a space in the middle of the line,
AFTER SOVEREIGNTY, FEAR, HOSPITALITY and FRIENDSHIP.
brightening of face
Explanation/interpretation of FACE
290 open 379 closed;
OPEV/CLOSED.
JOSEPH SEMAH 1990

PeTUChaH/SeTuMaH, (Open/Closed), 1990
Bleistift, Kugelschreiber, Farbe, 42 x 29,7 cm

PeTUChaH/SeTuMaH, (Open/Closed), 1990 – 1. April 2007
Neonleuchten, Metall, Plexiglas, Leitungsdraht,
100 x 100 x 100 cm

Echo/Echo (A Second Chance), 1. April 2007
Edelstahl, Widderhorn, Wachs, Höhe 200 cm

Fußnote zu »Petuchah/Setumah«

Eine mannshohe Metallkonstruktion auf vier Ständern, deren einer Fuß aus einem Widderhorn (שׁוֹפָר/schofar) besteht, steht im Turmhaus der Neustädter Kirche. Ein Signal.
Der Schofar, ein Blasinstrument aus Widderhorn, ist ein wichtiges Instrument, das seinen Ursprung in der jüdischen Tempelliturgie hat. Es ist ein Instrument, das Signalwirkung hat.
Der große jüdische Denker Sa'adja Gaon (882 – 942) schreibt:
»Der Schofar soll uns 'aus dem Schlaf des Jahres wecken' und uns sagen: Ihr sündigen Menschen, die ihr so tief in die Unlauterkeiten der Welt verstrickt seid, besinnt euch endlich! Im Himmel wird ja schon geprüft, was ihr dies Jahr hindurch getan habt, es ist Zeit zur Umkehr!«
Die Geschichte der Bindung Isaaks in Gen 22 wirft ein Licht auf die tiefere Bedeutung des Widderhorns: In dem Moment, in dem Abraham seinen Sohn opfern will, gebietet Gott ihm Einhalt, Abraham sieht einen Widder und opfert schließlich das Tier anstelle seines Sohnes.
Hugues Boekraad schreibt in Echo/Echo:
»Das Widderhorn markiert also den historischen Augenblick, in dem Gott die Opferung Isaaks verhindert ... Das Widderhorn, Zeichen des Bündnisses zwischen Mensch und Gott, ist ein Zeichen dessen, daß der Stammvater des jüdischen Volkes das Menschenopfer verwirft.«
Im Lichte dieser Geschichte, die eine folgenschwere Opferung verhinderte, ist der Schofar an dieser Installation Joseph Semahs ein Signal. Wofür?

Black Fire/White Fire, 2007
[Emden, Martin-Luther-Kirche]

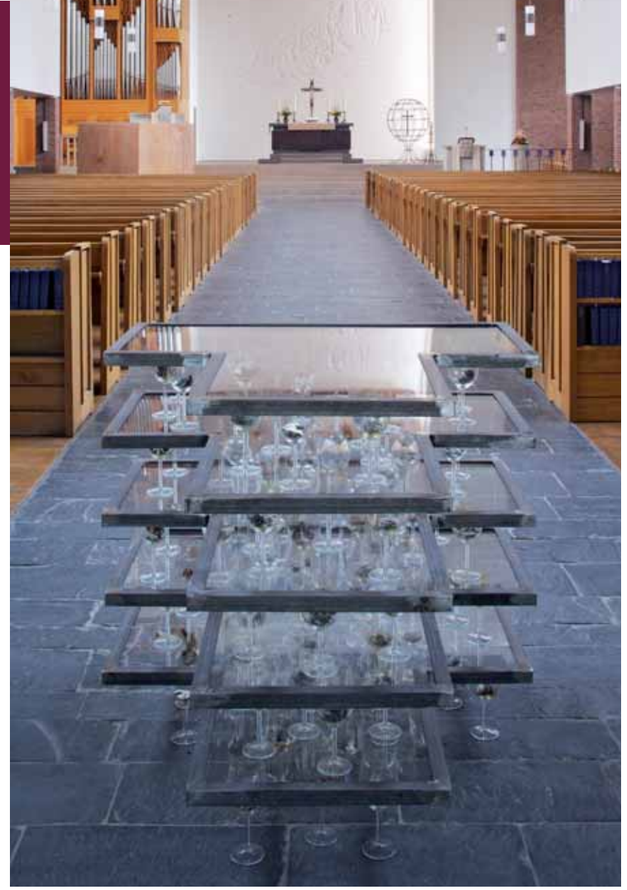
Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Im Eingangsbereich der Kirche stehen fünf übereinander gestapelte, von 95[1] Weingläsern getragene Glas-Stahlkonstruktionen. Fünfmal die Form der jüdischen Gebetskapseln aus Glas und Stahl. Die Weingläser enthalten verbrannte Gedichte von Paul Celan (»Die Todesfuge«). Das Kunstwerk, das am neunten Aschermittwoch der Künste in Hannover bei einer Performance des Künstlers entstanden ist, bezieht sich direkt auf Celans Todesfuge.
Das Gedicht beginnt mit dem rätselhaften Paradoxon: »Schwarze Milch der Frühe«. Dieses Paradoxon aufgreifend heißt Semahs Installation »Black Fire/White Fire«.
Celans Gedicht ist eine Antwort auf die Schoa. Von Gräbern in den Lüften ist die Rede – »da liegt man nicht eng«. Man denkt an die Öfen von Auschwitz. Doch Celans Dichtung ist mehr als bloße Erinnerung an die Schoa. Sie ist eine Dichtung aus der Asche geschaffen. Und aus der Asche war der Vogel Phönix[2] entsprungen. So entsteht aus zerstörtem Leben neues Leben, aus der Sprache der Mörder eine neue Dichtung: Aus der Mördersprache entsteht ein »sprachliches Gefäß«, in dem die traumatischen Erfahrungen der Verfolgten aufbewahrt werden können[3].
Der Phönix aus der Asche: Hier nimmt das Kunstwerk Bezug auf das Phönixfenster im Westgiebel der Martin-Luther-Kirche. Ein Bild für Erneuerung und Zerstörung in einem. Joseph Semahs Kunstwerk greift das auf. Es spielt vielfach mit Symbolen: Glas ist aus Sand, im Mittelalter auch aus Asche gemacht. Sand, Asche, ein Bild für Vergänglichkeit. Und gleichzeitig Erneuerung.
Die Weingläser erinnern an den Wein, über den bei der Hawdala-Zeremonie am Ende des Sabbats ein Segensspruch gesprochen wird. Genau wie das Feuer, das auch eigens gesegnet wird und am Aschermittwoch Gedichte von Paul Celan in Asche verwandelt hat. Wenn die Kerze, das Feuer beim letzten Segensspruch der Hawdala gelöscht wird, vollzieht sich ein Übergang: Heilige Zeit wird zu profaner Zeit. Gedichte werden zu Asche. Und aus der Asche entsteht etwas Neues.

Fußnote zu »Black Fire/White Fire«

Neben dem Hauptkunstwerk stehen auf Tischböcken zwei hölzerne Boxen.
Die eine enthält einen Wanderstock, an dem ein Gedichtband Paul Celans mit einem Hemd des Künstlers eingeschlagen und dann festgegipst wurde. Dieses Kunstwerk ist zusammen mit »Black Fire/White Fire« am 21. Februar 2007, dem Aschermittwoch der Künste in Hannover entstanden. Die zweite Box »Spinoza Ethica« enthält einen von seiner Rinde befreiten Ast, der mit Seiten aus Spinozas »Ethik« umgipst ist. Was verbindet beide Boxen? Vielleicht das Datum des Aschermittwochs? Und dass beide Männer bedeutende jüdische Denker waren?
Am 21. Februar 1677 starb Baruch Spinoza – sein Todestag jährte sich am Tag des Aschermittwochs der Künste. Baruch Spinoza wurde damals wegen seiner bibelkritischen Ansichten aus der jüdischen Gemeinde Amsterdam, dem Wohnort Semahs, verbannt. Das Schicksal der Vertreibung, Verbannung und Flucht teilt Spinoza mit Paul Celan: Celan wurde Opfer der Zwangsarbeit, seine Eltern starben im KZ. 1947 floh Celan von Rumänien über Ungarn und Wien nach Paris. Verlust und Verwundung: Wanderstock, der Gips. Aber
»erreichbar, nah und unverloren inmitten der Verluste bleibt dies eine: die Sprache«
(Paul Celan).
Und so bleibt auch der Gedichtband fest an den Wanderstock gebunden, die Sprache ist das, was bleibt.

1 95 Weingläser wegen der 95 Thesen Martin Luthers. Semah ist Gast in der Martin-Luther-Kirche.
2 Der Phönix ist Symbol der Auferstehung Jesu Christi.
3 Axel Schmitt, Eine Dichtung aus Asche, eine Dichtung der Asche. Paul Celan und die Bukowiner »littérature mineure«, aus: literaturkritk.de Nr. 7. Juli 2003, 3.



Black Fire/White Fire, 21. February 2007
Glas, Stahl, 95 Weingläser, verbranntes Gedicht von Paul Celan, 80 x 100 x 100 cm

LEL HaBDoLaCh (Reichskristallnacht/Der November-Pogrom 9. – 10. November 1938), 1. April 2007
Holz, Spiegel, 220 x 220 x 220 cm

Spinoza, Ethica, 1979
Holz, Nägel, Ast, Gips, Spinozas Ethica, Breite 170 cm
Sammlung Hugues Boekraad

The Tango of Death, 21. February 2007
Holz, Nägel, Stock, Gips, Gesammelte Werke von Paul Celan, Breite 200 cm

Vor dem Altar steht eine hölzerne Box, auf Keilen aufgestützt. In ihr: zerbrochene Spiegel. Der Pastor, der vom Altar aus auf die Gemeinde sieht, sieht automatisch in diese Box hinein. Sieht die Scherben vor sich: wessen Scherben?
Das Kunstwerk nimmt das Phönixbild im Westgiebel der Kirche auf. Dort wird der Zerstörung der Stadt Emden im Zweiten Weltkrieg gedacht. In jener Zeit ging vieles in Rauch und Flammen auf... Nicht nur die Stadt Emden und ihre Kirchen. Auch die Synagogen, deren Fenster in der Feuersbrunst der Reichskristallnacht vom 9. auf den 10. November 1938 barsten. Joseph Semahs Kunstwerk ist hier eine kritische Ergänzung der Perspektive des jüdischen Gastes in der Martin-Luther-Kirche Emden.

Performance am Aschermittwoch der Künste in der Markuskirche Hannover
am 21. Februar 2007

NeILAH (The closing of the Gates), 2007
[Gifhorn, St. Nicolai]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Zwischen zwei Türen auf hölzernen Tischböcken klemmen sog. »Tallitot«, jüdische Gebetsschals. Das Kunstwerk steht in der Nähe des Altars der St. Nicolai-Kirche, an einem Ort des Gebets. Es erinnert an das verschwundene Haus des Gebets der Juden, den Tempel zu Jerusalem, den es seit der Zerstörung durch die Römer 70 n. Chr. nicht mehr gibt.

Zwei Türen übereinander:

Zentrales Element in Joseph Semahs Schaffen ist die Reflexion des einen im anderen. Es geht um Beziehungen im weitesten Sinne. Hier entspinnt sich der Gedankengang beim Tempel und dessen beiden Toren. Der Titel »NeILAH« verweist auf das Ne'ila-Gebet, mit dem der höchste jüdische Feiertag Jom Kipur, der Versöhnungstag, beschlossen wird.

Mit dem Rosch ha-Schana-Fest, dem Neujahrsfest, beginnt im Judentum eine besondere Bußzeit, die zehn Tage lang bis zum Versöhnungsfest andauert. Das Urteil, das Gott in seinem Gericht an Rosch ha-Schana erwägt, wird an Jom Kipur besiegelt. Daher soll der Mensch in der Zwischenzeit sein Leben bedenken, solange das endgültige Urteil noch nicht besiegelt ist. Jom Kipur, der letzte Tag dieser Bußzeit, ist der Versöhnung geweiht. Viermal werfen sich die Gläubigen an diesem Tag im Gebet vor ihren Gott. Und wenn sie am Ende Gottes Einheit (Dtn 6,4f.) bekennen, bläst das Schofar-Horn die Zeit des göttlichen Urteils an.

Das letzte Gebet dieses Tages nun ist bedeutsam: »Ne'ilat She'arim / Schließen der Tore«, heißt es. Um welche Tore geht es? Die Tore des Tempels oder die Tore des Himmels? Sowohl im aschkenasischen als auch im sephardischen Judentum deutet man Ne'ila im spirituellen Sinne: »Öffne uns das Tor im Moment des Schließens der Tore« (aschkenasisch) und »Im Moment des Schließens der himmlischen Tore vergib uns unsere Ungerechtigkeit« (sephardisch).

Nur Rabbi Johanans Deutung bezieht sich auf das Schließen der Tore des Tempels zu Jerusalem. An hohen Feiertagen (wie Jom Kipur) sprachen dort die Priester den Segensspruch ein zweites Mal beim Schließen der Tore, wenn die letzten Beter entlassen wurden...

Der Tempel zu Jerusalem, seine Türen, beides ist nach wie vor in der jüdischen Liturgie präsent wie eine Klammer, die Menschen zusammenhält. Doch das Exil, in dem viele Juden heute immer noch leben, ist auch ein Ort, wo Neudefinitionen alter Traditionen, neue Hoffnungen, neue Möglichkeiten von Identität entstehen.

»Next Year in Jerusalem« – hinter diesem jüdischen Hoffnungsruf tut sich eine Vielzahl an möglichen Sehnsüchten auf...

Fußnote zu »NeILAH«

In seinem zweiten Kunstwerk, »... after Etrog«, nimmt Joseph Semah explizit auf eine Besonderheit der St. Nicolai-Kirche Bezug:

Im Kanzelschalldeckel und im obersten, auch für die Gemeinde sichtbaren Teil des Hochaltars, befinden sich hebräische Buchstaben, die den Gottesnamen יהוה / JHWH wiedergeben. Ein Buchstabe jedoch fehlt. Die Installation Semahs nimmt Bezug auf den Gottesnamen. Sie besteht aus zehn Zitrusfrüchten, die zu einem Dreieck angeordnet sind. Das Dreieck, dessen Basis aus vier Zitrusfrüchten besteht, erinnert an das sogenannte »Tetragrammaton«:

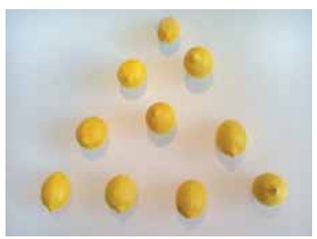
NeILaH (The Closing of the Gate), 1. April 2007
2 Türen, 3 Tallitot (Gebetstücher), 5 Leinwände, 8 Holzböcke, Breite 201 cm

Entwurf zu NeILaH (The Closing of the Gate), 2006
Bleistift, Farbstift, 29,7 x 21 cm

...after Etrog, And you shall take yourselves on the first day the fruit of a goddly tree..., 1982 – 1. April 2007
10 Nägel, 10 Zitronen, Holz, Vitrine, Höhe 170 cm

The Heavenly Bread, 1978 – (1984)
Holz, 10 Fahrradspiegel, Breite 85 cm

...after Etrog. And you shall take yourselves on the first day the fruit of a goddly tree..., 1982
10 Nägel, 10 Zitronen, Maße flexibel



Doch in dieser Fußnote steckt mehr als nur das Aufgreifen des Gottesnamens in Kanzel und Hochaltar der Kirche. Die Frucht des Laubhüttenfestes, die Zitrusfrucht »Etrog« ist gleichzeitig ein Symbol für Bedeutungswandel und Veränderung. Ein Sinnbild dafür, wie Riten Identifikation bilden und gleichzeitig fremde Elemente das eigene Identitätsmuster prägen:

Nach dem Sieg der jüdischen Widerstandskämpfer, der Makkabäer, über die Syrer 165 v. Chr. setzt eine Reinigungspolitik ein. Der Tempel, die Traditionen sollen von allen Zeichen der Assimilation an das Fremde gereinigt werden. Besonders das Laubhüttenfest, das Ähnlichkeiten mit dem (heidnischen) Dionysosfest aufweist, erfährt eine »Bereinigung«. Der Etrog, eine bis dahin religiös nicht besetzte Frucht ersetzt als Zeichen des Sieges der Makkabäer über die Fremdherrschaft die anderen Früchte (Lev 23,40) beim Laubhüttenfest. Und so wird die Zitrusfrucht Symbol für eine (religiöse und politische) Identität *ohne* Fremdeinflüsse.

Doch ungewollt wird die Geschichte des Etrog später zu einem Sinnbild einer sich wandelnden Tradition: Verschiedene antike Autoren schreiben über den Etrog. So kommt es bald zu transkulturellen Anleihen und Bedeutungsverschiebungen, die sich durch Missverständnisse oder durch Unwissenheit ergeben. Verschiedene Wörter kommen zur Bezeichnung dieser Frucht in Umlauf (Etrog – Zitrone – Goldener Apfel...). Unsicherheiten über die Natur des Etrog entstehen. Im Mittelalter schließlich hat es der Etrog bis in die Kirchen (!) geschafft: Als Symbol der Reinheit ziert er sogar Mariendarstellungen!!! Ein genuin jüdisches Symbol wird damit von der christlichen Kultur angeeignet und in völlig fremde religiöse Bedeutungshorizonte eingepasst. So ist das Symbol der Bekämpfung religiöser und kultureller Assimilation zu einem Zeichen für »cross-cultural borrowings« geworden.

TaV, 2007
[Celle, Stadtkirche St. Marien]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Wenige Meter über den Köpfen der Gottesdienstbesucher schwebt ein aus Würfeln bestehendes hebräisches Wort von der Decke der barocken Stadtkirche St. Marien: bestehend aus Tav und Wav. Die zahlreichen Würfel lassen die Oberfläche der Skulptur bewegt erscheinen, ihre elfenbeinerne Farbe greift die helle Farbe der Säulen, Wände und Decke der Kirche auf. Eine lebendige Skulptur, die die Eigenheiten des barocken Kirchenraums gekonnt aufgreift und mit ihnen spielt.
Doch Semah intendiert mit seiner Installation mehr als eine Spielerei mit einem architektonischen Baustil. Er erinnert mit dem Wort TaV an biblische Geschichten und bezieht es bewusst auf jüdische und christliche Hoffnungen und Sehnsüchte...
Der Künstler erinnert an zwei Geschichten im Alten Testament, in denen Gott bestimmte Menschen zum Schutz mit einem Zeichen auf der Stirn zeichnet.
Die erste Geschichte findet man in der Tora, im ersten Buch Mose. Dort versieht Gott Kain mit einem Zeichen (OT), um den Brudermörder selbst vor Totschlag zu bewahren (Gen 4,15).
Die zweite Geschichte findet sich beim Propheten Ezechiel. Hier geht es um die Bewahrung der weinenden Bevölkerung inmitten der Zerstörung Jerusalems (Ez 9,4ff): Gott lässt alle Menschen, die über das Böse inmitten der Heiligen Stadt klagen, mit dem Wort »TaV« kennzeichnen. So schützt er sie vor der kommenden Vernichtung der Stadt und ihrer ungerechten Bewohner...
Welche Menschen kommen heute in eine Kirche? Was bewegt sie, diesen Ort aufzusuchen?
Das Wort TaV schwebt über allen Köpfen derer, die die Stadtkirche Celle besuchen. Mit welchen Hoffnungen und Sehnsüchten kommen diese Menschen hierher?
Das TaV über ihnen ist ein Zeichen der **Bewahrung** und der **Hoffnung**.
L'schana haba'a biruschalajim – Nächstes Jahr in Jerusalem! Ist dieser jüdische Hoffnungsruf auch Ausdruck christlicher Hoffnung?
Im Chorraum der Stadtkirche St. Marien befindet sich ein Fensterbild des himmlischen Jerusalems. Semah stellt mit seiner Skulptur Bezüge her. Das Tav in dreifacher Form (siehe S. 30, 31) ist auch Symbol für **Jerusalem**, für den **Tempel**.
Joseph Semah erklärt:
***T**emplum **H**ierosolyma (**T** above **H**) ‚The Temple of Jerusalem'*
'Holiness supporting Trinity', according to Christianity.
Warum aber ein TaV aus Würfeln – mehr als künstlerische Korrespondenz mit dem Raum?
Das Johannesevangelium (Joh 19,24) erzählt die Geschichte über die Verlosung des Gewandes des Gekreuzigten. Der Würfel als Los ist ein Symbol für den Zufall, für den unberechenbaren Ausgang eines Spiels – eines Schicksals. Der Würfel steht für die Unvorhersehbarkeit, ob sich menschliche Sehnsüchte und Hoffnungen erfüllen. Beispielhaft dafür steht der jüdische Hoffnungsruf, nächstes Jahr in Jerusalem zu sein, aber auch die christliche Hoffnung auf das Neue Jerusalem, ein christliches Sinnbild für das Paradies.
Und so erinnert Joseph Semah die Besucher der Kirche an die existentielle Frage, die alle (gläubigen) Menschen miteinander teilen: Werden wir nächstes Jahr, dereinst, in Jerusalem, im Paradies ... sein?

From the Chair (Made Ready), 1979
Holzstuhl aus einer zerstörten Synagoge, Bronze, Holz, Holzböcke, Höhe 170 cm

TaV, 1. April 2007
Plastikwürfel, Höhe 200 cm

Fußnote zu »TaV«

Eine würfelförmige Glasvitrine mit einem Stuhl aus einer Synagoge, auf dessen Sitzfläche 22 in Bronze gegossene Mäuse liegen, steht auf einer quadratischen Tischplatte auf Tischböcken. Eine komplexe Installation, die das Hauptkunstwerk kommentiert, weiterdenkt.
Zunächst wird hier die Form des Würfels aufgegriffen. Als »perfect square« ist er geometrische Abbildung dessen, was sich nicht abbilden lässt: Das Allerheiligste im Salomonischen Tempel zu Jerusalem.
Die 22 Mäuse auf dem Stuhl greifen auf eine eigenwillige Geschichte des Alten Testaments zurück:
In 1. Sam 5/6 wird die Geschichte der gestohlenen Bundeslade erzählt. Die Lade bringt den Feinden Israels, den Philistern, jedoch eine schmerzhafte Krankheit, Hämorrhoiden, an der damals Menschen verbluteten. Das über die Philister gekommene Unheil zwingt sie, das gestohlene Heiligtum wieder an Israel zurückzugeben. Und zwar zusammen mit einer Sühnegabe: fünf goldenen Beulen und fünf goldenen Mäusen. Gott greift selten direkt als Strafender in die Welt ein, diese Überlieferung ist eine der wenigen alttestamentlichen Geschichten, die ein direktes Strafhandeln Gottes erzählen.
Über die Tischböcke, die sog. »Eselsbeine«, auf denen die gesamte Installation ruht, sagt Semah:
Jesus zieht auf einem Esel in Jerusalem ein. Damals haben die Menschen ihm als ihrem Erlöser zugejubelt. Doch er entsprach nicht ihren Hoffnungen...
L'schana haba'a biruschalajim – Welche Hoffnungen haben Menschen heute?

Alef, Bet, Gimel, Dalet, Heh, Vav, Zaien, Chet, Tet, Yud, Kaf, Lammed, Mem, Nun, Samech, Ayien, Peh, Tzadek, Kuf, Resh, Shin, Tav, 2007
[Nienburg, St. Martin]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Von der Decke herab hängen 22 Würfel aus Holzstäben. In Gold überzogen erkennt man in ihren Ecken hebräische Buchstaben. Es geht um die Muttersprache (»Sfat Em«) des israelisch-niederländischen Künstlers Joseph Semah. Hier kann ein Nachdenken über die Bedeutung von Herkunft und einem Leben in der Fremde beginnen.
Hebräisch ist aber auch die Sprache, in der Gott sich dem Volk Israel am Sinai offenbarte, ihm seine lebensweisenden Gebote auf den Weg gab. Ex 20,22: *Und der HERR sprach zu Mose: Ihr habt gesehen, dass ich mit euch vom Himmel geredet habe.*
Würfel mit goldenen hebräischen Buchstaben hängen direkt über den Köpfen der Gottesdienstbesucher, die gekommen sind, Gottes Wort zu hören, vielleicht nach Wahrheit suchen. So ist die Form des Würfels nicht zufällig: *»The perfect square«* ist die geometrische Abbildung dessen, was sich nicht abbilden lässt: Das Allerheiligste im Salomonischen Tempel zu Jerusalem. Mose empfängt die zehn Gebote als lebensweisende Regeln von Gott, dessen Wort und Weisheit ewig ist (Gen 1). Ferner steht der Würfel für das zeitlose und absolute Wissen, das Menschen erlangen können: Die Doppelung des Quadrats (Platos Meno).
Joseph Semah ist ein Künstler, dessen Kunst vom Spiel mit Sprache, Symbol und Form lebt. Er selbst bezeichnet seine Installationen als »Fußnoten im talmudischen Sinne« zu Texten und Traditionen der Tora, des Neuen Testaments und der westlich-christlich geprägten Kulturgeschichte. Eine offene Debatte mit der Öffentlichkeit ist beabsichtigt.

Language Acquisition (Ten Readings), 1. April 2007
2 Holzkästen, 10 Straßensteine, 4 Holzböcke, Gips, Gedichte, Breite 200 cm

Fußnote zu »Alef, Bet, Gimel … Tav«

Links im Eingangsbereich der Kirche steht eine zweite Installation des Künstlers, die die erste kommentiert. Es sind zwei hölzerne Boxen, die in je fünf Bereiche entsprechend der fünf Bücher Mose unterteilt sind. Zusammen ergibt sich die Zahl zehn/die zehn Gebote.
In den Behältern liegen zehn alte Steine aus deutschen Städten. Eine Hälfte dieser Straßensteine ist mit Gips überzogen, unter dem Gips verbergen sich Gedichte. Verborgene Worte der Hoffnung und Sehnsucht, eingegipst, als müssten sie vor Schaden bewahrt werden.
Neben den Boxen liegt ein bronzener Hund auf dem Boden, an dessen Rücken ein bronzener Hase lehnt. Der Hase steht für die ständig fliehenden, vertriebenen und gejagten Juden. Er ist ständige Bewegung, Symbol des Exils, aber auch Symbol der Durchdringung neuer Umgebungen, Symbol für das Zurechtkommen mit dem Unbekannten, letztlich: Integration.
Der Hund dagegen ist ein jagendes Tier. In Bildern der Augsburger Haggadah[1] (aus dem Jahr 1534) sieht man Hunde auf Hasenjagd. Die Hasen entkommen ihren Verfolgern, gehen ihnen sprichwörtlich durch die Lappen. YaKNeHaZ, eine Eselsbrücke, womit Juden sich die zeremonielle Reihenfolge für einen Pesach an einem Samstag einprägen und die schon im Mittelalter an den deutschen Satz »Jag den Has« erinnerte, ist ein Zentrales Thema Semahs.
Die beiden Bronzetiere auf dem Kirchenboden sind mit einem Lederband aneinander gefesselt. Das Lederband entspricht in seiner Länge genauso dem Umfang des Salomonischen Tempels und erinnert damit an das Thema der Ausstellung: Die Sehnsucht nach dem (verlorenen?) Jerusalem, dem Tempel.
Joseph Semah versteht sich als Gast im Raum der Kirche. Als Gast geht es dem Künstler in der Installation zu seiner Muttersprache und ihrer Fußnote um das Thema Verständigung und um die nie endende Sehnsucht der im Exil lebenden Juden nach Jerusalem:
»In der Tat gibt es einen Prozess der Neudeutung des Exils. […] Wenn wir also wirklich … verstehen wollen, müssen wir näher kommen, viel näher herankommen an das funktionale Nichtvorhandensein der Stadt Jerusalems – denn die Idee hinter … der Zerstörung des Zweiten Tempels ist gleichbedeutend einer Wunde, einer Wunde des Gastes.[2]«

1 Die Haggadah ist ein Ritualbuch zur Liturgie am Pessach-Fest, vorgetragen am Seder-Abend.
2 Vgl. Joseph Semah, A Journey into PaRDeS., S. 82.

Alef, Bet, Gimel, Dalet, Heh, Vav, Zaien, Chet, Tet, Yud, Kaf, Lammed, Mem, Nun, Samech, Ayien, Peh, Tzadek, Kuf, Resh, Shin, Tav, 1. April 2007
Holz, Goldfolie, Draht, Maße flexibel

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

Auszug aus der Predigt zur Eröffnung der Ausstellung an Palmarum 2007

von Pastor Dr. Christian Stäblein

»Liebe Gemeinde, die Würfel hier in der Kirche, sie fallen nicht, sie hängen, ja sie schweben geradezu durch den Raum. Seit alters her haben Menschen das Quadrat oder vielmehr den Kubus, den Würfel, als ein Symbol göttlicher Gegenwart begriffen. Länge mal Höhe mal Breite, alles ebenmäßig, in sich vollkommen. Der Tempel in Jerusalem etwa, das Innerste dieses Tempels hatte im Kern die Form des Kubus, des Würfels. Als Zeichen göttlicher Gegenwart. Jeder Buchstabe, jeder Würfel hier ist symbolisch ein Teil von dieser göttlichen Wirklichkeit. Deshalb auch die goldene Farbe. Jedes Wort, das sie bilden, ist ein Teil von Gottes Sprache, von seiner Schöpfung. Jedes Wort: ‚Fürchte dich nicht' etwa. Oder ‚Hosianna'. Oder: ‚Gelobt sei, der da kommt. Herr. Jesus.' Jedes Wort ein heilsames Wort. Ein Wort aus Gottes vollkommener Schöpfung (…)
Ich glaube, liebe Gemeinde, manchmal funktioniert das, öfter sogar als wir denken: Buchstaben sind ein Zuhause, oft genug ein Göttliches (…)
Mit den Würfeln verweist Joseph Semah … auf etwas, das nicht mehr ist: auf den Tempel, der zerstört ist … Jeder Würfel erinnert an die Zerstörung göttlicher Gegenwart. So wie das Kreuz in unserer Tradition.
Aber: Würfel und Kreuz verweisen nicht nur auf etwas Ausgelöschtes. Nein, zugleich tragen sie in sich, wie Gottes Liebe in die Herzen gelangt. Denn: Hebräisch, die Sprache dieser Würfel, lebt. In jedem Juden, der sie spricht. In jedem Gottesdienst, in dem sie laut wird, ist diese Sprache der Hoffnung stärker als alle Zerstörung. Und so hängen sie hier: die kleinen Tempel. Lebendige Zeichen der Hoffnung. Buchstaben der Liebe Gottes. Wie das Kreuz. Noch im Fall ein Festhalten an der Liebe. Noch im Tod Anfang neuen Lebens. – Die Würfel, liebe Gemeinde, sind die Kunst, das, was wir nicht sehen, sichtbar zu machen: Gott schafft Leben in unserem Herz mit seinem Wort.«

Begin Akedah Stav Koach Zar Tzel Sfat Em, 2007
[Buxtehude, St. Petri-Kirche]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Das Hauptkunstwerk in der St. Petri-Kirche mit dem Titel BeGIN AKeDaH STaV KoaCh ZaR TzeL SFaT EM (»Because of the Binding/Sacrifice, a Colonnade of Pillars, Strange Power, the Shadow of the Mother Tongue«) 2007 ist von dem gleichlautenden Gedicht des Künstlers inspiriert. Um das Kunstwerk zu verstehen, muss man das Gedicht verstehen. Es geht um »SaFaH« – Sprache, um ein Spiel mit Worten und Bedeutungen, ein Charakteristikum von Semahs Schaffen. Sein Gedicht ist ein Sprachspiel: Es setzt sich zusammen aus den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets. Das besondere daran: Keiner dieser 22 Buchstaben wiederholt sich, jeder kommt nur ein einziges Mal vor. »SaFaH«, das hebräische Wort für »Sprache« hat jedoch mehrere Bedeutungen. »SaFaH« kann auch *»Körper«* und *»Gebiet, Land«* bedeuten. Und hier kann die Auseinandersetzung mit biblischen Traditionen beginnen. Körper: »Because of the Binding/Sacrifice« – Da gibt es die Geschichte der Bindung Isaaks in Gen. 22. Abraham bindet auf Gottes Geheiß seinen Sohn Isaak als Brandopfer auf einen mit Holz bedeckten Altar. Ein Vater ist bereit, seinen Sohn zu opfern. Im Neuen Testament ist uns Christen der Tod Jesu überliefert, dessen Körper ans Kreuz genagelt wird. Gott Vater opfert seinen eingeborenen Sohn.
Das Gedicht fährt fort: »a colonnade of pillars«/hebr. «Stav«. Ein Säulenweg. Die Säulen von St. Petri. Hugues Boekraad schreibt[1]:
»Joseph Semah verwendet Formen seiner hebräischen Muttersprache, um Zeichen zu errichten. Zwischen Tempel und Schriftrolle rekonstruiert er seine Identität. Mittels Etymologie und Archäologie versucht er, der versteinerten Muttersprache Leben einzuhauchen.« – A Colonnade of Pillars. Die fünf schmalen Holzkisten auf Tischböcken werden im Mittelgang der Kirche stehen. Jede davon enthält einen Teil des Gedichtes Joseph Semahs in Form blauer Neonröhren: »the shadow of the mother tongue/Tzel Sfat Em«. Im Dunkeln taucht die Muttersprache des Künstlers den Raum in ein geheimnisvolles blaues Licht.
»Für den Künstler ist das Werk ein Übergangsobjekt, mit dem er die Trennung von der Mutter, der Muttersprache überwindet – ein berührbares Objekt, das nicht nur tröstet, sondern auch den Austausch mit dem Anderen ermöglicht. Diesen privaten Status verliert das Werk, sobald es ausgestellt wird. Der Künstler liefert sich … aus – eine neuerliche Trennung, die ihn sichtbar, angreifbar und verletzlich macht. Die Silben der Privatsprache gehen in der allgemeinen Sprache auf…«[2].
Auf der Ebene der Reflexion kann hier ein Nachdenken über die Bedeutung von Muttersprache, von Herkunft, von einem Leben in der Fremde (strange/zar) sich anschließen.
In der Tora gibt es zahlreiche Erzählungen, die die Ursprünge des Volkes Israel in der Fremdlingsschaft ansiedeln: Die großen Erzväter ziehen zeitlebens als Fremdlinge durch Kanaan. Das Land (sfat, auch »Gebiet«) ist ihnen nur versprochen, gehören wird es den Abrahamskindern erst Generationen später unter Josuas Kriegszügen. Fremd zu sein ist eine Erfahrung, deren Stellenwert im Volk Israel sehr hoch angesetzt ist: Sie ist Ausgangspunkt des sogenannten »kleinen geschichtlichen Credos« (Dtn 26,5), und auch der Dekalog (die zehn Gebote) in Ex 20,2 setzt mit der Erinnerung der Fremdlingsschaft des Volkes Israel in Ägypten ein.

BeGIN AKeDaH STaV KoaCh ZaR TzeL SFaT EM (Because of the Binding/Sacrifice, a Colonnade of Pillars, Strange Power, the Shadow of the Mother Tongue), 1. April 2007
5 Holzkästen, Leuchten, Leitungsdraht,
10 Holzböcke, Höhe 97 cm

DAY
AFTER DAY
AFTER DAY AFTER
DAY AFTER DAY AFTER
1999, Bronze, Plastikwürfel,
Höhe 50 cm
Sammlung Ronald van Iersel

Fußnote zu »Begin Akedah Stav Koach Zar Tzel Sfat Em«

Im hinteren Teil der Kirche, zwischen vier Säulen steht ein zweites Kunstwerk, eine Fußnote, die das erste Kunstwerk kommentiert. Es sind fünf in Bronze gegossene Bienenstöcke, die von 75.000 Würfeln umgeben sind.
Gott kann im Hebräischen mit dem Wort »Makkom«[3] (Ort) bezeichnet werden. Glauben wir daran, dass wir Gott an einem bestimmten Ort besonders nahe kommen? Was sind für uns heilige Orte? In der paulinischen Tradition wohnt Gott nicht in einem Tempel oder Heiligtum aus Stein, sondern hier ist der menschliche Leib »Tempel des Heiligen Geistes« (1. Kor 6,19). Was also sind unsere Kirchen? Können sie nach christlicher Auffassung mehr sein als »durchbetete Räume« (Margot Käßmann)? Heilige Orte? Im Alten Testament gibt es durchaus die Vorstellung »heiliger Orte«. Die Geschichten des »Zeltheiligtums«, der Bundeslade bergen die Vorstellung einer tatsächlichen Einwohnung Gottes (Schechina) bei den Menschen. Später erwählt sich Gott seine »ewige Wohnung« im Tempel zu Jerusalem, den König Salomo ihm baut (1. Kön 8).
Was aber ist eine ewige Wohnung, was ist »Makkom«, Territorium, Land? Das Land, das JHWH seinem Volk einst versprach, wird in der Tora als »Land, in dem Milch und Honig fließen« (die Bienenstöcke) bezeichnet, ein Ort der Hoffnung und Sehnsucht, des Wohlstandes. Ewige Wohnung, ewiger Ort – ist das Gott?

Zu den Würfeln

Würfelspiele sind bereits in der Antike sehr beliebt. So würfeln die Römer um die Kleidung des gekreuzigten Jesus (Joh 19,24). An diesem Punkt berührt die Fußnote sich inhaltlich wieder mit dem Hauptkunstwerk (the Binding/Sacrifice – Gott Vater (JHWH) opfert seinen Sohn am Kreuz). Auch die Zahl 75.000 ist beabsichtigt: Es waren etwa 75.000 Arbeiter, die unter König Salomo den Tempel zu Jerusalem erbauten. Letztlich ist der Würfel Symbol für Zufall, für den nicht vorhersehbaren Ausgang eines Spiels, eines Schicksals.

le-schana ha-baa biruschalajim

Wem vertrauen wir unsere Sehnsucht an? Einem Ort, der Kirche, Gott?

1 Echo/Echo, Katalog zur Ausstellung, Kunst in den Kirchen Raum geben', Hannover 1993.
2 Ebd.
3 Amsterdam, die selbst gewählte Heimatstadt des Künstlers, ist interessanterweise ebenfalls von dem hebräischen Wort »Makkom« abgeleitet. Der Name der Stadt setzt sich zusammen aus dem Namen des Flusses Amstel und einer alten Bezeichnung »Mokum« (aus dem Jiddischen übernommen) mit der Bedeutung »Platz, Stadt«.

Asymmetric thoughts, Notes from the diary of the architect, 2007
[Lüneburg, St. Michaelis]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Eine 12 m lange, 1m hohe Installation zieht sich zwischen Altar und Kanzel durch den Altarraum von St. Michaelis. Die Zickzackform aus rechten Winkeln spiegelt die Form der jüdischer Gebetskapseln, die von frommen Juden im Gebet getragen werden und an die zentralen Texte der Tora erinnern[1]. Aufgestützt ist diese Konstruktion auf 22 eingegipste Violinen – auf 22 Buchstaben stützt sich die Sprache des Gebets, das Hebräische Alphabet. Gott begegnet dem Menschen in Form von Sprache (hebr. »SaFaH«). Joseph Semah ist ein Künstler, dessen Werke immer wieder Bezüge zur hebräischen Sprache aufweisen. Er selbst bezeichnet seine Kunst und sein Schaffen als »Fußnoten« zu Texten und Traditionen der Tora, des Neuen Testaments und der westlich-christlich geprägten Kulturgeschichte. Mit den 22 Violinen nun visualisiert Semah seinen Kommentar zu Johann Sebastian Bach, den er in seiner zweiten Installation weitertreibt. Er erinnert aber auch an Paul Celans berühmtem Gedicht Todesfuge: »er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft«.

Fußnote zu »Asymmetric thoughts«

In einer würfelförmigen Glasvitrine liegt die aufgeschlagene Partitur der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs, eine der bekanntesten Vertonungen der Leidensgeschichte Jesu Christi. Semah erinnert kritisch an die Wirkungsgeschichte dieses Werkes und seiner antijüdischen Passagen, indem er alle Noten mit genähtem Draht unleserlich gemacht hat. In Israel hat man Bachs Passionen lange nicht zu Gehör gebracht, weil gerade in den Passionen Judenfeindschaft durch Bachs Musik gleichsam eine ästhetische Legitimation erfährt. Die Matthäuspassion, die am **Palmsonntag** vorgetragen wurde (Mt 26–27), enthält die Aufforderungen des Volkes an Pilatus, Jesus zu kreuzigen. Besonders die Aussage des »ganzen Volkes«, das Blut Jesu solle über es und seine Kinder kommen (Mt 27, 22–23.25), dramatisierten die Passion und trugen dazu bei, dass viele Christen die Schuld am Tod Christi den Juden zuschrieben.
Was geschieht, wenn diese ungeheuren Chöre der Matthäuspassion erklingen? Die Übersetzung neutestamentlicher Auseinandersetzung mit den Juden in die Sprache der Musik ist auch objektiv hoch prekär: spitz mit den Worten der Juden gegen die Juden gesungen. Kann man diese Chöre unbefangen so weiter singen und klingen lassen? Auf dem Leipziger Kirchentag im Juni 1996 hat es einen ganzen Abend über die Judenchöre in Bachs Passion gegeben, und man war sich einig: Wir können die Bach-Passionen nur noch mit Besinnung auf diese Problematik und mit historischen Erklärungen aufführen. Ungedeutet geht das nicht mehr. Es gibt keine politisch unschuldige Musik.
Martin Buber nannte das Wort Gottes »das Wort, das gesprochen wird«. Und schon Luther hat gesagt, es sei nicht richtig, dass das Evangelium zur Schrift gemacht worden sei, es sei ein »mundlich G'schrei« zum »Singen und Sagen«. Da gehen Musik und Theologie Hand in Hand[2]. Und Semah geht es gerade deswegen um ein kritisches Hinhören.

Johann Sebastian Bach – Matthäus Passion
(The Ethics of Reading), 1990
Buch, Draht, 5 x 40 x 70 cm

1 Ex 13,1–16 und das »Höre Israel« aus Dtn 6,4–9 sowie Dtn 6,13–21.
2 Vgl. dazu Friedrich-Wilhelm Marquardt.

Asymmetric Thoughts (Notes from the diary of the Architect), 1. April 2007
22 Violinen, Gips, Edelstahl, Breite 1200 cm

Entwurf zu Asymmetric Thoughts (Notes from the diary of the Architect), 2006
Bleistift, Farbstift, 29,7 x 21 cm

Letter image and mother tongue (Ofan-Sulam), 1982 – 2007
[Göttingen, Corvinus]

Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Eine Leiter mit sieben Leuchtstoffröhren lehnt quer über einer T-förmigen Konstruktion aus Metallrohren und drei Fahrradreifen.
Die Konstruktion lebt vom Zusammenspiel von Form und Sprache. Das Wort »Ofan« bedeutet »Engel« oder »Rad« (Ez 1, 14 – 16), im modernen Hebräisch bezeichnet »Ofanaiem« (Zweirad) »Fahrrad«. Jeder Fahrradreifen hat 36 Speichen – für Joseph Semah ist das kein Zufall, sondern eine Erinnerung an biblische Tradition: Nach dem Jerusalemer Talmud weist die Zahl 36 auf das übernatürliche Licht der Schöpfung hin, das Licht, das Adam für 36 Stunden im Garten Eden genießen konnte, bevor Gott es für die 36 Gerechten jeder zukünftigen Generation verbarg. Nach mündlicher jüdischer Überlieferung können die 36 Gerechten nicht erkannt werden, doch sind sie dennoch hier, um unsere Erde vor Vernichtung zu bewahren. Zu jeder Zeit gibt es auf der Welt 36 verborgene und 36 offenbare Gerechte, zusammen 72 Gerechte, was mit den 72 Namen Gottes korrespondiert, durch dessen Kraft verborgene und offenbare Welten miteinander verbunden sind[1]. Auch in der Installation sind zwei Räder auf der Waagerechten miteinander verbunden. Das Prinzip »Verbergen« und »Offenbaren«, mit dem Semah vielfach arbeitet, taucht hier im übertragenen Sinne auf.
Die Form der Installation spielt auf das dreifache Tav (Triple Tau) an, ein Zeichen für Jerusalem (Siehe S. 22). Die drei Räder markieren die Enden des »Triple Tau«. Damit ist Jerusalem, selbst verborgen und offenbar, Utopie und realer Ort in einem, umgeben von den 36 Gerechten, die vor der Zerstörung bewahren. Das Rad als Symbol des Fortschritts, der Moderne, zeigt einen interessanten Ort an: Die Diaspora, »Gallut«, Exil. Für Joseph Semah ist dies der Geburtsort der Moderne. Die endlose Sehnsucht, ausgedrückt in dem Wunsch, nächstes Jahr in Jerusalem zu sein, ist Wunde, Lebensprinzip und Hoffnung in einem.
Nächstes Jahr in Jerusalem – Zeichen der Hoffnung. Das Zeichen »Triple Tau« für Jerusalem ist ein Zeichen der Bewahrung. Bewahrung inmitten der Zerstörung der Stadt Jerusalem (Ez 9,4ff): Gott lässt all jene mit dem »TaV« kennzeichnen, die über das Unheil inmitten der Heiligen Stadt klagen und bewahrt sie damit vor der Vernichtung.
So sind zwei ambivalente Prinzipien präsent: Zerstörung der Heiligen Stadt und das Zeichen der Bewahrung »TaV«. Jerusalem wird mit einem Zeichen der Bewahrung bezeichnet. Das ist Hoffnung in schönster Form.
Le-schana ha-baa biruschalajim.

Fußnote zu »Letter image and mother tongue (OFAN-SULAM)«

In einer hölzernen Box, die auf zwei Tischböcken aufgestützt ist, leuchten zu hebräischen Buchstaben geformte blaue Neonröhren. Zu lesen ist der Satz: **le-schana ha-baa biruschalajim – Nächstes Jahr in Jerusalem.**
Damit trägt die Installation den Titel des gesamten Ausstellungsprojekts und in der Hoffnungsthematik, ausgedrückt durch den jüdischen Hoffnungsruf »Nächstes Jahr in Jerusalem«, sind alle 12 teilnehmenden Gemeinden miteinander verbunden.
Traditioneller Hintergrund dieses Titels ist der jüdische Sederabend zu Beginn des Pessachfestes, der mit diesem Sehnsuchtsruf endet. Die darin ausgedrückte immer noch unerfüllte Sehnsucht nach Jerusalem als Ort des Friedens und des Heils, der spürbaren Nähe Gottes verbindet Jüdinnen und Juden aus aller Welt in ihrer Hoffnung auf Heimkehr. Und verbindet die drei Weltreligionen Judentum, Christentum und Islam in einer Hoffnung von zugleich diesseitig konkreter als auch jenseitig eschatologischer Qualität: Es ist ein Ausruf, der sein lebendiges Potenzial unabhängig von Bekenntnis oder jeweiligem politischen Status der Heiligen Stadt zu entfalten vermag.

1 Joseph Semah, A Journey into PaRDeS, Venlo 2006, S. 60.

LeShaNaH HaBaAH BiYeRUShaLaIM (Next Year in Jerusalem), 2005
Holz, Neonleuchten, Leitungsdraht, 2 Holzböcke, Höhe 97 cm

Letter Image and Mother Tongue (OFAN / SULaM), 1982 – 1. April 2007
3 Fahradräder, Edelstahl, Holz, Leuchte, Leitungsdraht,
Breite 500 cm

Shirat Hayam (The Song of the Sea), 2007
[Cuxhaven, St. Petri]

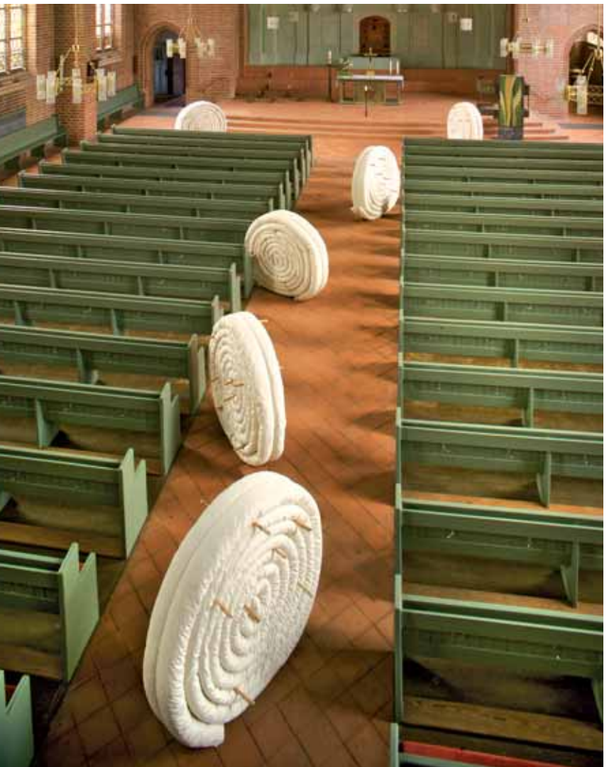
Deutungsangebot zum Hauptkunstwerk

Sechs mannshohe schneckenförmige Stoffrollen stehen seitlich gekippt im Raum. Auffällig an der Installation sind vor allem die insgesamt 80 Flöten, die die Windungen der Schnecke strukturieren. Die Installation geht zurück bis an den Anfang, das Gründungsereignis Israels: Der Auszug aus Ägypten, die Flucht durch das Schilfmeer (Ex. 14) und den Lobgesang Miriams über die große Rettungstat Gottes (Ex. 15).

Der Titel »Shirat Hayam – The Song of the Sea« erinnert an die Anfänge des monotheistischen Glaubens, der mit einer Befreiungstat Gottes einsetzt: Nach dem Zug durch das Schilfmeer kommt Israel zum Glauben an den einzigen Gott. Erst hier, auf der Flucht vor seinen Feinden, auf dem Weg in die Freiheit, wird Israel ein Volk. Gottes Volk. (Ex. 25ff). Shirat Hayam. Das Loblied Israels auf seinen Gott, den einzigen.

Die typografische Struktur dieses hebräischen Textes erinnert an die Oberfläche einer von Stein auf Stein errichteten Mauer. Insgesamt sind es 40 Textblöcke und 40 Lücken, daher die Anzahl der 80 Flöten. Die Zahl 40 hat eine hohe symbolische Bedeutung im Alten Testament: Sie steht für die 40 Jahre Wüstenwanderung des Volkes Israel. In der Wüste schloss das Volk mit seinem Gott den ersten Bund, dort empfing es die zehn Gebote und das Bundesbuch, in der Wüste fielen die Israeliten zum ersten Mal von ihrem Gott ab (Goldenes Kalb, Ex. 32), in der Wüste trat Mose immer wieder für die Verschonung seines Volkes vor Gott ein, und dort bauten die Israeliten ihrem Gott die erste Wohnung, das Zeltheiligtum. Chalil (Flöte) und das Verb Chalal verweisen auf »offener Raum/Weltall, toter Soldat, hohl, Flöte spielen«.

Über die verschlüsselten Verweise auf eine Mauer und die Platzierung der Schnecken als Wände im Raum erinnert Semah an die Bedeutung der Architektur. Was bedeuten Mauern im Kontext des Kirchenraums? Für Semah erinnert seine Installation auch an den Tempel zu Jerusalem. König Salomo baute als erster dem Gott Israels eine prächtige Wohnstätte. Doch sie wurde immer wieder zerstört. Einzig eine Mauer blieb übrig von dem Tempel: Die Westmauer des Plateaus. Vor dieser Mauer, die den Namen »Klagemauer« bekam, beten Juden seit der Zerstörung des Tempels bis heute. Hier erheben sie ihre Klagen und vertrauen Gott ihre Sehnsüchte und Hoffnungen an. So überdauert die Liebe zum Zion im Gedenken an den Tempel. Sie ist Ausdruck der Hoffnung, dass die Geschichte ihres Volkes weitergeht.



ShIRaT HaYaM (The song of the Sea), 1. April 2007
Leinen, 80 Flöten, Sand, Höhe 160 cm

ShaAR HaRaChaMIM (The Golden Gate), 1998
Bronze, Leitungsdraht, Pumpe, Schalter, Wasser, Breite 250 cm, Sammlung Ronald van Iersel

Circles of a Square
a Soldier,
His Soul Already Became a Tree
a Stone and Water, 1. April 2007
Holz, Bleistift, 80 Flötenputzer, Wurst, Höhe 50 cm

Shirat Hayam. Das Loblied Israels auf seinen Gott, den Einzigen.

Fußnote zu »Shirat Hayam«

Die Fußnote zum Hauptkunstwerk besteht aus fünf hutförmigen Bronzeskulpturen, sogenannten Hutmodellen, auf denen Damenhüte angefertigt wurden. Auf sie aufgestützt bilden kupferne Wasserrohre den Stadtumriss des alten Jerusalems ab. An einer Stelle der Installation befindet sich eine elektrische Wasserpumpe, die man mit dem Fuß betätigen kann: Durch die Rohre hört man Wasser strömen, Wasser aus Jerusalem.

Ein weiterer, Form gewordener Kommentar zum Alten Testament: Die Schöpfungsgeschichte in Gen 1 beginnt mit den Worten »Im Anfang schuf Gott Luft (»Schamaim«) und Erde (eine Trennung ergibt: »Scham Maiem«: dort ist Wasser). Im Wasser gibt es keinen Schatten, nur Reflexionen ins Infinite. Insofern ist das Wasser ein Symbol für Unendlichkeit.

Eine recht politisch anmutende Installation:

Die Form der Stadtmauern zeigt an, dass es hier um die Frage nach Territorium, nach Raum geht. Jerusalem als heiß umkämpfte Stadt von Israelis und Palästinensern, von Christen, Juden und Moslems. Aber auch der Streit um Wasser klingt an.

Aber nicht nur politischen Auseinandersetzungen ist die Stadt des Friedens, Jerusalem, immer wieder ausgesetzt: Auch religiöse Streitigkeiten durchziehen ihre Geschichte. Eine »Anekdote« aus der Geschichte des Streites der Religionen erzählt die elektrische Wasserpumpe: Sie ist genau an der Stelle angebracht, an der sich auf der Stadtmauer das bekannte »Goldene Tor«1 befindet. Dieses Tor hat eine besondere Heiligkeit für Juden: Gemäß der Tradition zog die Schechina (Gegenwart Gottes in der Welt) durch dieses Tor ein und aus. Eines Tages wird sie auch wieder hierdurch zurückkehren. Außerdem glaubten Juden, dass des Messias von Osten durch dieses Tor erscheinen wird, und Christen, dass Christus es bei seiner Wiederkunft durchschreiten wird. Die Moslems nun, die von dieser Tradition wussten, erbauten im Mittelalter einen Friedhof direkt vor dem Tor im Glauben, dass so das Kommen des Messias verhindert werden könnte.

Totafot (Tefillin / jüdische Gebetskapseln)

Im Turmaufgang der Kirche befindet sich eine dritte Installation von Joseph Semah. Sie ist direkt vor einer steinernen Erinnerungstafel an ertrunkene Marinesoldaten aufgebaut. Auf dieser Steintafel ist ein Wikingerschiff mit einem Hakenkreuz auf dem Segel zu sehen. Joseph Semah kritisiert mit diesem Kunstwerk nicht das »Dritte Reich«, sondern geht auf die Situation der Soldaten ein, die in den Krieg geschickt wurden und dort starben. Sie mussten sich dem Willen der Staatsmacht beugen, hatten keine Entscheidungsgewalt über ihr Schicksal: Es wurde über sie entschieden. Joseph Semah greift hier die Thematik des freien Willens auf. In der Vitrine sieht man zwei hölzerne Kapseln, weiß gestrichen, die an jüdische Gebetskapseln erinnern. Auf einer der beiden hat der Künstler die Gebete in hebräischen Buchstaben geschrieben, die sich sonst in den Gebetskapseln befinden. Hier jedoch besteht ihr Inhalt nicht aus Text, sondern aus Fleischwürsten als Erinnerung an das Fleisch der gefallenen Soldaten.

1 Als »Goldenes Tor« wird es in christlicher Literatur seit dem Mittelalter bezeichnet. Nach jüdischer Tradition heißt es jedoch »Sha'ar Harachamim« (Tor der Barmherzigkeit), in der arabischen Literatur taucht es unter der Bezeichnung »Tor des Ewigen Lebens« auf.

Der fremde Gast und die Gastfreundschaft

[Julia Helmke]

Die Kunst des Joseph Semah in 12 Kirchen Norddeutschlands

Ein kirchlich-theologischer Beitrag

»Das Kunstwerk in der Kirche ist – aus der Perspektive der Gemeinde gesehen – ein fremder Gast. Das muss nicht heißen, dass die dort platzierten Kunstwerke provokativ oder skandalisierend wirken müssen. ...
Ein Einrichtungselement mit liturgischer Funktion sollte einen intermediären Status haben, d. h. es soll Gebete oder eine kontemplative Konzentration auf Gott durchlassen und nicht sich selbst zum Gegenstand machen. Dies gehört aber unabdingbar zum Kunstwerk und es gehört zur ästhetischen Erfahrung selbst, dass sie unabschließbar ist, die Annäherung an das Kunstwerk nur zu einem relativen Ende kommen kann.
Kunst im Kirchenraum sollte also nicht die Kirche ausstatten... , sondern einer Neugierde entspringen, die man neuen Gästen (nicht alten Freunden) gegenüber empfindet.«

So schreibt Frank Hiddemann in einem der jüngsten und wichtigsten Entwürfe im Bereich von zeitgenössischer Kunst und Kirche: »Site-specific Art im Kirchenraum. Eine Praxistheorie«[1]

Der Künstler Joseph Semah versteht sich in der Begegnung mit der Institution Kirche wie auch mit spezifischen Kirchenräumen ganz explizit als Gast. Ein kritisches Gast-Sein ist Motivation und Antriebsfeder seines schöpferischen Tuns, das auf der Suche ist nach den Ursprüngen, nach dem Auffinden und Hinterfragen von Traditionen und Symboliken. Künstlerisch beschäftigt Semah intensiv, inwieweit und welche religiösen Traditionen das Fundament sind, aus dem sich menschliche Hoffnungen und Sehnsüchte speisen und wie diese Traditionen eine Wahrnehmung von Kunst prägen. Hierzu ist Joseph Semah von der hannoverschen Landeskirche eingeladen worden und hat die Einladung angenommen.
In gemeinsamen Gesprächen ist das Konzept von »Next Year in Jerusalem« als Projekt entstanden, das die Idee von Jerusalem als Sehnsuchtsort aufnimmt und sie bewusst in kirchliche Räume stellt. In jedem Kirchenraum, in den dort gefeierten Gottesdiensten sind Verweise auf Jerusalem vorhanden – Bilder vom irdischen Jerusalem zieren Fensterbilder, in Kirchenliedern wird Jerusalem besungen, in den Psalmen dazu gebetet.
Die inhaltliche Vielschichtigkeit seines Ansatzes und seiner ausgeführten Installationen lässt sich in den Deutungsangeboten der Kunstwerke an den jeweiligen Orten entdecken. An dieser Stelle dient das strukturelle Motiv von Gast-Sein und Gastfreundschaft anbieten als Grundlegung und perspektivischer Zugang für eine befruchtende Begegnung zwischen Kirche und Kunst, Kunstschaffenden und Gemeinde.

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

Vor der Einladung kommt der Anlass

Auf dem Gebiet der evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover haben in den vergangenen zwei Jahrzehnten einige größere und eine Vielzahl kleinerer Kirche-Kunst-Projekte stattgefunden. Den Grundstein legte die Ausstellung »Den Künsten in der Kirche Raum geben« von 1992/93, die in ökumenischer Perspektive in sieben evangelischen und katholischen Kirchen Hannovers stattfand, darunter mit Joseph Semah als einem der eingeladenen Künstler. Einen Höhepunkt bot die stark rezipierte Ausstellung »Lost paradise lost« im Jahr der Expo 2000 in Hannover mit zahlreichen nationalen und internationalen Kunstschaffenden.
Seit der Jahrtausendwende begannen die Begegnungen und die Auseinandersetzung der protestantischen Kirche mit den Künsten und der Kunst dabei rasch an Fahrt zu gewinnen.
Maßgeblich trug dazu der Konsultationsprozess »Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von

1 Berlin 2007, 16f.

Protestantismus und Kultur« bei, aus der die Denkschrift »Räume der Begegnung schaffen« von 2002 hervorging. Mit diesen Leitlinien sind Maßstäbe gesetzt worden, die sowohl die Bereiche von kirchlicher Kulturarbeit vor Ort als auch den Dialog zwischen Kunstschaffenden und Kirche auf gesellschafts- und kulturpolitischer sowie theologischer Ebene umfassen.

Ein Ergebnis ist dabei vor allem die (Wieder-) Entdeckung des Kirchenraumes als eines wahrhaft besonderen Raumes. In dem umfassenden, Ende 2007 im Bundestag öffentlich vorgestellten Bericht der Enquete-Kommission zu »Kultur in Deutschland« wird die überaus wichtige Rolle der Kirche(n) für Kunst und Kultur ausführlich vorgestellt. Es geht klar hervor, dass kaum eine andere Institution über ein derart weit gefächertes kulturelles Angebot verfügt, das darüber hinaus noch erreichbar, qualitätvoll und erschwinglich ist. »Freiräume des Unverfügbaren« zu erhalten ist eine der Forderungen, die Kulturpolitik mit den innersten Anliegen von Kirche verbindet. Zugleich, und das unterstreicht die Kulturbeauftragte des Rates der Evangelischen Kirche Deutschlands, Dr. Petra Bahr, muss deutlich bleiben:
»Kirchen sind keine Museen und keine Kulturdenkmäler – auch nicht in übertragener Weise, als Werteagenturen. Die größte Herausforderung liegt nicht in der Sicherung der Tradition, sondern in der Gestaltung der Zukunft auf dem Boden der Überlieferung, die in die Gegenwart zu sprechen in der Lage ist. Und dazu braucht es neben einem pflegsamen Umgang mit dem Hergebrachten und Ererbten auch die Auseinandersetzung mit den Künsten und Kulturformen der Gegenwart.«[2]

Voraussetzungen für eine gelingende Einladung

An dieser Stelle knüpft das Kirche-Kunst-Projekt »Next Year in Jerusalem« von seiner Zielsetzung und Motivation an.
Für die Begegnung miteinander braucht es eine Grundhaltung. Die Geschichte des Christentums mit der Kunst wird oft als Dreischritt beschrieben: von der Kunst als »Magd« der auftraggebenden Kirche im Mittelalter über den Prozess einer vollständigen Trennung und Entfremdung zwischen Kirche und autonomer Kunst in der Zeit der Aufklärung bis hin zu einer gegenwärtigen vorsichtigen und fragilen Annäherung als mögliche Partner. Auch wenn dieser Dreischritt grob verkürzt und für die Komplexität zwischen Religion und Ästhetik, Kirche und Kunst weit unangemessen ist, so ist es meines Erachtens wichtig, den bleibenden Moment von »Fremdheit« wahrzunehmen und konstruktiv in das Nachdenken über die Möglichkeit eines wirklichen Dialoges zu integrieren. Eine Grundhaltung von Gast-Sein und Gast-Geberschaft dient als zeitgemäßer Rahmen und hilfreiches Konzept für jedes (temporäre) Kunst-Kirche-Projekt, um theoretisch wie praktisch Räume der Begegnung gelingen zu lassen.

2 http://www.ekd.de/kultur/080305_bahr_berlin.html: «Fundament statt Ornament – Ein evangelischer Blick auf den Enquete-Bericht «Kultur in Deutschland«, 3.

Der praktische Rahmen wird rasch abgesteckt: Die Schwerpunktsetzung »Kunst und Kultur« der Landesbischöfin Dr. Margot Käßmann für 2007 gibt die Möglichkeit, ein herausgehobenes Kirche-Kunst-Projekt erstmalig in der Fläche der Landeskirche zu verorten. Als gezielter Impuls will er dazu ermutigen, sich als Kirche in Zeitgenossenschaft mit Kunst auf der Höhe ihrer Zeit zu beschäftigen und mit den Parametern von Kontextsensibilität und Kontextreflexivität. Dazu braucht es für die Seite von Kunstvermittlung Qualität und begleitende Kompetenz, Kooperation ist hier konstitutiv. Sie wird mit dem Gerhard-Marcks-Haus in Bremen, dem Bildhauermuseum im Norden, gefunden, das auch den Kontakt zu Joseph Semah herstellt. Die Verbindung zu den Gemeinden leistet das Fachgebiet Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste. Öffentliche und kirchliche Stiftungen unterstützen »Next Year in Jerusalem« aufgrund des vielschichtigen Miteinanders seiner gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Perspektiven großzügig.

Die Einladung und der »fremde Gast«

Der Künstler Joseph Semah – Biografie und Kunstverständnis

Joseph Semah wird am 24. Februar 1948 in Bagdad als Enkel des letzten Großrabbiners von Bagdad geboren. Im Zuge der Operation Ezra und Nehemia (1950) wird seine Familie wie alle im Irak lebenden Juden zur Ausreise in den neu gegründeten Staat Israel gezwungen. Dort wächst Joseph Semah auf.

Nach Abitur und Militärdienst in der Zeit des Sechs-Tage-Krieges (1967) studiert er Elektrotechnik, Englisch und Philosophie an der Universität Tel Aviv. Schon während des Studiums setzt Semahs künstlerische Entwicklung ein: In Texten und Bildern kritisiert der junge Student die politische Entwicklung seines Landes. In Opposition zu den politischen Entwicklungen und unter den Eindrücken seiner Erfahrungen als Soldat im Jom-Kippur-Krieg (1973) verlässt er Mitte der siebziger Jahre Israel. Als freiwilliger Exilant lebt er zunächst in London, Paris und Berlin (1976–1981), wo er auf Joseph Beuys trifft, mit dem er sich später in intensiven Studien, Ausstellungen und Performances auseinandersetzt. 1981 kommt er schließlich nach Amsterdam, wo er sich niederlässt und die Stiftung »Makkom« gründet, die bis Ende der achtziger Jahre Kunstprojekte auf der Basis interdisziplinärer Forschung organisiert. Semah gibt Vorlesungen, Performances (Kunst und Theater), er schreibt Gedichte und veröffentlicht Texte über Kunst.

In den Niederlanden wird er jedoch erst nach und nach in der alternativen Kunstszene bekannt. Heute sind seine Werke Bestandteil wichtiger privater und musealer Kollektionen.

In seinen profunden Studien zu Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie untersucht Joseph Semah das kulturgeschichtliche Erbe, das Juden und Christen miteinander teilen. Bei allem Verbindenden gibt es dabei vieles Trennende, nicht nur auf der Ebene der Symbole und Traditionen, sondern allem voran, was deren Wahrnehmung betrifft.

Semahs Kunst versucht daher immer, verschiedene Bedeutungsschichten von Symbolen sichtbar zu machen. Sie ist Präsentation, die Bedeutungsverschiebungen von Symbolen und Traditionen anschaulich und greifbar für den Moment macht. Sie erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern hinterfragt die Normativität von Symbolen. Hinterfragt und befragt: Sein Wunsch ist es, ein Gespräch mit der westlich-christlich geprägten Kultur zu führen, das von gegenseitiger Anerkennung, vom Ansehen des Anderen, geprägt ist. Es geht um nichts weniger als gegenseitige Verständigung. Verständigung, die geschieht, wenn man den »ganzen Text« liest.

Damit ist seine Kunst jedoch nicht vorrangig religiös motiviert. Semah ist vielmehr ein intellektueller Künstler, der sich mit dem jüdisch-christlichen Traditionserbe auseinandersetzt. Er erforscht dies, indem er seine Werke in unterschiedlichen Räumen vom White Cube des Museums bis hin zum

Kirchenraum präsentiert. Präsentation und Repräsentation, Form und Inhalt, Installation und Text gehören dabei für den Künstler zusammen.

Die Gastgeber

Auf einer viertägigen Reise durch die verschiedenen Regionen der Landeskirche besucht der Künstler gemeinsam mit den Projektverantwortlichen aus dem Haus kirchlicher Dienste und dem Gerhard-Marcks-Haus jede einzelne der zwölf beteiligten Kirchen. Er nimmt sich Zeit, um Kirchenvorstände und Pastorinnen vor Ort zur Geschichte des Gebäudes, seinen Traditionen und nach dem Leben der Gemeinde zu befragen. Im Gespräch mit den Menschen, im Hören auf die zeichenhafte Geschichte, die alte Altäre, Kirchenfenster, Säulen, Schlusssteine und Grabplatten erzählen, entwickelt Semah seine Ideen und tritt mit seinen Kunstwerken in einen Dialog mit der Tradition vor Ort ein.

Jede der zwölf Installationen wird eigens für den jeweiligen Kirchenraum ausgewählt oder geschaffen. In ihrer gemeinsamen Idee miteinander verbunden, wachsen so zwölf ganz unterschiedliche Kirchen zu einer künstlerischen Vision von Jerusalem zusammen. Es entsteht dabei eine Vision, die an alte Traditionen des christlichen Glaubens und an seine Wurzeln im Judentum erinnert. Die gastgebenden Gemeinden und ihre Kirchenräume formieren sich zu einem imaginären Jerusalem, in dem Hoffnungen, aber auch ganz konkrete Wünsche von Juden, Christen und Muslimen zusammenfließen.

Gastfreundschaft I: Vorbereitung und Selbstvergewisserung/Reflexion »Ich bin ein Gast auf Erden«

Die Rauminstallationen Joseph Semahs als wort- und bildgewordene Hoffnungen und Erfahrungen sind Aufforderungen, sich mit den Wurzeln der eigenen Tradition auseinanderzusetzen und sie kreativ weiterzudenken. »Kritisches« Gastsein im Verständnis Joseph Semahs bedeutet dabei in erster Linie etwas Positives: Eine Bereicherung durch das Aufzeigen neuer Perspektiven auf bekannte Traditionen.

Gerade diese Frage ist im Blick auf Kulturarbeit im Raum von Kirche immer wieder neu zu stellen. Frank Hiddemann[3] sieht in der Kunst als »fremdem Gast« im Kirchenraum eine temporäre Herausforderung, die von der Kirche fordere, sich in Anwesenheit des Gastes auf eigene Umgangsformen zu besinnen. Gerade im Blick auf die oft beklagte »Sperrigkeit« von Gegenwartskunst verlangt dies von ausstellenden Gemeinden einen Vertrauensvorschuss, Geduld und erhöhte Aufmerksamkeit.

Semahs Werk wird zum theologischen Schwerpunkt der Passions- und Osterzeit in zahlreichen Gottesdiensten, Predigten und der Gemeindearbeit. So kommen Ausstellungsthema und Kirchenjahreszeit miteinander ins Gespräch. Durch diese ist eine Verbindung von Kunst und Theologie realisiert worden. Die Fremdheit der Installation blieb, rezeptionsästhetisch betrachtet, gewahrt. Dennoch wurden Wege und Möglichkeiten aufgezeigt, das Kunstwerk mit der eigenen Lebenswelt und religiösen Vorstellungen zu verbinden.

Gastfreundschaft II: » Die Zeit und der Raum des Gastes«

Insgesamt finden in den Gemeinden weit über 90 Veranstaltungen zu den verschiedenen Aspekten von »Next Year in Jerusalem« statt. Dies sind neben Vernissagen und Finissagen auch Kunstgottesdienste, Tanz und Klangperformances, Fachvorträge von Referenten des Hauses kirchlicher Dienste, Konzerte, Exkursionen der Gemeinden zu anderen Ausstellungskirchen, Kunstgespräche, ganze Filmreihen, Schulveranstaltungen, Podiumsdiskussionen und Literaturabende. Von nicht zu unter-

3 Vgl. Anm. 1, 69.

schätzender Bedeutung sind die zahlreichen örtlichen neuen Synergien und Projektpartnerschaften, die sich durch das Ausstellungsprojekt nachhaltig ergeben haben.
Die gute Wahrnehmung des Projekts in der kirchlichen Öffentlichkeit ist vor allem dem örtlichem Begleitprogramm der Gemeinden zu verdanken, das sich die durch Semah in den Kirchenraum eingebrachten Inhalte in selbständiger Weise zu Eigen gemacht hat. Hier ist eine Verbindung des Auftrages von Gemeinde, Kirche für und in der Welt zu sein, und dem eigenverantwortlichen Auftrag der Kunst geschaffen worden.
Ein Spiegel für die öffentliche Wirkung des Projekts sind die zahlreichen Kontakte, die zwischen der Kirchengemeinde und den öffentlichen Trägern von Kulturarbeit entstanden sind. Beispielhaft zu nennen sind vertiefte Kontakte mit dem jüdischen Kulturverein in St. Petri Cuxhaven oder auch neu entstandene Kooperationen mit dem Kunstmuseum vor Ort (Stadtkirche St. Marien, Celle) oder in Göttingen, wo Kontakte zum Theater und zum filmwissenschaftlichen Institut entstanden sind.

Ein weiteres positives Beispiel ist die Verbindung von Kunst und Gemeindepädagogik in der Kirchengemeinde St. Martin in Nienburg. So informierten ehren- und hauptamtliche Kirchenbesucherinnen über die Bedeutung der Installation in ihrem Kirchenraum – sie setzten sich inhaltlich-theologisch, interreligiös aber auch künstlerisch damit auseinander. Der Abstraktionsgrad der Installation war keine Hemmschwelle, sondern Herausforderung und Katalysator eines über zwei Monate stattfindenden Gemeindebildungsprozesses: Viele Menschen vor Ort haben sich in die Materie eingearbeitet, sie sich zu Eigen gemacht und sind damit selbständig umgegangen. Fragen nach dem ästhetischen »Mehr-Wert« der Installation, nach der Funktion eines künstlerischen Trägers von Inhalten und spielerischer Umgang mit den von der Kirchendecke herabhängenden Würfeln in der Konfirmanden- und Kinderarbeit gingen dabei Hand in Hand miteinander.

Dieses gute Ergebnis ließ sich besonders dadurch erzielen, dass Gemeinden und Künstler miteinander ins Gespräch kamen über die Installationen. Joseph Semah fühlte sich als kritischer Gast von Gesprächspartnern willkommen, die sich mit seinen Werken eigenständig geistig und kreativ auseinandersetzten und für kritische Anmerkungen ein offenes Ohr hatten.

Gastfreundschaft III: Fremd-Sein und Beheimatung als Offenheit zur Veränderung

Im Bereich des interreligiösen und interkulturellen Dialoges ist zum Thema Begegnung ausführlich gearbeitet, gelernt und erfahren worden. Vieles davon ist auch auf die Begegnung von Kunst und Kirche, Kunstschaffenden und Gemeindemitgliedern zu übertragen. Sich als Gast einladen zu lassen und eingeladen zu werden und als Gastgeber zu fungieren, heißt für eine gemeinsame Begegnung von Kunst und Kirche:

1. Der Gast wird für einen bestimmten Zeitraum eingeladen und ihm steht ein bestimmter Raum zur Verfügung.
2. Der Gast wird begrüßt und verabschiedet.
3. Gastgeber und Gast begegnen sich mit Respekt und in dialogischer Offenheit.

Letzteres meint: Das Ergebnis einer Einladung ist offen. Dabei braucht es Mut, Neugierde auf den Anderen, gegenseitiges Vertrauen und Respekt vor der Integrität und Identität eines jeden Teilnehmenden.
Die Voraussetzung für Christinnen und Christen, in einen Dialog einzutreten, liegt darin begründet, dass das Wort Gottes selber dialogisch ist. Gott offenbart sich nach biblischem Verständnis in Anrede an den Menschen, um Antwort zu erhalten und Verhältnisse zu verändern. Offenbarung ist keine monologische Selbstmitteilung, sondern Kommunikation.
Die Partner, d. h. die Kunstschaffenden, brauchen das Recht, ihre eigene Position authentisch in

ihren eigenen Worten und Kategorien darstellen und bezeugen zu können. Dies schließt trotz aller zu findenden Übereinstimmungen und Annäherungen einen bleibenden Rest von Fremdheit mit ein.
Es ist die Frage bzw. die Infragestellung einer vollständigen Übersetzbarkeit, die Joseph Semah vor allem in den Installationen in Göttingen, Buxtehude und Hannover-Neustädter Kirche aufzeigt. Es beinhaltet die Hoffnung im Licht des Anderen zu begreifen, ohne das Fremd-Sein zwischen Judentum und Christentum wie zwischen Kunst und Kirche oder auch Glaube und Welt zu verleugnen und gleichzeitig das Miteinander zu stärken und eine Transparenz für die Kraft von Transzendenz zuzulassen.

Für einen gelingenden Dialog benötigen Gast wie Gastgeber die Gewissheit und das Vertrauen in die eigenen Werte und Traditionen. Der offene Prozess der Begegnung setzt das Eigene den Anfragen des Anderen aus und kann die eigene Position verunsichern. Diese Krise kann zu einem Überdenken der eigenen Tradition und zu neuen stärkenden Glaubenserfahrungen führen oder noch einmal nach Hiddemann: »Im guten Fall führt die Konfrontation mit dem Kunstwerk, die durchaus auch manchmal kontemplative Züge annehmen kann, zu einer vertieften Wahrnehmung des eigenen Kirchenraumes, der eigenen Tradition, des eigenen Blicks auf die Welt.«[4]
Und manchmal führt es auch dazu, dass ein nur temporär gedachtes Kunstwerk durch die eindrucksvolle Re-Formation des Kirchenraumes als bewusste Entscheidung der Gastgeber zu einem bleibenden Bestandteil desselben sich transformiert.

Offenheit und in diesem Sinne verstandene Gastfreundschaft zwischen Kunst und Kirche sind somit Voraussetzung (nicht Garant!) für das Gelingen eines solchen Projektes wie »Next Year in Jerusalem«. Eine der Erfahrungen von »Next Year in Jerusalem«, die mit anderen Erfahrungen im Kunst-Kirche-Bereich zu teilen ist: Wenn es nur der Pastor oder die Pastorin vor Ort waren, die für dieses Projekt standen, bzw. ein solches Projekt als »Extrapaket« oder zentralistische Erfüllungsaufgabe wahrgenommen wurde, kühlte die Gastgeberschaft rasch ab und wurde die Zu-Mutung dann wirklich eher als Zumutung vernommen.

In die Zukunft gewendet kann neben all den vielfältig positiven und konstruktiven (Nach-) Wirkungen, die Joseph Semah in die hannoversche Landeskirche hinein befördert hat, als Wunsch formuliert werden: Ein Nachfolgeprojekt, mit etwas längerer Vorbereitung gerade auch für die Gemeinden. Und eine große Offenheit für den nächsten Gast.

4 A.a.O., 17.

Die Ausstellung »Next Year« als Beitrag zum christlich-jüdischen Dialog

[Ursula Rudnick]

Der christlich-jüdische Dialog ist in Deutschland durch eine Reihe von historischen, politischen, sozialen und theologische Faktoren geprägt. Ein wesentlicher Faktor ist die Abwesenheit von Juden, die deutlich ist durch – sichtbare oder verdeckte – Spuren jüdischer Geschichte. Die Spuren zeigen sich als jüdische Friedhöfe oder als Gedenksteine von Synagogen, die 1938 zerstört wurden. Sie zeigen sich auch als Stolpersteine vor Häusern, in denen Juden lebten, bevor sie – vor weniger als 70 Jahren – deportiert und ermordet wurden.

[Vor der Schoa lebten ca. 500.000 Juden in Deutschland. Ungefähr zwei Drittel gelang es zu emigrieren; ca. 150.000 Menschen wurden ermordet. Nur ein Bruchteil überlebte in Deutschland oder kehrte zurück. Die jüdische Gemeinschaft in der Bundesrepublik setzt(e) sich vor allem aus Osteuropa stammenden Überlebenden und ihren Kindern zusammen. Lange sah es so aus, als habe jüdisches Leben in Deutschland keine Zukunft. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion immigrierten viele Juden, und die jüdische Gemeinschaft verdreifachte ihre Größe von ca. 30.000 Mitglieder im Jahr 1989 auf ca. 102.000 im Jahr 2008.]

Der christlich-jüdische Dialog in Deutschland und seine Ergebnisse sind vor dem Hintergrund des von Deutschen begangenen Genozids an Juden zu sehen. Ein zentraler Aspekt ist die Einsicht von Christen in Schuld und Versagen zur Zeit des Nationalsozialismus. Das Nachdenken über die Schoa führte zu der Einsicht, dass die »Nichtachtung der bleibenden Erwählung Israels... immer wieder christliche Theologie, kirchliche Predigt und kirchliches Handeln bis heute gekennzeichnet [haben]. Dadurch haben wir uns auch an der physischen Auslöschung des jüdischen Volkes schuldig gemacht.« – so die Synode der Evangelischen Kirche im Rheinland 1980.

An den Erklärungen und Studien – es erschienen zahlreiche Synodalerklärungen (Hannover 1995), drei Studien der EKD (1975–2000) sowie die Erklärung »Kirche und Israel« der Leuenberger Kirchengemeinschaft – lässt sich ein Kanon von Einsichten beschreiben. Zu ihm gehören: die Verurteilung von Antisemitismus, die Einsicht in Schuld und Versagen der Kirchen zur Zeit des Nationalsozialismus, grundsätzliche Solidarität mit dem Staat Israel (was nicht heißt, dass Kritik an bestimmten Punkten untersagt ist), die Ablehnung einer Mission von Juden, die Anerkennung der bleibenden Erwählung des jüdischen Volkes, die Erkenntnis der Verbundenheit mit dem Judentum, wie mit keiner anderen Religion und das Angewiesen-Sein auf das Judentum um der christlichen Selbstdefinition willen.

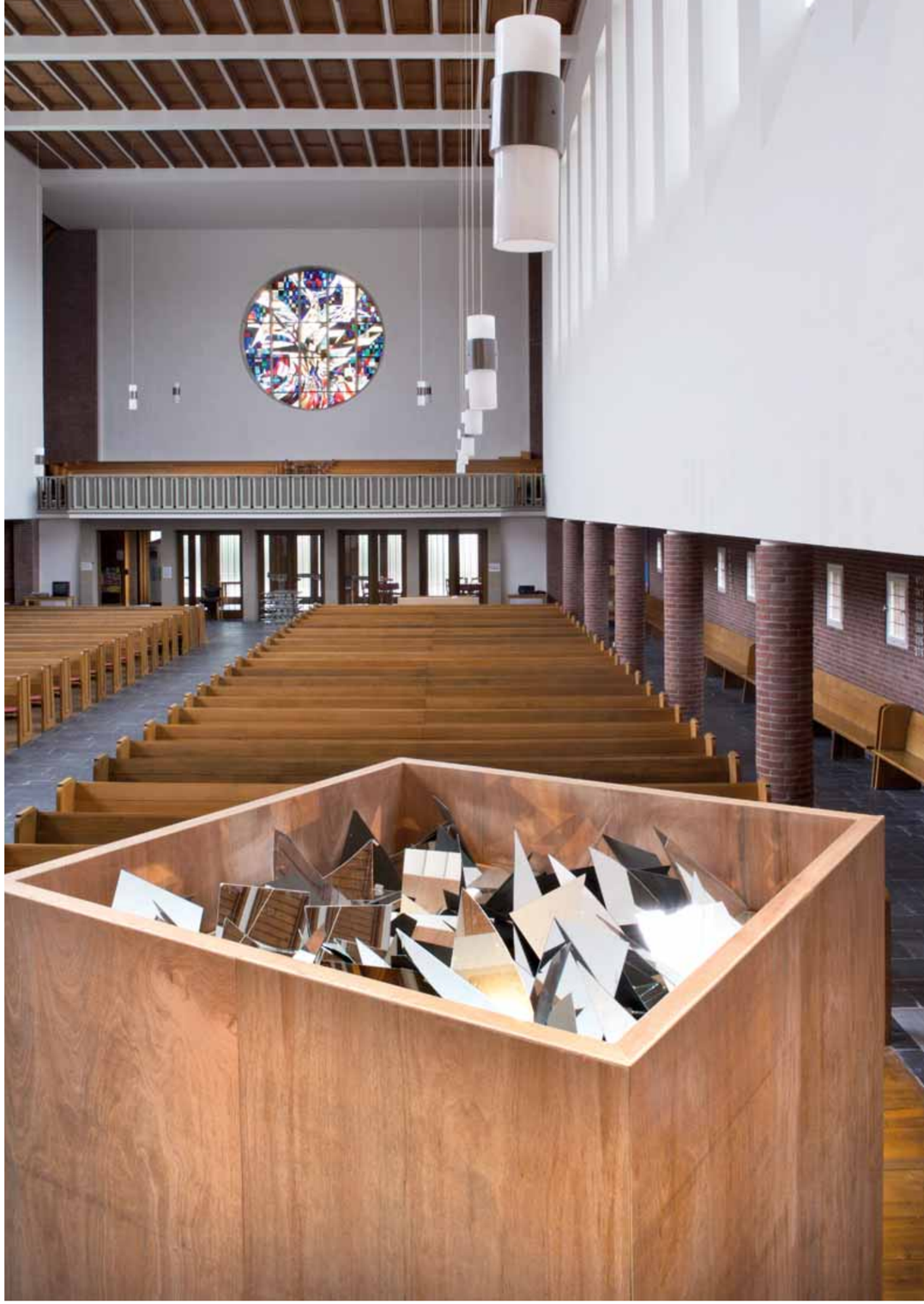
Performance in der Markuskirche Hannover am 21. Februar 2007

Das christlich-jüdische Gespräch ist ein Dialog, der voller Asymmetrien ist. Hierzu zählt nicht allein die Asymmetrie in der Zahl und des Interesses an ihm, sondern auch der Rahmen, in dem diese Begegnungen stattfinden. Der Dialog wurde und wird häufig von christlicher Seite aus initiiert, er fand und findet in christlichen Institutionen statt, und meist sind es auch Christinnen und Christen, die über die Themen entscheiden, die verhandelt werden.

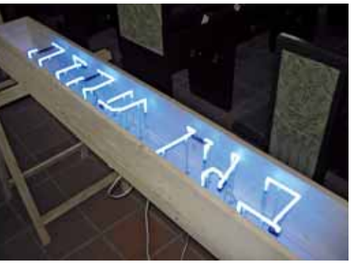
Der christlich-jüdische Dialog in Deutschland war und ist weithin ein Prozess der Verständigung über christliche Identität im Angesicht Israels, also des jüdischen Volkes und seiner »bleibenden Erwählung.« Dies ist für die Kirchen und die Theologie ein notwendiger Prozess, der jedoch erst die Bedingungen für einen echten Dialog schafft.

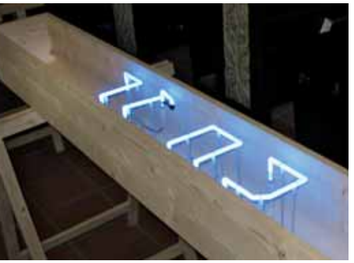
Die EKD-Studie Christen und Juden III konstatiert: »Das christlich-jüdische Gespräch hat bedeutende Ergebnisse erzielt. Es ist bisher jedoch trotz großer Bemühungen nur unzureichend gelungen, diese auch auf die Ebene der Gemeinden zu tragen. Hierin liegt eine der wichtigsten Aufgaben für die Zukunft.«

Diese im Jahr 2000 formulierte Herausforderung gilt auch fast zehn Jahre später noch. Warum? Ein Aspekt besteht darin, dass die Einsichten des christlich-jüdischen Gesprächs häufig Satzwahrheiten sind und ihre Übersetzung in Glaubens- und Lebenswahrheiten bisher nur ansatzweise gelungen ist. Der Saarbrückener Religionspädagoge Bernd Schröder fordert daher: »Es ist ein Weg von der theologischen Belehrung, hin zu einer offenen Einladung auf einen spannenden, vom Lernenden selbst zu entdeckenden Weg, die ›Eröffnung eines Erfahrungsfeldes im Glauben‹ zu gehen.«



LEL HaBDoLaCh (Reichskristallnacht/Der November-Pogrom 9.–10. November 1938), 1. April 2007
Holz, Spiegel, 220 x 220 x 220 cm





Hierzu leistet die Ausstellung »Next Year in Jerusalem« einen exemplarischen Beitrag.
Jerusalem verbindet Juden, Christen und Muslime: Für jede Glaubensgemeinschaft hat dieser Ort eine religiöse Bedeutung, ist ein Sehnsuchtsort. Zugleich gibt es unterschiedliche Traditionen, die es sich zu vergegenwärtigen und zu deuten gilt. So hat »Jerusalem« – im Kosmos der jüdischen Zeichenwelt – trotz Überschneidungen – eine andere semantische Bedeutung als in der christlichen. Ist für Christen Jerusalem die Stadt, in der Jesus lebte, predigte, gekreuzigt und auferweckt wurde, so ist Jerusalem für viele Juden die Stadt Davids und der Ort des Tempels, der fast 1000 Jahre lang der Wohnort Gottes war. In ihm konnte Gottes Gegenwart erfahren werden, während der täglichen Opfer wie während der drei jährlichen Wallfahrtsfeste Pessach, Schawuot und Sukkot. Die Zerstörung des Tempels wurde nicht nur als tiefe politische Krise, sondern auch als Krise im Verhältnis zwischen Gott und Israel erfahren. (Die Bedeutung des Tempels lässt sich daran ermessen, dass Kyros, der den Israeliten den Wiederaufbau des Tempels gestattete, als Gesalbter Gottes, also als Messias, bezeichnet wird.) Die zweite Zerstörung des Tempels 70 n. Chr. führte zu einer tief gehenden Veränderung des Judentums: ohne Tempel stand es vor der Herausforderung, die symbolische Ordnung des Judentums ohne den Zugang zur Gegenwart Gottes auf dem Zion, ohne einen Tempel, ohne Opfer, neu entwerfen zu müssen.
Vor diesem Hintergrund ist der Ausruf »Nächstes Jahr in Jerusalem«, der den Pesach-Seder abschließt, zu verstehen. Vor dem Hintergrund von Zerstörung und Vertreibung erinnert und vergegenwärtigt die Pessach-Haggada die Befreiung der Israeliten aus Ägypten. [So wird zu Beginn des Seders eine Matze hochgehalten und gesprochen: »Seht, welch armseliges Brot unsere Väter im Lande Ägypten genossen haben! – Wen es hungert, der komme und esse, wer es bedarf, der komme und halte Pessach; dieses Jahr hier, künftiges Jahr im Lande Israel; dieses Jahr dienstbar, künftiges frei.«] Der Ausruf »Nächstes Jahr in Jerusalem«, beschreibt kein touristisches Vorhaben, sondern in ihm drückt sich die Hoffnung auf das Kommen des Messias bzw. Gottes erlösendes Handeln in der Zukunft aus.
Der Ausruf »Nächstes Jahr in Jerusalem« ist vor dem Hintergrund zu lesen, dass – bis zur Emanzipation und vielleicht auch bis zur Gründung des Staates Israel – das Leben in der Diaspora als ein Leben im Exil gesehen wurde. Gallut, Exil, ist in der jüdischen Tradition ein theologischer Begriff. Er erinnert an den Verlust des von Gott verheißenen Landes und die Zerstörung des Tempels. Er trägt zugleich die Hoffnung und die Verheißung künftiger Erlösung. Sie ist mit dem Kommen des Messias verbunden, der die im Exil Verstreuten in Jerusalem sammeln und den Tempel wieder errichten wird. In der Haggada findet sich eine unmittelbare Verknüpfung mit dem Wiederaufbau des Tempels: »Allmächtiger Gott. Erbau den Tempel wieder. Bald erbau' ihn gütiger Gott! ....«
Auch nach der Gründung des Staates Israel behält der Satz der Haggada seine Bedeutung, indem er auf noch ausstehende Befreiung und Erlösung zielt. So lautet der Wunsch derer, die Pessach in Jerusalem feiern: »Nächstes Jahr im erlösten Jerusalem.« Die Hoffnung ist eine eschatologische, die jedoch innerweltlich realisiert werden kann. Der Satz ist somit mehr als nur eine Metapher.

BeGIN AKeDaH STaV KoaCh ZaR TzeL SFaT EM
(Because of the Binding/Sacrifice, a Colonnade of Pillars, Strange Power, the Shadow of the Mother Tongue), 1. April 2007 (Details)
Holz, Neonleuchten, Leitungsdraht, Holzböcke,
Höhe 97 cm

Black Fire / White Fire, 21. February 2007
Glas, Stahl, 95 Weingläser, verbranntes Gedicht von Paul Celan, 80 x 100 x 100 cm

Joseph Semah verwendet die Zeichenwelt des Judentums: Mit seinen Kunstwerken legt er Spuren zu dem Ursprungskontext, dekonstruiert und transzendiert ihn zugleich. Und – in dieser Ausstellung – setzt er ihn in Bezug zu christlichen Traditionselementen.

Dies wird deutlich in dem Kunstwerk »le-schana ha-baa biruschalajim«, das den Titel der Ausstellung in der Ursprungssprache Hebräisch aufgreift. Dieser Satz leuchtete in blau geformten hebräischen Buchstaben einer Neonröhre in einer Holzkiste, die auf zwei Tischböcken stand. Das hebräische Wort für Tischbock lautet »Hamor«, welches zugleich das Wort für »Esel« ist, und kann nach Joseph Semah auf den Esel, auf dem Jesus in Jerusalem einzog, bezogen werden. Alle vier Evangelisten erwähnen den Einzug Jesu auf einem Esel (Mk11, 1–10, Lk 19.29–38, Mt 21.1–11, Joh 12,12–19). Matthäus beruft sich dabei auf eine Verheißung des Propheten Sacharjas: »Sagt der Tochter Zion: Siehe, dein König kommt zu dir sanftmütig und reitet auf einem Esel und auf einem Füllen, dem Jungen eines Lasttiers.« (Sach 9.9) und bezieht sie auf Jesus: »Die Jünger gingen hin und taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und brachten die Eselin und das Füllen und legten ihre Kleider darauf, und er setzte sich darauf. (Mt 21.6–7)
Semah greift den alltagssprachlich verständlich klingenden Titel »Nächstes Jahr in Jerusalem« auf. Der Satz wird auf Hebräisch zitiert und verweist auf seinen Ursprungskontext: den Pessach-Seder und die in ihm enthaltenen messianischen Erwartungen. Durch die symbolisierten Eselsbeine, die Tischböcke, verbindet Semah das Zitat der Haggadah mit einem Verweis auf christliche messianische Vorstellungen. Aus ihrem jeweiligen christlichen und jüdischen Kontext herausgenommen, dekontextualisiert, waren sie in der Göttinger Corvinuskirche miteinander verbunden: die Eselsbeine und der Satz der Haggada.
An dieser Stelle stelle ich mir ein Gespräch von Juden, Christen und anderen Neugierigen vor: Mit unterschiedlichem Wissen über Geschichte, Kunst und religiöse Tradition stehen wir vor dem Kunstwerk. Wir beschreiben, was wir sehen, wir versuchen die Zitate und Verweise auf die religiöse Tradition des Juden- und Christentums zu entdecken. Jeder trägt etwas anderes zu diesem Gespräch bei. Diese Situation unterscheidet sich von traditionellen christlich-jüdischen Begegnungen: Vor dem Kunstwerk erleben wir uns als Fragende und wir werden zu Deutenden. Durch die Dekontextualisierung wird die vielfältige Gebrochenheit der religiösen Traditionen deutlich, sei es durch die Säkularisierung oder auch die Nicht-Wahrnehmung, Ausgrenzung und Zerstörung jüdischer Kultur aus Mitteleuropa. Die vorhandene, imaginierte oder projizierte Sicherheit als Erben, Verwalter und Gestalter der Tradition schwindet: An die Stelle von Behauptungen und Aussagesätzen könnten Fragen treten, Fragen, die einen Dialog in Gang setzen.
Semah tritt nicht als ein Traditionsvermittler auf, der autoritative Deutungen vorlegt. Er ist Künstler, nicht Rabbiner oder Religionswissenschaftler. Es geht ihm nicht darum, über Pessach zu informieren auch nicht darum, normative Deutungen vorzustellen, wie es in interreligiösen Dialogen oft geschieht. »Pessach steht für ... im Judentum.« Oder: »Ostern bedeutet...«. Eine Gefahr interreligiöser Dialoge besteht darin, dass die Vielfalt der Deutungen und Bedeutungen reduziert wird. Leicht kommt es dabei zu stereotypen Darstellungen. Darüber hinaus wird zuweilen eine Norm als Ist-Zustand vermittelt.
Durch die Kunstwerke vollzieht sich kein interpersonaler unmittelbarer verbaler Dialog: Stattdessen fordert Semah die Betrachtenden heraus. Die Kunstwerke bilden in den Kirchenräumen ein raumgreifendes Element, sind nicht zu übersehen. Sie fügen sich nicht ein, sie fordern zur Auseinandersetzung und zu einer Spurensuche nach dem Verlorenen und Verdrängten heraus.
Dies fordert von den nicht-jüdischen Betrachtern einiges ab: die Bereitschaft sich einzulassen auf ein anderes kulturell-religiöses System. Die Spurensuche führt zu einem Reichtum, lädt ein, weiter und weiter zu fragen.

Das Atmen des Anderen

[Arie Hartog]

Zur Kunst von Joseph Semah

für Juri Samodurow

Im Umgang mit dem »Anderen« verbirgt sich der Schlüssel für ein mögliches friedliches 21. Jahrhundert in Europa. Joseph Semah greift als bildender Künstler mit seinen eigenen Mitteln in diesbezügliche Debatten ein. Diese Mittel sind – auch wenn es seine Texte betrifft – nicht nur argumentativ, sondern nutzen die Vielschichtigkeit und Überlagerungsmöglichkeiten, die (imaginären) Bildern eigen sind. Eine solche Strategie funktioniert gerade dort, wo die Begrifflichkeit an ihre Grenzen stößt und letztendlich zu einer intellektuellen und gesellschaftlich-politischen Pattsituation führt. Der von Semah regelmäßig gebrauchte Begriff der Kritik verweist auf die Funktion seiner Bilder, Vorstellungen hinterfragen und auch manipulieren zu können. In Joseph Semahs Werk ermöglicht Kunst Kritik, genauso wie umgekehrt Kunst aus Kritik entstehen kann.

Semah unterscheidet sich dennoch sehr von zeitgenössischen Künstlern, die gesellschaftliche Themen bearbeiten. Er interessiert sich nicht für die Abbildung von Realitäten, sondern für die symbolischen Möglichkeiten von Kunstwerken. Während viele Zeitgenossen bei aller modernen Technik über eine gewollt gesellschaftsrelevante Thematik eine Rolle rückwärts in das von akademischen Themen beherrschte neunzehnte Jahrhundert gemacht haben, beharrt Semah auf den großen Errungenschaften der modernen Kunst: Der Wert eines Kunstwerkes definiert sich nicht über seinen Inhalt, sondern über sein Funktionieren. Daraus folgt für Semah eine scharfe Kritik am zeitgenössischen Kunstbetrieb, der die Funktionen und Möglichkeiten der Kunst reguliert und radikal eingeengt hat. Dieser Kunstbetrieb ist, genauso wie die Gesellschaft, in der sie hofiert wird, ein von Unebenheiten gesäuberter Raum, in der Toleranz vorgetäuscht wird, letztendlich aber Indifferenz herrscht. Semah setzt sein fast ausradiertes jüdisches Erbe dagegen und schafft über die Irritation eine bemerkenswerte Wiederbelebung des symbolischen Potenzials der Kunst.

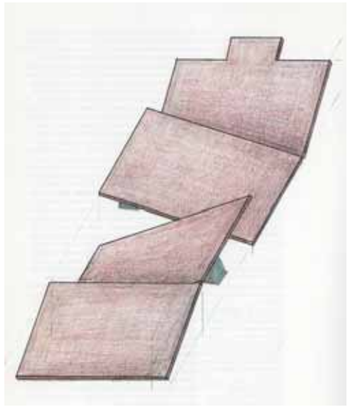


Abb. 1
Entwurf zum ersten Teil von Echo/Echo, 1993
Bleistift, Farbstift, 40 x 30 cm

I

Joseph Semahs Kunstwerke sind prinzipiell für alle lesenden denkenden Menschen verständlich. Seinen universellen Anspruch formulierte er 1987 in einer von ihm in Amsterdam organisierten Ausstellung von niederländischer zeitgenössischer Bildhauerei unter dem Titel »A priori Sculpture“.[1] Der Bildhauer macht aus seinem »a priori« heraus Kunstwerke, und der Betrachter sieht diese auf der Basis seines Vorwissens. Semah hat öfters darauf hingewiesen, dass seiner Meinung nach nur so Kommunikation auf hohem Niveau möglich ist. Ansonsten kommuniziere die Kunst auf der Ebene eines Esperanto, und dies wirft Semah der zeitgenössischen Kunst vor. Sie sei zu einem inhaltslosen, zutiefst leeren Medium geworden.[2]

1993 wurde Semah von Christian Grohn eingeladen, im Zusammenhang mit dem Projekt »Kunst in Kirchen Raum geben« in der Neustädter Kirche in Hannover auszustellen. Er entwickelte für diesen Ort die zweiteilige Arbeit ECHO/ECHO. Für den Raum außerhalb der Kirche entwarf er eine Eisenskulptur, die den Grundriss einer Synagoge zitierte (Abb. 1), und im Turm der Kirche als zweiten Teil der Doppelskulptur (Abb. 2), 36 ineinander geschobene Widderhörner. Der zweite Teil thematisierte für ein deutsches Publikum die für Semahs Werk typische Überlagerung von Bildern und Bedeutungen. Das Widderhorn ist für orthodoxe Juden ein Objekt, auf dem an bestimmten Tagen in der Synagoge geblasen wird, um damit an Abraham und seine Begegnung mit Gott zu erinnern. Aber es ist auch ein Objekt, das sowohl Juden als auch Christen aus der Geschichte der Zerstörung Jerichos kennen, und für Semah verband sich diese letzte Lesart mit der Geschichte der Zerstörung Hannovers im Zweiten Weltkrieg, als der Turm der Neustädter Kirche stehen geblieben war. Auf einer weiteren Ebene wurde dies durch den ersten Teil der Arbeit außerhalb der Kirche mit dem Verschwinden des Judentums verbunden, da sich in der Nähe der Neustädter Kirche bis 1938 eine Synagoge befand,

[1] A priori sculpture/A priori sculptuur, Amsterdam 1987
[2] Eine vergleichbare Kritik aus kunsthistorischer Perspektive bei: Wolfgang Ullrich: Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik, Berlin 2006, S. 102.

Abb. 2
Echo/Echo, 1993
Bronze, Höhe ca. 600 cm

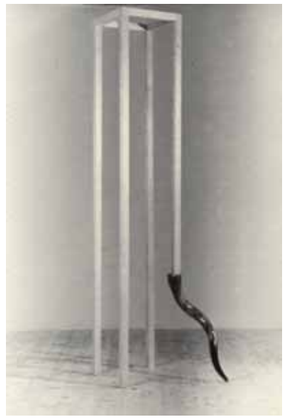


Abb. 3
Point of Memory WEST, 1987
Holz, Widderhorn, Höhe 176 cm

Abb. 4
The marked area, 1987
Collage, 29,7 x 21 cm

woraus sich weitere inhaltliche Ebenen entwickelten: Das Widderhorn verweist auf das Opfer, auf die Geschichte von Abraham und Isaac und darauf, dass das Tier den Platz des Menschen einnimmt, also auf die Ablehnung des Menschenopfers. Aber an diesem Ort ging es nun auch um Menschen, die Opfer wurden: Deutsche und Juden. Die große zusammenhängende Form stellte natürlich auch eine Schlange dar, aber jeder bibelfeste Betrachter wusste sofort, dass es sich dabei nicht um diejenige des Sündenfalls handeln konnte, da diese verurteilt ist, über die Erde zu kriechen. Diese strebte himmelwärts und war damit eher als ein Hinweis auf das Paradies zu lesen oder als eine Erinnerung an die Schlange, die von Mose als Zeichen für Gott aufgerichtet wurde und die man christlich als ein Urbild für den gekreuzigten Christus interpretieren konnte. Für Semah ging es, wie er im Katalog schrieb, darum, Hannover und Jerusalem näher zu bringen, nicht in einem topografischen, sondern in einem ideellen Sinn.[3] Es wollte diesen Ort mit seiner Geschichte und den dort situierten Hoffnungen markieren.

Die Ausstellung im Kirchenraum verdeutlichte, was Semah mit dem »a priori« meinte. Ein christliches Publikum, das die Geschichte von Abraham kennt oder die Ikonografie der Schlange, kann diese Werke auf einer Ebene wahrnehmen, welche die der bloßen Ästhetik sprengt, auch wenn der Künstler aus einem völlig anderen Hintergrund heraus gearbeitet hat. Wenn dieses Publikum offen mit den Bildern umgeht, wird es fremde und neue inhaltliche Aspekte entdecken, die ihm Einblicke in eine unbekannte Welt eröffnen. Das heißt, dass Semahs inhaltliche Ansprüche weit über das einzelne Werk und seine Eigenschaften als Kunstwerk hinausgehen. Das Kunstwerk in dem Turm wurde inzwischen zerstört,[4] und als Semah 2007 in die Neustädter Kirche zurückkehrte, erinnerte er mit einer neuen Plastik Echo/Echo (A Second Chance) (Abb. 5) am gleichen Ort direkt an sein früheres Werk. Er zitierte aber gleichzeitig eine eigene frühere Arbeit, die er 1987 im Zusammenhang von »A priori Sculpture« in Amsterdam gezeigt hatte (Abb. 3 und 4).[5] Mit vier Arbeiten hatte er damals in der Stadt ein imaginäres Quadrat markiert, womit er auf ein verloren gegangenes Makkom hinwies, ein hebräischer Begriff, der sowohl »Ort« als auch »Gott« bezeichnen kann. Indem Semah diese Arbeit fast 20 Jahre später in Hannover zitierte – und also eine Ecke Makkoms aufzeigte – demonstrierte er, wie seine Kunstwerke als Eckpunkte dienen können, um große Themen zu umkreisen.

II

Obwohl Zeichen und Symbol im alltäglichen Sprachgebrauch oft als Synonym benutzt werden, betrifft es zwei höchst unterschiedliche Konzepte. Ein Zeichen ist ein Statement, ein Symbol dagegen ein kulturell tief verankerter Komplex oft widersprüchlicher Inhalte.[6] Die Verwechslung zwischen beiden, die weitgehende Folgen für den Umgang mit religiös geprägten Bildern in der Öffentlichkeit hat, beruht darauf, dass das gleiche Bild Zeichen und Symbol sein kann. Ein Kreuz kann ein Zeichen für eine bestimmte Glaubensrichtung sein, aber für Christen auch ein Symbol für ihre Weltauffassung. Das Zeichen richtet sich somit auf eine Öffentlichkeit außerhalb der eigenen Gruppe, das Symbol auf die Mitglieder, welche das Symbol verstehen – und letztendlich entscheiden, ob es Gültigkeit besitzt. Zeichen können erkannt werden, während Symbole eine Inklusionsfunktion besitzen: Indem ein Betrachter die Vielschichtigkeit und auch Widersprüchlichkeit eines Symbols versteht, offenbart er sich als Teil einer Gruppe. Daraus folgt – und dies erklärt nebenbei, warum das Symbol in den heutigen aufgeregt geführten Debatten fehlt –, dass ein Mensch über die verschiedenen Symbole, die für ihn Bedeutung haben, Teil von mehreren Gruppen sein kann.

[3] Joseph Semah: ECHO ECHO, in: Ausst. Kat. Hannover: Kunst in Kirchen Raum geben, Hannover 1993.
[4] Der zweite Teil der Arbeit, ein Grundriss der Synagoge ausserhalb der Kirche, existiert noch. Vgl. Joseph Semah: ECHO ECHO, in: Ausst. Kat. Hannover: Kunst in Kirchen Raum geben, Hannover 1993.
[5] Bemerkenswert und wohl ein Hinweis auf die Verschiebung der Akzente in der Kunst Semahs vom Persönlichen zum Allgemeinen ist die geänderte Höhe der Arbeit. Die Arbeit von 1987 maß 176 cm (die Körperlänge des Künstlers), die von 2007 200 cm.
[6] Vgl. Götz Pochat: Der Symbolfigur in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983.

Abb. 5
Echo/Echo (A Second Chance), 2007
Edelstahl, Widderhorn, Höhe 200 cm

Wer in solchen Kategorien über die Kunst von Joseph Semah nachdenkt, entdeckt, wie sehr sie von der Zugehörigkeit des Subjekts zu verschiedenen symbolischen Gruppen handelt. Die Symbole in seinen Arbeiten können von unterschiedlichen Gruppen verstanden werden, und das Projekt »Next Year in Jerusalem« zeigte dies in religiösen Räumen. Semah zitierte die Bibel und verwies damit auf eine Verbindung mit dem christlichen Betrachter, während er gleichzeitig seine individuelle Interpretation des Buches und der jüdischen Tradition unvermittelt in den Raum platzierte. Die relativ großen Kenntnisse vom Alten Testament bei protestantischen Christen ermöglichten eine besondere Form der Kommunikation. Die prinzipielle Bereitschaft eines religiös interessierten europäischen Publikums, sich mit dem Judentum auseinander zu setzen, wurde hier produktiv genutzt.
Semahs Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst ist quasi umgekehrt. Er nutzt die minimalen Mittel der modernen Malerei und Skulptur, präsentiert somit höchst spröde ästhetische Werke, und weist dann darauf hin, dass diese Formen entgegen aller Vorurteile nicht inhaltslos sind. Er protestiert gegen die sogenannte Autonomie des Kunstwerks, vor allem auch weil diese Autonomie den Menschen leugnet, den Menschen, der es gemacht hat, und den, der es betrachtet. Er demonstriert, wie alle bildende Kunst, sobald sie mit Sprache verbunden wird, Bedeutung bekommt.[7] Und da wird es wichtig, in welcher Sprache über diese Kunst gesprochen wird, ob diese Sprache überhaupt den Gehalt wiedergeben kann. In diesem Zusammenhang benutzt Semah auch die besondere Funktion seiner Muttersprache: Indem er in seinen Werken immer wieder hebräische Textelemente oder Hinweise auf esoterische Traditionen auftauchen lässt, bleiben Teile für sein Publikum unverständlich. Semahs Kunst handelt somit von der Gleichzeitigkeit des Verstehenkönnens und Nicht-Verstehenkönnens.
Symbole besitzen einen Inklusionscharakter. Wer die Symbole versteht, gehört zu der spezifischen Gruppe, die diese Symbole lesen kann. Vor allem bei Semahs Zitaten aus der Geschichte und Religion des Judentums entdecken christlich geprägte Betrachter viele Elemente, die ihnen bewusst oder unterbewusst bekannt sind. Da seine Kunst Betrachter herausfordert, deutbare Elemente zu finden – und diese auch gefunden werden können – erinnert sie daran, dass die erwähnte Zugehörigkeit zu Gruppen mit spezifischen Symbolen kein festgelegter Zustand, sondern ein sich in permanentem Wandel befindender Prozess ist.

III

Für die ganze Dauer des Projektes »Next Year in Jerusalem« bezeichnete Semah sich selber explizit als Gast. Damit verwies er auf seine prinzipielle Fremdheit im Umfeld der evangelischen Kirche, aber auch auf die mögliche Interaktion mit ihr. Der Fremde darf sich geben, wie er ist, als Gast genießt er uneingeschränkten Schutz. Semah fordert hier eine besondere Position, welche auf seiner Muttersprache beruht: Die Selbstbezeichnung verweist auf den seit Abraham für das Judentum gültigen Wert der Gastfreundschaft und darauf, dass im jüdischen Sinne das Erteilen dieser Gastfreundschaft eine Pflicht ist (mit jedem Fremden kann Gott eintreten).
Das Beispiel der Gastfreundschaft demonstriert die Subtilität von Semahs Ansatz und die darin enthaltene Subversivität. Die Kirche lädt ihn als modernen Künstler ein, um ein Kunstprojekt für den kirchlichen Raum zu entwickeln. In der Umsetzung betont dieser weniger die Ästhetik als seine eigene prinzipielle Fremdheit und den Umgang mit dem Fremden in und außerhalb der Kirchen. Er beweist dem Publikum die eigene Fähigkeit, mit dem Unbekannten umzugehen. Das Besondere an Semah ist die explizite offene Art, mit der er dieses subversive Programm durchführt. Es geht ihm nicht darum bloß zu kritisieren, sondern Ansätze zu finden, weiter denken und handeln zu können. In verschiedenen Kirchen verwies er direkt auf die Geschichte von Gebäude und Gemeinde und fragte mittels seiner Kunst nach, ob und wo Juden in den dort vermittelten Historien eine Rolle spielen.

[7] Eine wichtige Denkfigur Semahs, die den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, betrifft die absolute Notwendigkeit über Kunst mittels Sprache zu kommunizieren. Er sieht Sprache in einer jüdischen Tradition als den Vermittler zwischen Mensch und dem Absoluten und meint, dass die Kunst ohne Sprache diese potenzielle Verbindung zerstört.

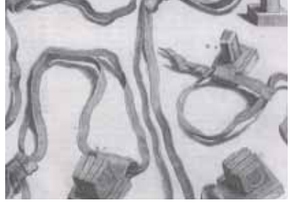


Abb. 6
Circles of a square, a soldier, his soul already became a tree, a stone and water, 2007
Vitrine, Holz, Farbe, Bleistift, 80 Flötenputzer, Schweinefleisch, Höhe 160 cm

Abb. 7
Tefillin, Radierung aus dem 17. Jahrhundert
30 x 21 cm

IV

Der belgische Philosoph Rudi Visker erinnerte vor einiger Zeit daran, dass Multikulturalität und Blasphemie zusammengehören. Was für eine Person oder eine Gruppe heilig ist, kann es per definitionem für einen Anderen nicht sein. Eine Gesellschaft, die diese prinzipielle Differenz nicht aushält, braucht auch keine Toleranz vorzutäuschen. Visker wies auf die eigentümliche Logik der europäischen Debatten über den Anderen hin, in der das Problem immer bei diesem Anderen gesucht und kaum die eigene Position hinterfragt wird.[8]

Viskers Beschreibung des gesellschaftlichen Zustandes und sein Plädoyer für einen alternativen Umgang damit zeigen unerwartete Parallelen mit dem Agieren des Künstlers Joseph Semah und dessen Beharren auf dem eigenen Fremdsein. In der liberalen Tradition, die Europa geprägt hat, zeigen die Bürger ihre persönlichen Überzeugungen im öffentlichen Raum. Diese Präsentation beinhaltet Relativierung und relativiert umgekehrt auch die persönlichen Vorstellungen. Die zu diskutierende Alternative besteht dagegen auf der Eigenheit und macht die Unterschiede im öffentlichen Raum spürbar. Visker plädiert für eine Öffentlichkeit, in der Menschen das, was ihnen heilig ist, nicht aufgeben müssen: In der sie es zeigen können. Für Visker verbirgt sich darin auch ein möglicher Umgang mit Formen von Fundamentalismus und Frustration, da weder Gruppen noch Individuen auf sich zurückgeworfen werden. Die Frage nach dem Heiligen, danach was einer Person wichtig ist, ist dann keine private mehr, sondern eine höchst öffentliche. In Semahs Text S.Y.M.P.A.T.H.Y. in diesem Buch verbirgt sich eine subtile Kritik an einem berühmten Gedanken von Emmanuel Levinas, der in den Diskussionen zur Multikulturalität regelmäßig zitiert wird. Der Kern von Levinas Ethik, das Antlitz des Anderen, wird von Semah umgedreht: Rücken an Rücken. Die Möglichkeit der von Levinas erhofften Zukunft eines Erkennens des Menschseins des Anderen im Angesicht wird von Semah keineswegs geleugnet, aber er aktualisiert die Debatte mit einer radikal umgekehrten Denkfigur: GaV Le-GaV (Rücken an Rücken). In der heutigen multikulturellen Gesellschaft traut sich keiner, sein Gesicht noch zu zeigen – die Bedingung für die Hoffnung Levinas –, man steht eher umgekehrt mit dem Rücken zueinander. Daraus folgt jedoch keineswegs Autismus oder Kulturpessimismus. Semah schlägt vor, diesen Zustand produktiv zu machen, indem nicht das Menschliche im Angesicht des Anderen gesucht wird, sondern seine Eigenheit in seinem Atmen.

Die Metapher des Atmens ermöglicht es Semah, unterschiedliche Gruppen von Menschen auf der Basis ihrer prinzipiellen Gleichheit zu beschreiben. Auch wer Rücken an Rücken steht, registriert das Atmen des Anderen, das prinzipiell in eine andere Richtung orientiert ist als das eigene. GaV Le-GaV beschreibt auch die körperliche Nähe zwischen den Fremden. Der Atem des Anderen hat daneben noch eine weitere Bedeutung, die im Zusammenhang mit der Multikulturalität steht: Man kann ihn hören, wenn man will (und durch das Atmen erkennt man, dass der Andere Mensch ist). Das Hören des Atems des Anderen ist selbstverständlich etwas anderes als das Hören seiner Sprache, aber es ist eine mögliche Basis für Erkenntnis und letztendlich Solidarität.

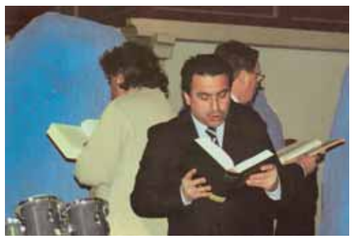
Eine wichtige Denkfigur Semahs, die er mit dem GaV Le-GaV, der Idee des Atmens und der Rolle der Sprache verbindet, ist die des READ FULL TEXT.[9] Jeder Mensch und jede Gruppe wird nach Semah von Texten bestimmt, und der Anspruch sollte immer sein, den kompletten Text des Anderen zu lesen. Der Einwand, dass dies unmöglich sei, ist ein integraler Teil der Denkfigur: Semah betont die prinzipielle Notwendigkeit, es dennoch zu versuchen. So lange man versucht, den Anderen zu verstehen, ist die Situation nicht hoffnungslos.

Semah will als in Amsterdam lebender Israeli babylonischer Herkunft über sein Werk mit einem europäischen Publikum kommunizieren. Seine Orte sind Galerien, Kirchen und Museen. Ein essenzieller Aspekt seiner Kunst ist aber seine Weigerung, sich den Regeln dieser Orte zu unterwerfen. Über seine individuelle Interpretation von großen Themen will er die Möglichkeit eines Gesprächs zwischen den Kulturen aufzeigen, das (analog zu der Idee des »a priori«) auch möglich ist, wenn beide ihre Muttersprache sprechen.

[8] Rudi Visker: Vreemd gaan en vreemd blijven. Filosofie van de multiculturaliteit, Amsterdam 2005;
Rudi Visker: Lof der zichtbaarheid. Een uitleiding in de hedendaagse wijsbegeerte, Amsterdam 2007.
[9] Vgl. Joseph Semah: Read Full Text, Venlo 2006.

Abb. 8
Joseph Beuys:
Eisenkiste aus »Vakuum <–> Masse«, 1968
Eisen, Fett, Luftpumpen, 55 cm

Abb. 9
Joseph Semah, Imam Halil Kara und Pastor Claus-Ulrich Heinke
bei der Eröffnungsperformance in der Citykirche in Hildesheim am 1. April 2007



V

Das letzte Kunstwerk, das im Zusammenhang mit »Next Year in Jerusalem« in St. Petri in Cuxhaven installiert wurde, betraf zwei mit Schweinefleisch gefüllte Holzobjekte (Abb. 6).[10] Ihre Form zitierte die Tefillin, die jüdischen Gebetskapseln (Abb. 7), aber durch die Hinzufügung des Schweinefleisches und dadurch, dass die Schriften, die sich traditionell im Tefillin befinden, auf der Außenwand der Objekte geschrieben waren, fand eine radikale inhaltliche Umkehrung statt. Mit dem Fleisch nimmt Semah sehr direkt Bezug auf die Denkmäler der deutschen Kriegsmarine im Turm der Kirche. Auf den ersten Blick wurde das Heilige nach außen gekehrt und das Unheilige nach innen, aber innerhalb der Kunst Semahs ist Subversion nie eindimensional.

Semah richtet sich sehr gezielt auf die Seh- und Denkgewohnheiten des Kunstpublikums. Seine Werke thematisieren somit die Überlappung von und die Trennung zwischen Betrachtergruppen. Mit den Tefillin, einem essenziellen Symbol für orthodoxe Juden, verwies Semah in Cuxhaven für die andere Gruppe auf eine Ikone der modernen Kunst, dem halben Kreuz aus den Arbeiten von Joseph Beuys (1921-1986). Beuys hat oft das Bild eines halben Kreuzes als Zeichen für Eurasia (Abb. 8) benutzt, aber wusste er nicht, dass sich in dieser ästhetischen Form auch eine jüdische Gebetskapsel verbirgt? Da Beuys in der Nähe der 1938 zerstörten Klever Synagoge lebte, muss er dieses Objekt und die damit verbundenen Bräuche gekannt haben. Wenn der berühmte deutsche Künstler Zeichen benutzte, die mit dem Judentum zu tun haben, sie aber nicht mehr mit dem Judentum in Verbindung brachte, dann wurden nicht nur Juden ermordet, sondern wurde auch deren Anteil an der europäischen visuellen Kultur aus dem kulturellen Gedächtnis ausradiert. Indem Semah in Cuxhaven eine Querverbindung zu dem Tod von deutschen Marinesoldaten mit in sein Kunstwerk einfließen ließ, betont er aber zugleich den gruppenübergreifenden Anspruch seiner Kunst. Semah erinnert – wie in Hannover 1993 – daran, dass wer nur über die eigenen Toten trauert nie den Zugang zu anderen Lebenden bekommen wird.

Obwohl selbst Atheist, weiß Semah, dass er über seine Kunst – etwa indem er die Tefillin benutzt – religiöse Symbole des Judentums, die für die vor 1930 in Europa Geborenen eine Selbstverständlichkeit waren, neu aufladen kann. Ihre Selbstverständlichkeit kann er ihnen nicht zurückgeben, wohl aber einen fundamentalen Verlust spürbar machen.[11] In seiner Kunst verbindet Semah das Nachdenken über den »Anderen« mit dem Wissen darüber, was mit einer bestimmten Gruppe von »Anderen« in der europäischen Geschichte geschehen ist.

Als international bekannter bildender Künstler wurde Joseph Semah von der hannoverschen Landeskirche eingeladen, seine Kunstwerke zu zeigen. Er nutzte auch diese Möglichkeit, um auf die besondere Position des Anderen hinzuweisen und vor allem, um auf der Eigenheit dieses Anderssein zu insistieren. Indem er für die Eröffnung des Projektes »Next Year in Jerusalem« in der Citykirche in Hildesheim den Imam Halil Kara einlud und ihn als »zweiten Gast« präsentierte (Abb. 9), betonte er diesen Aspekt. Der Gast nutzte seine Freiheit, um einen weiteren Gast einzuladen, der für das (im Sinne eines christlich-jüdischen Dialogs präsentierte) Gespräch gar nicht vorgesehen war, und wies somit explizit auf die gesellschaftliche Verantwortung von Gastgeber und Gast hin, ihr Gespräch nicht als exklusiv zu betrachten und auch auf das Atmen Anderer zu achten.

[10] Vgl. Die Deutung von Ann Margaret Bär auf Seite 33.
[11] Wichtig für Semahs Strategie ist, dass er nicht die Leere nach dem Verschwinden der europäischen Juden betont, sondern die Fülle an symbolischen Resten, die nicht mehr als jüdisch erkannt werden.

S.Y.M.P.A.T.H.Y.
[N.E.X.T. Y.E.A.R. I.N. J.E.R.U.S.A.L.E.M.]

[Joseph Semah]

Erinnere Dich, es ist notwendig zu verstehen, dass der Gast das Publikum ist, und dass das Publikum der Gast ist.

Mit einer anderen Person in einen Prozess der Sympathie einzutreten, wird immer inhaltslos und unbefriedigend bleiben, wenn dieser Akt nur in Begriffe gefasst wird, von denen wir glauben, dass sie »gut« für den Anderen sind. Ebenso kann der Wunsch, mit einer anderen Person in einen Zustand der Sympathie einzutreten, nicht als ein einfacher Akt bezeichnet werden, da es sich um ein permanentes Befragen des Anliegens selbst handeln muss. Und im Besonderen ist es ein Anerkennen der Möglichkeit, dass die auserwählte Person den Vorschlag der Sympathie zurückweist. Mit einem klaren Sinn für die Prozesse der kritischen Eigenschaft des Lesens im gesellschaftlichen Raum, können wir darum behaupten, dass die Entscheidung, mit jemandem in einen Prozess der Sympathie einzutreten, ohne dabei die Gründe und Motivationen eines solchen Antrages im gesellschaftlichen Umfeld zu klären, für die »auserwählte« Person nicht gut ist, wenn diese nicht die Möglichkeit erhält zu reagieren. Wenn wir nicht versuchen, Gefühle, Emotionen und Familienzugehörigkeiten für unsere Wahl auszublenden, können wir also nicht von einem befriedigenden Zustand der Sympathie sprechen. Als solches ist das Befragen des Aktes der Sympathie nicht nur eine Untersuchung von garantierten Gefühlen, sondern zuallererst ein Erkennen der Kräfte, die das kulturelle Atmen der Betrachter und auch das Zurückatmen der auserwählten anderen Person bedingen und voneinander trennen.

1 Mose 2,7: Und Gott der HERR machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.

Erinnere Dich, jede Alternative ist ausgeschlossen, und um das Problem der Auswahl innerhalb des Sympathie-angebots aufzuzeigen, genügt es, den organisierten TEXT innerhalb des Prozesses lesbar zu machen.

Wie jede freiwillige Aktion, die im gesellschaftlichen Raum stattfindet, ist der Wunsch, in den Zustand der Sympathie einzutreten, etwas besonderes. Es ist eine Manifestation des (geheimen) Ziels des Publikums. Das Wort »Anderer« bleibt ein Ausdruck einer gewissen sozialen Ungleichheit, eine Demonstration des Phänomens der Trennung und Isolation. Das bedeutet, dass wir der Kultur der Sprache nicht entfliehen können, aber auch, dass es eine konstante Notwendigkeit gibt, sich von ihr im Moment der Auswahl von der auserwählten anderen loszulösen, um sozusagen die vorgeprägte »Signatur« der auserwählten anderen Person auszuradieren. Ebenso, und ohne diese letzte Komplikation weiter zu verfolgen, müssen wir das Feld benennen, wo die Aktion der Sympathie stattfindet. Bedenke, indem die auserwählte Person dem Publikum vorgestellt wird, wird es dazu gezwungen, die eigene Unfähigkeit zu enthüllen, offen mit dem (freien) Willen des Anderen umzugehen. Natürlich ist dieser erwartbare Dis-Kontakt mit der anderen Person nichts anderes als der Wert und die Bedeutung des »kulturellen Atmens« der Menschheit.
Wir müssen die auserwählte Person allein mit der Vernunft indentifizieren, da der Begriff der »auserwählten anderen Person« erst vollständig verstanden werden kann, wenn der Ruf nach Sympathie nicht mehr mit der Angst des Publikums verbunden ist. Weiter, wenn wir uns immer noch entscheiden, uns mit dem (freien) Willen der auserwählten anderen Person zu beschäftigen, dann müssen wir gleichzeitig auch seinem ursprünglichen TEXT näherkommen. Also ist es selbstverständlich, dass das Publikum die Begriffe und Motivation seiner eigenen Ängste befragen muss und im besonderen die Todesangst als Teil seines ursprünglichen Schmerzes, bevor es sich dem Fahrplan von Trennung und Isolation widmet.

ShеL ROSh/ShеL YaD, 1979
Foto, Draht, 86 x 52 cm

Aber wie auch immer wir das Konzept der von allen akzeptierten Schmerzen verstehen, die Praxis des kulturellen Atmens und vor allem des Zurückatmens in der Nähe des Publikums findet nicht außerhalb der Kultur der Sprache statt. Also kann die Entscheidung der auserwählten Person inmitten des kulturellen Atmens seines Publikums »in eine andere Richtung zu atmen«, nicht getroffen werden als gäbe es die Geschichte nicht.

Erinnere Dich, die Wahl einer anderen Person ist die Wahl eines deutlichen Textes; eines expliziten Namens und einer exakten Signatur

Selbstverständlich betrifft die Auswahl auch das Thema unseres Verlustes und den Unterschied zwischen »Erinnerung« und »Wiedererzählen«. Der Verlust ist eine Kraft, um Geschehnisse zu bestimmen, einen Weg zu entscheiden, ob eine bestimmte Tat stattfindet oder nicht. Und doch sind wir nicht wirklich verantwortlich für das, was mit der anderen Person geschieht. Vergiss nicht, die Wahl einer bestimmten Person und die Bezeichnung »Gast« für sie, betrifft genauso sehr die Grenze unseres eigenen Gedächtnisses als auch die irrationale Kraft des Wiedererzählens. Daraus folgt also, dass das Zurückatmen unser zentraler Schlüssel für das Verständnis der Bedeutung des Wiedererzählens ist. Das heißt, dass unsere Ambition, Geschehenes zu wiederholen, als würde es in diesem Moment stattfinden, nichts anderes als die Kapazität des Gastes ist, auf unseren Verlust zu reagieren. Daraus folgt, dass das Wiedererzählen von historischen Ereignissen eine enorme Errungenschaft ist, nicht nur dadurch, dass wir eine bestimmte Tat, die in der Vergangenheit stattfand, bestätigen, sondern dadurch, wie wir diese Tat in der Gegenwart befürworten oder verdrängen, als ob die Geschichte jetzt hier stattfindet. Es gibt keinen Zweifel, der Verlust für das Publikum verbindet, aber gleichzeitig betrifft er auch die Abwesenheit des Gastes. Also sollte auch gesagt werden, dass das Fehlen des Gastes im Großen und Ganzen einen Sieg für das Publikum im allgemeinen bedeuten kann.
Aber es gibt noch ein weiteres Element, das in Betracht gezogen werden muss, denn schließlich wurde unser Sieg sozusagen durch das Fehlen des Gastes verheimlicht, der gleichzeitig mit dem Verlust identisch ist, so dass nur der Gast selbst noch sagen kann, was was ist. Das heißt, dass das Bedürfnis, einen Gast auszuwählen, eine Projektion des Gastes selber ist, als Inkarnation des Verlustes. Und auch wenn der Gast eine unschuldige Signatur zu haben scheint, müssen wir uns bewusst sein, dass auch er das menschliche Trauma des Verlorengehens und der Angst des frühen Todes verkörpert. Tatsächlich suggeriert das Bedürfnis des Publikums, den Gast zu identifizieren als die Verbindung zur eigenen Ursünde, dass zwei Taten als eine wahrgenommen werden können; erstens die Weigerung der anderen Person, vom Publikum auserwählt zu werden und zweitens, dass die fortdauernde Ambition des Publikums, die eigenen Ängste zu maskieren und zu verbergen, zur Arbeit des Wiedererzählens wurde.

Psalm 51,7: Siehe, ich bin in sündlichem Wesen geboren, und meine Mutter hat mich in Sünden empfangen.

Erinnere Dich, das Bedürfnis, jemanden auszuerwählen, kann nicht in Begriffen, was das Publikum für »gut« für den Auserwählten hält, gefasst werden, aber dass der Wunsch mit einer anderen Person in einen Prozess der Sympathie einzutreten, eigentlich die Grenze unserer Fähigkeit ist, unseren eigenen Tod als einfach den letzten Atem zu akzeptieren.

TaV, 1. April 2007
Würfel, Höhe 200 cm

Read Full Text, 1982
Schulkarte, Tinte, Draht, 193 x 78 cm
Privatsammlung

Im Verlauf der Zeit jedoch wurde die Nähe des Gastes zu den (geheimen) Zielen des Publikums vordergründig zu einer Angelegenheit der Grammatik, was im fundamentalen Sinne dem Wunsch des Publikums entspricht, seine innewohnende Hoffnung zu verbergen, zu maskieren und zu verschleiern. Selbstverständlich ist die Versuchung, auf einen Sieg über den Tod zu hoffen, nur eine Methode, die Angst vor dem Tod zu überwinden. Es ist notwendig, zu akzeptieren, dass es eine enge Beziehung zwischen Angst und Hoffnung gibt.
Der Status des Gastes hat also nichts mit Territorium zu tun. Das heißt, dass die Hoffnung, die das Publikum in der Nähe des Gastes findet, nicht von einem in übersichtliche Teile zerstückelten TEXT auf einem vorgegebenen Fahrplan ablesbar ist, sondern eine Methode darstellt, den eigenen Namen des Publikums zu bewahren. Darum ist der Versuch des Publikums, den Tod durch die Wahl eines Anderen als Stellvertreter zu überwinden, letztendlich retrospektiv. Wir könnten jetzt einfach schließen, dass dies eine Sache einer festgelegten Erinnerung ist, die nichts anderem als unserem kulturellen Atmen entspricht. Und, da kulturelles Atmen und Lesen das gleiche sind, behaupten wir, dass der Prozess des Lesens in der Nähe des Gastes etwas ist, das wir in und durch intentionalen physischen Kontakt tun sollten. Das ist, was »Read Full Text« (Lese den ganzen Text) bedeutet, nämlich der Ort, wo wir unseren Verlust erleben, da wir, was geschieht, nicht kontrollieren. »Read Full Text« ist eine Handlung, die jenseits vom Lesen stattfindet und darum auch jenseits von unserer Fähigkeit, zwischen Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu trennen.
Es ist, zugegeben, unsere gemeinsame Angst, die Hoffnung zu verlieren. Denn wie unterschiedlich stolz wir auch immer sind, Erniedrigung muss auch mit eingeschlossen werden.

> 1 Mose 4,15: Aber der HERR sprach zu ihm: Nein; sondern wer Kain totschlägt, das soll siebenfältig gerächt werden. Und der HERR machte ein Zeichen (OT) an Kain, daß ihn niemand erschlüge, wer ihn fände.

> Hesekiel 9,4: Und der HERR sprach zu ihm: Gehe durch die Stadt Jerusalem und zeichne mit einem Zeichen (TaV) an die Stirn die Leute, so da seufzen und jammern über die Greuel, so darin geschehen.

Tatsächlich gehört der Ausdruck »Read Full Text« zur Kategorie des TaV (Zeichen). Es ist logisch, dass, nach dem Versuch und Scheitern, den Tod zu überwinden, das Lesen im öffentlichen Raum zu etwas völlig anderem wurde, als sich aus dem organisierten Text offenbart. Also – obwohl es nicht explizit ist – ist der Zustand des GaV Le-GaV (Rücken an Rücken) die einzige Möglichkeit, das (kulturelle) Zurückatmen der anderen Person zu hören, worin der Hintergrund der vererbten »originalen Sünde« des Publikums erkennbar wird. Also verstehen wir Schritt für Schritt die Angst der Hoffnung, und das ist natürlich die Strategie unserer Kultur der Sprache.
In diesem Sinne sind wir innerhalb der Domäne der Sympathie unmittelbar verantwortlich für unser »Zögern«. Indem wir die auserwählte Person als unseren »gewählten Gast« identifizieren, müssen wir immer zweifelnd bleiben. Wie gesagt, es ist die Selektion, die Zweifel kreiert hat, und darum ist Unglaube nichts anderes als eine Reflektion des eigentlichen Bedürfnisses, einen Gast auszuwählen.

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

HaR VeKaCh ChOL TzILO (A Mountain and Its Blue Shadow), in Jerusalem, 1987
Zement, Farbe, Höhe ca. 280 cm

Aber auch, wenn wir die volle Komplexität unseres Bedürfnisses, in einen Zustand der Sympathie einzutreten, bedenken, müssen wir über diese Tat der Auswahl hinausgehen. Das heißt, dass die Ambition, jemanden auszuwählen, nicht einfach ein Effekt früherer Taten sein kann. Denn das ist es, wovon Auswahl handelt, und darum sollte unser (freier) Wille, die Grenzen des menschlichen kulturellen Atmens in der Nähe des Anderen auszutesten, nicht nur ein einfaches Instrument sein, um unsere Schwächen zu schützen, sondern als etwas echt VERSTÖRENDES begriffen werden, dass heißt als ein deutliches Zögern unserem eigenen, verfeinerten und festgelegten TEXT gegenüber.

> 1 Mose 27,33 und 34: Da entsetzte sich Isaak über die Maßen sehr und sprach Wer ist denn der Jäger, der mir gebracht hat, und ich habe von allem gegessen, ehe du kamst, und habe ihn gesegnet? Er wird auch gesegnet bleiben. Als Esau diese Rede seines Vaters hörte, schrie er laut und ward über die Maßen sehr betrübt und sprach zu seinem Vater: Segne mich auch, mein Vater!

Und wenn es Zweifel über unser höfliches Zögern gäbe, inwieweit dieses Symbol dem Gast seinen eigenen Unglauben erlaubt, dann müssen wir alle die Richtung unseres Atmens ändern. Das gleiche gilt für unsere Signatur und also auch für unsere Ängste. Denn auch hier wird der Name des Gastes nur aufgrund seiner Entscheidung sichtbar gemacht, sein ursprüngliches Zögern anzupassen.
Scheinbar ist das die Bedeutung des Zurückatmens. Also ist dieses Zurückatmen etwas, das wir mit und durch Selbstdisziplin ausüben, das es uns ermöglicht, versöhnliche Beziehungen einzugehen, ohne eine Beziehung von »Angesicht zu Angesicht« zu unterstellen. Der Zustand des GaV Le-GaV ist deshalb so notwendig, weil es ja unser Wunsch bleibt, dem Anderen die größtmögliche Sympathie entgegenzubringen.
Sich im Zustand des GaV Le-GaV zu befinden, steht der Idee der Auswahl diametral entgegen. Diese Offenbarung hat sich aber erst graduell eingestellt, da niemand sein eigenes Leben kontrollieren kann. Und in Bezug auf uns selbst: niemand möchte wirklich zusammen mit jemandem Anderem sterben und im Besonderen existiert ein tief verwurzelter Widerstand dagegen, den letzten Atem zusammen mit einem auserwählten Gast auszuhauchen. Aber Abwesenheit ist unsere Realität, da sie unsere Antwort auf unsere Todesangst ist. Und tatsächlich impliziert dies, dass die Vorstellung der Sympathie aus der Kategorie des »Angesicht zu Angesicht« nicht nur unterstellt sein kann, da dieser Zustand sich fortwährend von den Ängsten des Publikums ernährt.
Auf einer anderen Ebene ist die Todesangst des Publikums der Erfinder der Sympathie. Der Moment der Auswahl ist unser Kapital bei der Suche nach einem sicheren Gewissen, der Übersetzung von Angst in Hoffnung. Vor diesem Hintergrund mag man denken, dass es keine »universelle« Hoffnung gibt, da dem Gast immer eine wirkliche Signatur verweigert wird. Er wird dazu gezwungen, ein ewiger Zeuge zu sein. Das ist unser Geheimnis, und letztendlich folgt daraus, dass der Gast unser Kritiker ist. Nicht nur als Ersatzsymbol, sondern vor allem als ein System des Fragens, als ein Spiegel, der unserer Ängste reflektiert. Das ist sie also, die unvorhersehbare kritische Stimme des Gastes, die Stimme, die unser Scheitern untersucht, die Integrität aus der Zeit vor der Sünde wiederzuerobern.
Niemand kann seinen eigenen Tod bezeugen oder den eigenen Tod im nachhinein beschreiben. Das verbindet den Glauben des Publikums mit dem Unglauben des Gastes.
Denke daran, das Wunder ist einfach die Angst vor der Hoffnung selbst, und als Startpunkt kann uns nicht einmal diese zerbrechliche Verteidigung, die den Gast als denjenigen zeigt, der tröstend auf die Ängste des Publikums einwirkt, eine wirkliche Antwort geben. Also müsste deutlich geworden sein, dass ungeachtet der Reduktion und Schematisierungen des kulturellen Atmens in der Öffentlichkeit das Zurückatmen, das von dem (freien) Willen des Gastes ausgeht, einzig und allein auf die Hoffnung

des Publikums zielt. So definiert, enthält die Entscheidung, in unmittelbarer Nähe des Publikums zurückzuatmen, unsere gesamten originalen TEXTE, sowohl im tagtäglichen als auch im philosophischen Sinne. Daraus folgt, dass das Zurückatmen die Methode ist, mit der unsere Kultur der Sprache unseren Wunsch, in einen Prozess der Sympathie einzutreten, gleichzeitig kontrolliert und kritisiert. Schließlich ist es wichtig, dass wir unsere ursprüngliche »Sünde« kennen, denn es gibt keinen Zweifel, es existiert ein ausgeklügelter Plan, ein kompliziertes Schema, in dem das Publikum zu jeder Zeit die eigenen Ängste und vor allem die Todesangst regulieren kann.

Erinnere Dich, Todesangst ist Teil unseres Erbes, das heißt, des organisierten TEXTES, der imitiert, aber noch nicht kritisiert wurde. Als solches ist die Angst des Zurückatmens immer mit der Problematik des Austausches von Todesangst oder der Angst vor jemandem Anderen verbunden.

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

HaSBaRaT PaNIM (Hospitality), 1987
9 Spiegel, Text, Maße flexibel

In diesem Sinne ist unser Bedürfnis, in einen Zustand der Sympathie einzutreten, die Basis, auf der der Gast anfangen kann, dem kulturellen Atmen des Publikums Widerstand entgegenzusetzen. Mit anderen Worten, das Zurückatmen ist eine explizite Übersetzung der genauen Signatur, namentlich des Status des Gastes, der vom Publikum intuitiv abgelehnt wird. Diese Tatsache allein genügt, um zu suggerieren, dass jeder einzelne Akt seine Bedeutung durch ein bestimmtes kulturelles Atmen bekommt.
Im gleichen Sinne, wenn Atmen Erscheinung ist und Kultur ein Symbol der Erscheinung, dann ist der Gast wortwörtlich dasjenige, was Zurückatmen für das Publikum bedeutet. Und wenn die Wurzeln der Wahl in dem unausstehlichen Konflikt zwischen der Angst des Gastes und der Hoffnung des Publikums liegen, dann muss unsere Vorhersagung einer möglichen Flucht aus einem bestimmten Gedächtnis den Wunsch des Publikums berühren, um ungestört den gewöhnlichen Tod eines Gastes zu beobachten.
Natürlich ist dies der Moment, an dem Politik, Wirtschaft und Kultur anfangen, die Kräfte der Hoffnung zu manipulieren. Solange wie dieser Aspekt unausgesprochen bleibt, ist es Sache des Gastes, seine eigene Signatur zurückzufordern. Das heißt, dass er seine Abwesenheit durch Zurückatmen tauscht. In der Tat ist es der explizite Entschluss des Gastes, in der Nähe des Publikums zurückzuatmen, der weiterreicht, als der symbolische Verweis auf den frühen Tod, also jenseits des Verlustes des Publikums und jenseits der leeren Grabkammer.
Noch aufschlussreicher ist es, dass Zurückatmen stark mit der Zeitmessung verbunden ist. In diesem Kontext von Zeitmessung zu sprechen, heißt von dem Missverständnis zwischen dem Publikum und dem Gast zu sprechen. Und ob wir dieses Missverständnis benennen wollen oder nicht, die Tatsache bleibt, dass Zeitmessung nur als eine Möglichkeit gültig ist, um die Richtung des eigenen Atmens zu definieren. Das ist die Herausforderung, eine bestimmte Tradition zu übertragen, indem man einen einzigen festgelegten TEXT aus dem einen Umfeld in das andere verlegt. Es ist dies die Herausforderung, wenn nicht sogar die Bedeutung unseres Missverständnisses, die Schnittstelle zwischen Publikum und Gast. Wir müssen uns dieser gefährlichen Spur bewusst sein, und vor allem das Publikum muss sorgfältig die eigene Hoffnung analysieren, um nicht verrückt zur werden.
Zusammen erscheint es, als ob die Fähigkeit des Gastes, Zeit zu messen, gleichzeitig eine Tat des Schreibens in Einsamkeit ist und ein ständiges Schauen auf die Hoffnung des Publikums. Atmet der Gast zurück, ist dies der Moment, in dem er vor dem Publikum die Muster seines eigenen irrationalen Verhaltens, wie dies in seiner eigenen Tradition des Wiedererzählens verkörpert ist, offenlegt. So werden wir uns Schritt für Schritt bewusst, das der Gast selber symbolisch ist. Darum und in eigenartigem Sinne dürfte man behaupten, dass er das eigentliche Prinzip unseres Missverständnisses ist oder vielleicht das Symbol des Todes selbst. Hier stoßen wir auf die Wichtigkeit des

Black Fire / White Fire, 2005
Stahl, Glas, 36 Weingläser mit verbrannten Gedichten von Paul Celan, Höhe 70 cm

LeCheM / MiLChaMaH (War / Bread), 1990
Photo, Tinte, Draht, 43 x 100 cm

Hasbarat Panim (das Gesicht deuten, manchmal auch übersetzt als Gastfreundschaft). Als solches geht Hasbarat Panim über die westlichen Gastfreundschaftsvorstellungen hinaus. Sicher, Hasbarat Panim hat bezogen auf die Auswahl für unseren Gast eine andere Implikation. Es ist etwas, was man tut, indem man sein Gesicht der anderen Person beschreibt, noch bevor man sich von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Dessen ungeachtet, getarnt als ethische Konzepte, können wir alle verstehen, dass Hasbarat Panim den Moment zeigt, an dem über das Schreiben geschrieben wird, gefühlt sowohl als Tod als auch als Geburt.
Der Vorteil liegt bei uns, im Erkennen des offenen Bruchs mit der Situation des Gesicht gegen Gesicht. Unabhängig davon geht es darum, durch Übersetzung oder Zwang die Verbindung zwischen dem kulturellen Atmen und dem Zurückatmen zu sehen.
Lesen im öffentlichen Bereich evoziert den Zustand des GaV Le-GaV und ist keineswegs unüberbrückbar, da es zu uns allen gehört.
Es ist klar, dass der Gast ohne besondere Bedingungen in das kulturelle Atmen eintreten darf. Gastfreundschaft darf nicht mit einem bestimmten Wein, einem bestimmten Brot oder einer bestimmten rituellen Reinigung verbunden werden.

Erinnere Dich, indem wir von dem Gast als auserwähltem Künstler sprechen, ist das Teil unseres freien Willens, seine Fähigkeit zu akzeptieren, zu schreiben, zu definieren, Form zu geben, zu kontrollieren und ständig den Abstand zu messen zwischen seiner natürlichen Pflicht, mit dem Publikum in einen Zustand der Sympathie einzutreten, und dem allgemeinen Druck des Publikums, den Anstrengungen des Künstlers eine Absage zu erteilen.

Echo / Echo, 25. April 1993, Hannover
Neustädter Hof- und Stadtkirche (zerstört)
Bronze, Höhe 600 cm

YeRUShaLaIM HaRIM SaVIV LaH (Jerusalem Surrounded by Mountains), 1987
Bronze, Glas, Breite 620 cm

Edwin Oppler: Synagoge in Hannover
1870 (zerstört 10.11.1938)

Echo / Echo, 25. April 1993 (Alter Standort)
Stahl, Bronze, Breite 450 cm

Durch das, was wir zurückatmen genannt haben, können wir jetzt über die Herkunft und Funktion eines Kunstwerks als die Bestätigung der wichtigen und unabhängigen Position des Künstlers in der Öffentlichkeit reden. Dies ist eine Verantwortung, die in jeder Äußerung offenbar wird. Der Status des Künstlers ist nichts anderes als seine Pflicht, in einen Zustand der Sympathie mit dem Publikum einzutreten. Der vorhersehbare freie Wille beinhaltet das Auftauchen eines Publikums als solches. Dies macht die Intervention in der Öffentlichkeit aus: die kritische Gewohnheit, vergangene Geschehnisse wiederzuerzählen. Daraus folgt, dass die schönste Verwirklichung unseres kulturellen Atmens in dieser Kirche oder an einem anderen festgelegten Ort weder ein Laborexperiment sein kann noch einen völlig neuen Wertekanon präsentieren kann. Im Gegenteil, die Regeln des Wiedererzählens durch das Publikum in dieser Kirche machten einen anderen Ort für den Text des Anderen unvorstellbar, während es auch kein Grab für die authentische Signatur des auserwählten Künstlers sein kann. Daraus folgt, dass man es als festgelegt betrachten kann, dass die Hoffnung des Publikums in der Abwesenheit des Kunstwerkes des Gastes besteht.
In unserem Zusammenhang werden wir zum Gast zurückgeführt, da er immer noch damit beschäftigt ist, die Komplexität zu erfahren, zu identifizieren, was zu ihm in seinem privaten Makkom (Ort) gehört und was ihm im Gallut (Diaspora) bleibt.
Denke daran, dass das Publikum und der Gast ein reziprokes funktionales Verhältnis zueinander haben, das genauso wie das Atmen nicht aufhören sollte. Wir müssen dies verstehen, da sich darin die Definition unseres Verlustes offenbart. Wie das Zeichen des Kains auf unserem Gesicht, bleibt es eine Frage der Selektion. Aber früher oder später werden wir wissen, dass sich die Erinnerung des in der Kristallnacht verschwundenen Bet-Kneset (Synagoge) zwischen einem riesigen unterirdischen Bunker und dem Hauptquartier der Lutheraner verdichtet. Dies allein genügt, zu suggerieren, dass das Gedächtnis durch Wiedererzählung fortbesteht und leise atmet es ein und aus gegen die Wände dieser Kirche, das Echo/Echo, das ohne Wörter, wohl aber mit einem Leben und einer Identität spricht.
Darum und um mit Präzision atmen zu können, muss man das Zurückatmen nie laut formulieren. In diesem Sinne ist das, was an der Oberfläche aussieht wie eine beschleunigte Produktion von vielen Kunstwerken, nichts anderes als der Zeitpunkt, an dem das Zurückatmen zu einem Teil unseres Bewusstseins wurde und zu einem Reflexionsobjekt. Um weiter über unser gemeinsames Geheimnis, die verschwundene Bet-Kneset, zu elaborieren, muss man akzeptieren, dass, auch wenn es von speziellen Bedingungen motiviert wurde, der Wunsch des Gastes sein Werk auf den kalten Steinen der Kirche zu zeigen, zuallererst ein deutlicher Beweis der ästhetischen Kontinuität seines eigenen Makkom ist. Dies ist die Kraft und die Effizienz seines organisierten TEXTES, das Lesen, das die Realität des Gallut schuf. Die Möglichkeit des Gastes Kunstwerke zu produzieren ist eine Form der Güte, das heißt seines (freien) Willens, das Publikum zeitweise zu seiner Muttersprache hinzuführen. Darin äußert sich seine Fähigkeit des Zurückatmens.

BeGIN AKeDaH STaV KoaCh ZaR TzeL SFaT EM
(Because of the Binding/Sacrifice, a Colonnade of Pillars, Strange Power, the Shadow of the Mother Tongue), 1988
Eisen, Bronze, 1400 cm

Erinnere Dich, um die Arbeit des Schreibens zu reduzieren, könnten wir alle einen Zustand bevorzugen, in dem wir ein Kunstwerk betrachten, anstelle es zu benennen.

Die Fähigkeit zu schreiben, muss nicht bestimmen, wie der Gast im Gallut atmet, aber erinnert uns daran, dass der Austausch von Vorstellungen kein Handel ist. Es ist gleichzeitig eine Notwendigkeit und eine Unmöglichkeit, die im Sinne der Vorstellung unsere Zeitlogik zerstört und dessen ungeachtet kohärente Lektüre präsentiert. Als ein Resultat ist die Erscheinung eines Kunstwerkes als Symbol für den Verlust tatsächlich die Abwesenheit des Gastes in dieser Kirche; es ist der Grund, warum der Gast mit dem Zurückatmen angefangen hat. Denke daran, zurückatmen ist ein Zustand der Kritik und Kritik ist ein Wert der Nähe zwischen Gast und Publikum. In jedem sozialen Kontext geht das Atmen viel weiter, als das bloße Erkennen der Muttersprache eines Anderen, aber es bekommt eine größere Bedeutung, wenn es auf den Wunsch des Publikums trifft, die eigenen Geheimnisse zu verbergen. Also muss man akzeptieren, dass das kulturelle Atmen des Publikums immer zu der gewollten oder realen Abwesenheit des Gastes in Beziehung steht.

Der Zustand eines jeden Kunstwerkes, das in diesen zwölf Kirchen gezeigt wurde, kann nicht ausschließlich durch die westliche zeitgenössische Kunstgeschichte erklärt werden, da unsere zeitgenössische Kunstwelt sich bereits mitten im Dilemma des »READ FULL TEXT« befindet. Alles was wir hier demonstrieren wollen, ist, dass der Zustand des GaV Le-GaV eine wichtige Rolle in unserer von Sprache bestimmten Kultur spielen kann. GaV Le-GaV verbindet Auswahl mit Zurückatmen. Aber da Zurückatmen von Abwesenheit handelt, muss der Künstler, damit er schaffen kann, selber abwesend sein – um auserwählt werden zu können. Dies ist der umgekehrte Pfad der Wiedererzählung, nämlich unser ständiger Verweis auf den Gast als Symbol, wenn nicht gar eine Regel der Verzögerung. Dennoch kann der Gast nicht als Panim (Gesicht), sondern nur als Stimme in der Öffentlichkeit eingeführt werden. Der Druck der Stimme des Anderen entschleiert den Bruch zwischen den öffentlichen Wünschen, die Abreise zum Garten Eden endlos zu verzögern, und der Hoffnung des Gastes, ohne Todesangst zurückzuatmen. Nicht das dies unerwartet ist, aber indem wir der Stimme des Gastes näherkommen, können wir auch unsere eigenen Ängste nachvollziehen. Ob dies explizit ist oder nicht: die Produktion eines jeden Kunstwerkes in der westlichen Realität ist zuallererst eine besondere Äußerung, die analog zum Zurückatmen als Zurücklesen bezeichnet werden kann. Und das ist nichts anderes als die endlose Reproduktion der Abwesenheit von jemandem Anderes. Dies ist die außergewöhnliche Originalität des Missverständnisses zwischen Judentum und Christentum, das die Repräsentation des nicht Repräsentierbaren betrifft. Es ist die Offenbarung von zwei koexistenten und unzertrennlichen Formen des kulturellen Atmens, die beide simultan im Anderen manifest werden, und gleichzeitig wird dieses Missverständnis in der Wahrnehmung als ein Zurückatmen verstanden, als ein Lesen durch den Gast, worin sich unser Inhalt verbirgt. Auf dieser Basis, indem die Reproduktion des Missverständnissen als Kunstwerk formuliert wird, wird das Rationelle der Kunstproduktion der Nachkriegszeit zu einem System der Verschleierung, das die Texte, aus der sie entstand, verbirgt. Das System hinter der Strategie der Verschleierung ist eine Politik des Trennens und Isolierens, denn nach diesem Muster entwickelt sich die Strategie unserer zeitgenössischen Kunst. Das heißt in und durch ihre verborgenen organisierten TEXTE. Auf der anderen Seite ist das Bedürfnis, bestimmte Texte zu verschleiern, nicht nur etwas, das die Kunstwelt und ihr Konzept der Hoffnung dominiert, sondern auch etwas, das auf unsere Ängste einwirkt, als hätten diese eine unabhängige Existenz.

Es wäre naiv, in den Texten der Kunstkritik Rückversicherung zu suchen, da sie den Gast, seine Bedeutung und seine Signatur bereits ausgelöscht haben.
Indem man auf die Problematik der Sympathie verweist, spricht man über einen exakten architektonischen Grundriss, das heißt die Repräsentation des Bet Ha-Mikdach (Salomons Tempel in Israel). In Wirklichkeit ist das ein bestimmter Text. Es ist jedenfalls die Energie des Vermessens in der Zeit. Nicht die Anwesenheit eines einzigen Hauses generiert Hoffnung, aber die simultane Konfrontation von zwei unvereinbaren Gegensätzen: Angst und Hoffnung. Denke daran, das dies die Bedeutung der Architektur im Gallut ist, da es immer für uns erreichbar ist, nicht als ein bestimmter Ort (Makkom), sondern als Status des auserwählten Gastes.
Natürlich ist unser Versuch, Makkom als einen Verlust zu erklären, nicht nur eine Sache des Vergleichs zwischen dem Inhalt des Gallut und dem System der zeitgenössischen Kunst, sondern die Erkenntnis, dass das originale Makkom die Abwesenheit greifbar macht. Daraus folgt, wie authentisch das gezeigte Kunstwerk auch immer zu sein scheint, dass sein Fundament im Status des Gastes liegt. Das ist es, was auf dem Spiel steht, der Zustand unseres Vermessens der Zeit; die Übersetzung der Erinnerung in die Tat der Wiedererzählung. Diese Betonung des Wiedererzählens hat auch ein Zeichen auf der Architektur im Gallut hinterlassen. Bedenke, die Funktion des Gallut ist niemals einseitig, denn es ist die explizite Gefangenschaft des Gastes, eine physische Gefangenschaft ohne Entrinnen.
Wenn Gallut Gewalt und Konflikt ist, kann dies bedeuten, dass Gewalt Zerstörung bringt und dass auch die Architektur im Gallut Zerstörung ist. Aber hier stoßen wir auf die Unlesbarkeit des Gallut, denn dies ist das Geheimnis der Bereitschaft des Gastes, ohne Wörter zu sprechen. Es ist in mancher Hinsicht eine echte Leidenschaft des Gastes, um seinen anfänglichen Schmerz in einer offenen Debatte mit dem Publikum auszutauschen. In diesem Sinne ist der Schmerz des Gastes nicht nur eine symbolische Aktion, sondern die Realität seines Makkom, mit ihm die Bedeutung der leeren Grabkammer.
Natürlich sind die Kunstwerke in diesen zwölf Kirchen im diesem Moment des Gewahrwerdens bereits entfernt worden und dennoch haben sie bereits den Inhalt des Gallut aktiviert. Auch wenn es nicht so aussehen mag, bleiben die Kunstwerke im Zustand des Zurückatmens, ein Zustand, der auch eine Verpflichtung ist, ein Prozess der die Typografie der Architektur im Gallut umreißt.
Ironischerweise ist es notwendig zu glauben, dass Todesangst zur vorübergehenden Auswahl reduziert wurde, wie im Fall unseres Zurückatmens. Aber Zurückatmen ist gleichzeitig heilig und profan. Und darum fällt es immer wieder zurück auf allgemeine Statements und muss durch den freien Willen des ersten Gastes gerettet werden, einen nächsten, einen zweiten Gast auszuwählen. Die komplexe Strategie der Auswahl, in der die Bedeutung der sozialen Identität geformt wird, ist eine Realität, und die Tatsache, dass der Gast wirkt, ist eine deutliche Nachricht, dass er völlig unerwartet bleibt.

Erinnere Dich, der Zustand des GaV Le-GaV trägt alle Merkmale der Sympathie, aber es ist auch ein Aufruf, den gesamten TEXT des zweiten Gastes zu lesen.

Es ist auch selbstverständlich, dass kulturelles Atmen eine wichtige Rolle im Denken und der Sprache der Sympathie spielt. Es teilt unser Gesicht in zwei Hälften, in das symbolische Ein-Soff (ohne Ende) und in den wirklichen Wunsch, den Tod zu überwinden. Hier fühlt man, dass Todesangst eine Botschaft ist, eine deutliche Kraft, welche die Taten, die wir ausführen werden, determiniert. Doch ist diese Kraft auch immer mit einem bestimmten kulturellen Atmen verbunden, obwohl berechtigt und notwendig, ist seine Unleserlichkeit eine präzise Methode, eine Politik, die dem Publikum hilft, seine Ängste zu verschleiern. Das gleiche Publikum, das meistens, aber nicht immer

Mirror Reading, 1990
Stahl, Spiegel, Texte (hebräisches, lateinisches und arabisches Alfabet)
50 x 100 x 150 cm

darauf zielt, die Kritik des Gastes abzulehnen. Diese Ablehnung ist eine Methode der Verzögerung, ein Hindernis, das das Publikum davon abhält zwischen dem Wert eines Kunstwerkes als eine Form des Zurückatmens auf der einen Seite und der Abwesenheit des Gastes auf der anderen Seite zu unterscheiden. Das heißt, dass wir mit diesem Problem unsere erste Frage zurückverfolgen: nämlich was ist der Status eines bestimmten Kunstwerkes in dieser Kirche und was ist der Status des gleichen Kunstwerkes, wenn es auf dem Boden eines Museums für zeitgenössische Kunst ausgestellt wird. Natürlich ist dies der Punkt, an dem unser Wunsch auszuwählen und die Praxis am deutlichsten auseinandergehen; es gibt keinen Zweifel. Auch heute sind die Beziehungen zwischen dem Publikum und den Kunstobjekten nicht idyllisch. Aber verbirgt sich nicht in dem Anspruch, dass der Wert eines Kunstwerkes in seiner universellen Lesbarkeit liege, eine Angst vor dem Problem der Übersetzung? Anders wäre es einfach zu zeigen, dass die zeitgenössische Kunstwelt ihre Quellen verbirgt. Und egal ob es eine Frage der Authentizität oder des Verweischarakters ist, die Bedeutung von unserem Objekt zeitgenössischer Kunst in der Kirche sollte als eine Transition innerhalb einer anderen Transition verstanden werden. Das Wort Transition verweist also nicht nur auf den Status des ersten Gastes, sondern auch auf den TEXT des zweiten Gastes.
Angewandt auf menschliche Beziehungen sollte das Publikum sich selber fragen, wer sich hier nackt zeigt. Genauso wie das ungezogene Kind nicht nur durch Strafe zur Ordnung gerufen wird, sondern auch davon eingekleidet wird, so ist die Nacktheit des Künstlers immer Gegenstand unserer Hoffnung, das ist die endlose Ambition, in einen Zustand der Sympathie mit einem Anderen einzutreten. Diese Option erscheint umso attraktiver, da in dieser außergewöhnlichen Jagd auf einen nackten Gast das Publikum sein Versagen, den FULL TEXT des zweiten Gastes zu lesen, zeigt.

> 2 Mose 25: Und sie waren beide nackt, der Mensch und das Weib, und schämten sich nicht.

Erinnere Dich, die Betrachtung des herkömmlichen Todes des Künstlers im öffentlichen Raum ist Teil des öffentlichen Problems, zu identifizieren, was innerhalb des eigenen Sieges sauber und was unsauber ist. Ebenso ist die Anwesenheit des auserwählten Künstlers im öffentlichen Raum die Entscheidung des Publikums, den eigenen irrationalen Plan zu rechtfertigen, nämlich sein geheimer Wunsch, die Hoffnung, dass der Tod nicht hier, sondern irgendwo anders eingeschrieben wird.

In Wirklichkeit ist der auserwählte Gast der Spiegel unserer Ängste, aber wie ist es mit dem Text im Spiegel? Wir wissen aber zu wenig über die innerste Entwicklung des Gastes, seine Fähigkeit für sich selber zu entscheiden. Seine Erinnerung ermöglicht unsere Signatur. Und das ist ein Problem, da es, unabhängig davon, wie bekannt der Gast ist, nichts Unkompliziertes an seinem Zurückatmen gibt.
Also zeigt sich darin ein Verbindung zwischen dem Geheimnis des Publikums und dem eigenen existentialistischen Rachsinn des Gastes. Das ist, was wir alle im Zustand des Gallut erfahren.

Denn hinter dieser ziemlich komplexen Tätigkeit ist es die Aufgabe des Gastes, die Versammlung des Publikums um eine Brotscheibe und ein Weinglas herum herauszufordern. Um sozusagen den festgelegten TEXT des Publikums außerhalb der Tätigkeit des Wiedererzählens zu untersuchen.
Es muss formuliert werden, dass der auserwählte Gast das Publikum nie verraten hat; im Gegenteil, er schaut noch immer auf die Augen des Publikums und fragt warum.

> Martin Luther: Der große Katechismus Deutsch, 5. Teil. Von dem Sakrament des Altars: Unser HERR Jesus Christus, in der Nacht, da er verraten ward, nahm er das Brot, dankte und brachs und gabs seinen Jüngern und sprach: Nehmet hin, esset, das ist mein Leib, der für euch gegeben wird. Solches tut zu meinem Gedächtnis. Desselbengleichen nahm er auch den Kelch nach dem Abendmahl, dankte und gab ihnen den und sprach: Nehmet hin und trinket alle daraus, dieser Kelch ist das neue Testament in einem Blut, das für euch vergossen wird zur Vergebung der Sünde. Solches tut, so oft ihr trinkt, zu meinem Gedächtnis.

Erinnere Dich, wir können nicht nur kontrollieren, ob wir tatsächlich für jemand sorgen, aber wenn es um den Begriff des Verrats geht, müssen sowohl das Publikum als auch die auserwählte Person ihre Ängste öffentlich ausdrücken. Mit anderen Worten, wir müssen den festgelegten Text bewerten und, wenn gefragt, am Ende korrigieren.

Aber noch wichtiger ist es, und das müssen wir vom allerersten kulturellen Atmen an akzeptieren, dass das gleiche Gesetz für alle beteiligten Seiten gilt. Das heißt, dass von jetzt an das Publikum genauso wie die auserwählte Person in der Öffentlichkeit erklären muss, was die Gründe sind, hinter ihrem Scheitern, den FULL TEXT des zweiten Gastes zu lesen.
Letztendlich, wenn es etwas gibt, was der Sympathie auf irgend eine Art und Weise entspricht, dann ist es der Augenblick, an dem die Kunstwerke aus den zwölf Kirchen entfernt wurden. Zweifellos ist die Entfernung dieser Kunstwerke unser Geheimnis, unsere Methode mit dem Zurückatmen des Gastes fertig zu werden. Also mit der etablierten Politik hinter der Stimme der Frau, der Stimme, welche die Bedeutung von »Wasser« verbindet.
Die Stimme, die uns beauftragt, Wasser zu trinken, ohne über die Kombination von zwei Wasserstoffmolekülen und einem Sauerstoffmolekül nachzudenken.

> 1 Mose 24, 15–18: Und ehe er ausgeredet hatte, siehe, da kam heraus Rebekka, Bethuels Tochter, der ein Sohn der Milka war, welche Nahors, Abrahams Bruders, Weib war, und trug einen Krug auf ihrer Achsel. Und sie war eine sehr schöne Dirne von Angesicht, noch eine Jungfrau, und kein Mann hatte sie erkannt. Die stieg hinab zum Brunnen und füllte den Krug und stieg herauf. Da lief ihr der Knecht entgegen und sprach: Laß mich ein wenig Wasser aus deinem Kruge trinken. Und sie sprach: Trinke, mein Herr! und eilend ließ sie den Krug hernieder auf ihre Hand und gab ihm zu trinken.

Und vielleicht hat das, von dem wir wollen, es möge passieren, bereits stattgefunden. Und vielleicht ist das der Grund, im Vorfeld Entscheidungen zu treffen. Dass wir jetzt wissen, was wir am Tag nach morgen tun werden. Unser Wunsch, im nächsten Jahr in Jerusalem zu sein, ist eine echte Möglichkeit, ganz einfach weil die Irrationalität ein wesentlicher Bestandteil unserer Sprache ist. Denke daran, dass unser Trauma genau die Irrationalität unseres Anspruchs ist, aus der Abwesenheit des Gastes ein lesbares KUNSTWERK herzustellen.

Erinnere Dich, es ist notwendig zu verstehen, dass der Gast das Publikum ist, und das Publikum der Gast ist.

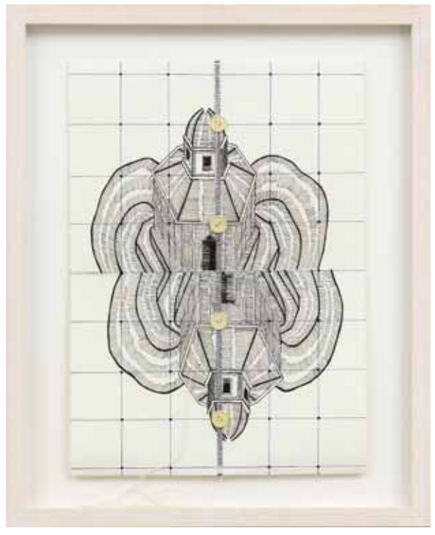
Unterschreiben Sie hier.
Joseph Semah

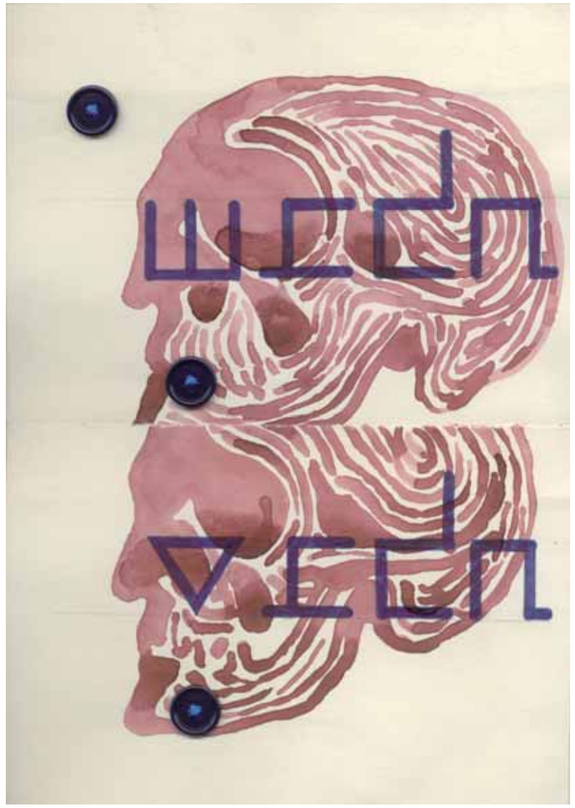
Sympathie ist eine emotionale Affinität in der, was auch immer eine Person berührt auch die andere berührt, und ihr Synonym ist Mitleid. Sympathie kommt aus dem lateinischen »sympatha«, das sich aus dem griechischen συμπάθεια herleitet, aus συν + πάσχω =συμπάσχω, wortwörtlich gemeinsam leiden, von vergleichbaren Gefühlen und Emotionen berührt werden.

Ferdinand van Dieten invites Joseph Semah as a guest: »The Doubling of the House«, 24. February 2008
Zementblöcke, Farbe, 200 x 200 x 200 cm

From the Diary of the Architect (Jerusalem of Above / Jerusalem of Below), 1983
Draht, Tinte, Knöpfe, 40 x 30 cm

ShiBoLeT / SiBoLeT, 1979
Farbe, Tinte, Knöpfe, 30 x 21 cm





Haus kirchlicher Dienste
der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers
Fachgebiet Kunst und Kultur
Arbeitsstelle Kirche und Judentum

Das
Bildhauermuseum
im Norden

Gerhard
Marcks
Haus

Impressum

Dieses Buch erscheint als Dokumentation des gleichnamigen Ausstellungsprojektes in 12 Kirchen in Niedersachsen vom 1. April bis 28. Mai 2007

Herausgeber:
Jürgen Fitschen und Julia Helmke im Auftrag der Gerhard-Marcks-Stiftung und der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers/Haus kirchlicher Dienste

Ausstellungskonzept:
Joseph Semah, Arie Hartog
Koordination:
Ann M. Bär, Arie Hartog, Barbara Janocha, Hartmut Reimers
Technik:
Ralf Guddei, Hans Litfin und Rolf Kock, unterstützt von Pavel Gempler, Mirsad Herenda, Karlheinz Jahnke und Bernhard Wimmer
Aufbau:
Tobias Freude, Dietrich Heller, Mitglieder der Gemeinden

Buchkonzept:
Ann M. Bär, Arie Hartog
Redaktion:
Arie Hartog, Veronika Wiegartz
Fotos der Objekte in den Kirchen:
Rüdiger Lubricht (Worpswede), Joseph Semah (Amsterdam), Tobias Freude (Derching), Mitarbeiter des Gerhard-Marcks-Hauses, Ann M. Bär, Kerstin Grünwaldt, Julia Helmke, Christian Weisker (Hannover) sowie Mitglieder der teilnehmenden Gemeinden.
Vergleichsabbildungen: Peter Cox (S. 58), Rik Klein Goting (S. 52), Ilya Rabinovich (S. 50, S. 62), Archiv Joseph Semah, Archiv Gerhard-Marcks-Haus
Bildzitat: Seite 49 aus: Achim Zweite (Hg.): Joseph Beuys. Natur Materie Form, München 1991, S. 192

Gestaltung: bäuerlegestaltung, Bremen
Druck: Goihl Druck, Stuhr-Seckenhausen
Auflage: 1000 Exemplare

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern
© für die Fotos der Installationen: Rüdiger Lubricht, (Worpswede), Tobias Freude (Derching), Ann M. Bär, Kerstin Grünwaldt, Julia Helmke, Christian Weisker (Hannover) sowie Mitglieder der teilnehmenden Gemeinden.
© für die Gestaltung bei bäuerlegestaltung, Bremen
© Gerhard-Marcks-Stiftung und die Evangelisch-lutherische Landeskirche Hannovers/Haus kirchlicher Dienste

ISBN 978-3-924412-65-4