

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 149 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Kunst als Welterkenntnis

Der Pavillon von Israel auf der Biennale 2024

Andreas Mertin

Im Mai 2024 besuchten wir zusammen mit anderen Dozent:innen und Studierenden die Universitätsstadt Padua und die Lagunenstadt Venedig, während dort die 60. Biennale di Venezia stattfand. Wir, das sind Studierende und Dozent:innen (Michael Waltemathe, Joo Mee Hur, Wolfgang Vögele, Volker Küster, Dorothea Erbele-Küster, Inge Kirsner) der Universitäten

Bielefeld, Bossey, Heidelberg, Mainz und Paderborn. Und der Anlass ist eine neu entwickelte Summerschool Art & Religion, die nach der Bedeutung alter und zeitgenössischer Kunst für die Theologie und die Religionspädagogik fragt. Padua bietet sich für eine derartige Exkursion an, weil hier mit Hilfe von Giotto in einem gewissen Sinn die moderne Kunst entsteht und die Stadt selbst ein sehr freiheitliches und fortschrittliches Flair hat. Hier wurde die erste Promotion einer Frau an einer Universität geschrieben, hier wurde erstmalig einer Frau eine Professur angeboten. Zudem gab es ein berühmtes jüdisches Seminar. Padua, so hat es der frühere Bundespräsident Roman Herzog einmal gesagt, ist die europäische Stadt par excellence.¹

Und Venedig bietet neben seiner spektakulären (freilich inzwischen touristisch überlagerten) Kulisse alle zwei Jahre mit der Biennale di Venezia einen ganz besonderen Einblick in die zeitgenössische Kunst, aber auch auf den sogenannten Eventi Collaterali und den Kunstmuseen der reichen Sammler:innen (wie Pinault, Prada) in die bereits etablierte Kunst.



Die konkrete Fragestellung der Summerschool Art & Religion für das Jahr 2024 lautete:

Inwiefern hat es Kunst mit Welterkenntnis zu tun?

Dass die Kunst – sei es die Bildende Kunst, die Literatur, die Musik oder die Architektur – die jeweilige Zeit geradezu seismographisch erfasst, ist eine These, die seit 200 Jahren, etwa seit dem Auftreten der Genieästhetik² vertreten wird. Zumindest rückblickend meinen wir tatsächlich, in den Werken der Kunst den Geist der Zeit erfasst zu sehen – sei es, dass die Kunst die jeweilige Zeit intuitiv *spiegelt*, sei es, dass die Kunst die gerade entstehenden Entwicklungen kongenial *antizipiert*. Im Gegenentwurf zu einer regelgeleiteten Ästhetik und zu den Haltungen von Kirche und Staat, die die Kunst gängelten und bevormundeten, wünschte sich das Bürgertum in den Künstler:innen herausragende Individuen, die ihrer Zeit zeigen konnten, wo die Gesellschaft steht und wohin sie sich entwickelt. Ein guter Teil vom wirkungsmächtigen *Mythos Kunst* basiert heute noch auf diesen Vorstellungen, die nicht zuletzt die Sturm-und-Drang-Zeit ausgebildet hat.

Aber diese Vorstellungen sind nicht unwidersprochen geblieben. Als der jüdische Philosoph und Kunstschriftsteller Günther Anders 1954 nach Italien eingeladen wird, versucht er sich im Vorhinein darüber klar zu werden, welche Rolle für ihn die Bildende Kunst bei der Welterkenntnis hat.³

Mein Argument richtet sich vielmehr gegen etwas Grundsätzliches: gegen das, der Alternative zugrundeliegende, geschichtsphilosophische Schema, das uns keine Wahl lässt außerhalb der zwei Deutungen «Reflex» und «Antizipation». Die Alternative ist falsch. Die meisten Kunstwerke stehen quer zur Geschichte.⁴

Ich würde Günther Anders darin folgen, dass die Vorstellung, dass Kunst eine **Antizipation** von Zukunft ist, eine naive Idee der damaligen Zeit war. Sie beerbte das alte Konzept der Propheten, die von höheren Mächten befähigt werden, die Zukunft vorauszuahnen. Anders ist es mit der Frage der **Spiegelung** der Gegenwart in den Werken der Kunst. Das scheint mir doch eine gewisse Plausibilität zu haben und gewinnt seine Stärke dadurch, dass wir im Rückblick gerade auf jene Werke schauen, die diesen Zeitgeist am stärksten verkörpert haben. Das sieht auch Günther Anders:

Trotz dieser «Irrealität» ist es geradezu phantastisch, in welchem Umfang sich Geschichte nachträglich als Kunstgeschichte präsentiert; in welchem Grade uns Rückblickenden die Kunstwerke als die eigentlichen Inkarnationen der geschichtlichen Epochen erscheinen. Dass jene Umwälzungen zwischen 1200 und 1500, die seinerzeit Millionen von Menschen angingen, in unseren heutigen Augen ihre Verkörperung in Bildern, Statuen und Architekturen gefunden haben; dass der Schein dauerhafter ist als das Wirkliche; die «Sackgassen» beständiger als Hauptstraße – das ist schon eine recht eigentümliche Tatsache.⁵

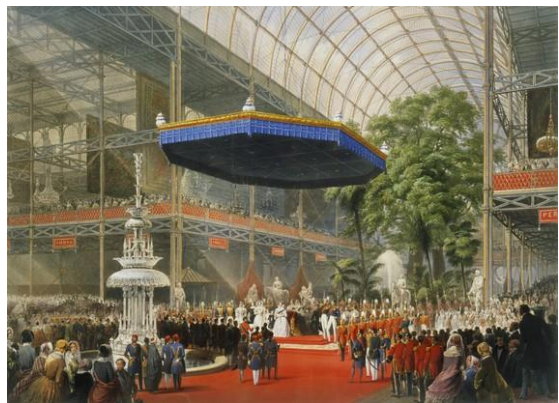
Günther Anders These ist nun nicht, dass die Kunstgeschichte die Zeitgeschichte *spiegelt*, sondern dass wir die Geschichte im Nachhinein durch die Kunst wahrnehmen oder vielleicht sogar konstruieren. Ob also die besuchten Pavillons in der Retrospektive die Zeit künstlerisch zusammenfassen, können wir aktuell nicht wissen, aber spätere Zeiten werden auf sie blicken, um die Gegenwart des Jahres 2024 zu begreifen / zu konstruieren. Das ist ein interessanter Gedanke.

Welche Bedeutung hat die Biennale in der Kunst und für die Welterkenntnis?

Aber würde jemand bei der Re-Konstruktion von Geschichte ausgerechnet auf die Biennale di Venezia zurückgreifen? Welche Rolle spielt sie für die historische Identitätsbildung? Sind es nicht eher Werke der Documenta in Kassel, die – zumindest für die deutsche Identitätsbildung – eine Rolle spielen? Das überschätzt m.E. die Documenta und unterschätzt die Biennale di Venezia.

Die Biennale di Venezia ist die älteste regelmäßige Ausstellung von Welt-Kunst. Seit 1895 wird sie alle zwei Jahre veranstaltet, nur Kriege und Katastrophen unterbrechen ab und an diesen Rhythmus der Ausstellungen. 2024 wird die 60. Biennale durchgeführt.

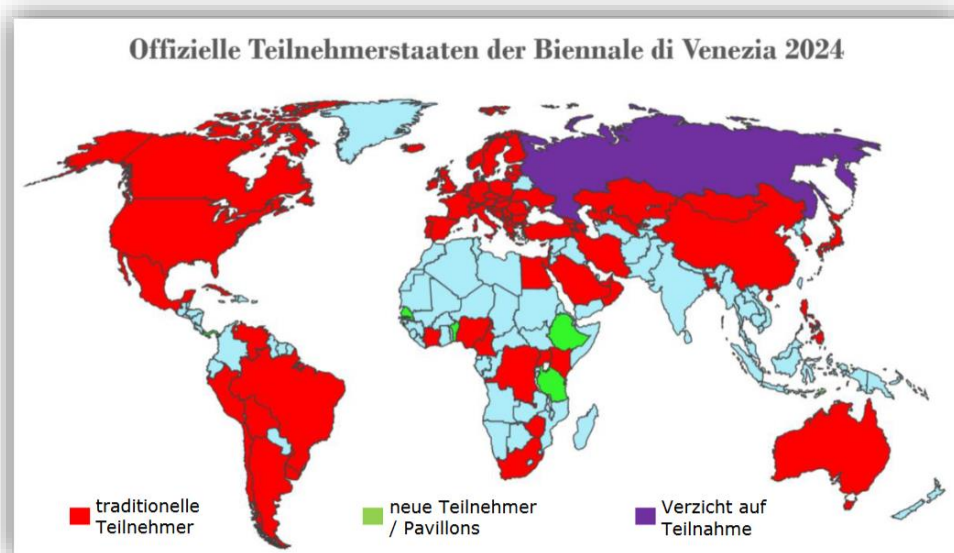
Man kann mit einer gewissen Plausibilität sagen, dass die Biennale in Venedig die Idee der großen Weltausstellungen⁶ aufgegriffen hat und sie nun auf die Bildende Kunst übertrug. Die erste allgemeine Weltausstellung wurde schon 1851 im Londoner Hyde Park unter dem Titel *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* abgehalten. Dagegen ist die Biennale di Venezia ausschließlich auf die Bildende Kunst fokussiert. Es gibt freilich Schnittmengen. Auch



die großen Weltausstellungen zeigten Kunst (etwa Picassos „Guernica“ auf der Weltausstellung 1937 in Paris). Vor allem aber ist die Organisation durch nationale Pavillons etwas, was beide Ausstellungstraditionen auszeichnet. Allerdings war die Weltausstellung eher auf technologischen Fortschritt ausgerichtet, während künstlerisch oft etablierte und programmatische Positionen präsentiert wurden. Beide Ausstellungsformate dienen nationalen Interessen, auf beiden „Plattformen“ hat sich etwa auch der Nationalsozialismus präsentiert. Es sind keine unschuldigen oder dem objektiv erfassbaren Wissenstand der Zeit verpflichteten Ausstellungen.

Für die Biennale di Venezia kann man sagen, dass sie bis in die Gegenwart nicht nur künstlerische Positionen, sondern auch politische Positionierungen enthält. Totalitäre Staaten suchen sich im besten Licht zu präsentieren oder auch ihre Ideologie zu präsentieren. Das wird aber dadurch überlagert, dass die Biennale di Venezia bis in die Gegenwart vor allem eine Ausstellung der Kunst der demokratischen Institutionen dieser Welt ist. Vergleicht man die Liste der als demokratisch eingestuften Länder dieser Erde mit der Liste der ausstellenden Nationen der Biennale di Venezia 2024, dann kann man feststellen, dass so gut wie alle auf der Biennale vertreten sind.

Von den 24 Staaten, die im sog. Demokratie-Index⁷ als vollständige Demokratie eingestuft sind, sind bis auf Taiwan, Costa Rica und Mauritius alle auf der Biennale präsent (88%). Von den 47 Staaten, die als unvollständige Demokratien bezeichnet werden, sind 31 Staaten vertreten (66%), von den 32 Staaten, die als Hybridsystem bezeichnet werden, sind 16 dabei (50%) und von den 54 gelisteten totalitären Systemen, sind nur noch 20 dabei (37%).⁸ Für demokratische Staaten gehört es also zur Selbstverständlichkeit, in Venedig präsent zu sein.



Persönlich finde ich – gerade nach der Documenta fifteen – die Relation von Kunst und Demokratieindex bedenkenswert, weil der oftmals vorschnelle und abstrakte Rekurs auf die Kunst des Globalen Südens eben oft auch Kunst aus totalitären oder Hybrid-Systemen präsentiert, so als ob diese das Heil der Kunst wären. Im Rahmen der europäischen Aufklärung wird dagegen ein konstitutiver Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Entwicklung und der Freiheit der Kunst gesehen. Auch dies wäre ein Bestandteil der Einsicht in die Kunst als Welterkenntnis.

An dieser Stelle möchte ich gar nicht weiter auf die Geschichte der Biennale eingehen und verweise auf das einschlägige Buch von Robert Fleck:

„Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts“.⁹ Im [Klappentext] heißt es: Die Biennale von Venedig ist die älteste Weltausstellung der bildenden Kunst: 1895 als Zentralveranstaltung der Kunstszene begründet, stand die Venedig Biennale auch Modell für die Großausstellungen zeitgenössischer Kunst, von der »documenta« bis zu den mehr als 200 Kunst-Biennalen der Gegenwart. Die Geschichte der Biennale von



Venedig ist eine Geschichte der Ausstellungskunst und ihrer spektakulären Provokationen: Wie weit ist der Weg von Giacomo Grossos Gruppensex-Gemälde der ersten »Exposizione« von 1895 zu Maurizio Cattelans Skulptur des vom Meteoriten niedergeschmetterten Papstes Johannes Paul II. auf der 49. Biennale 2001? Aber die Geschichte der Biennale ist auch eine Geschichte des 20. Jahrhunderts: 1928 verstaatlicht Mussolini die Biennale, 1934 zelebriert er mit Hitler in den »Giardini« den künstlerischen Schulterschluss vor dem militärischen. 1948 übernimmt die jahrelang verfemte Klassische Moderne die Ausstellung und damit die Vorherrschaft in der Kunstwelt. 1964 triumphiert die US-Kunst in Venedig über die Metropole Paris. 1968 wird die Biennale zum Schauplatz der Mai-Revolte im Kunstbereich. 1977 wird mit weitreichenden Folgen die Kunst der Sowjet-Dissidenten präsentiert. 1980 ereilen Postmoderne und Finanzspekulation ausgerechnet in Venedig die bildende Kunst. Flecks erzählender Essay ist eine geschichtenreiche Reflexion über Kunst und Künstler zwischen Ausstellung und Geopolitik. [/Klappentext]

Die Geschichte von Israels Pavillon auf der Biennale di Venezia

1946, also bereits zwei Jahre vor der Gründung des Staates Israel, wurde der Bürgermeister von Venedig gefragt, ob es nicht auch einen israelischen Pavillon auf der Biennale di Venezia geben könnte. Als der Staat Israel formalrechtlich proklamiert wurde (also am 14. Mai 1948)¹⁰, waren bereits mehrere israelische Künstler:innen auf der Biennale di Venezia vertreten. Denn 1948 nahmen israelisch-jüdische Maler im Rahmen des von wohlhabenden italienischen Juden gesponserten Pavillons *Erez Israel, Artisti Palestinesi* teil. Auch dieser Titel (Erez Israel) bekundete das Interesse der jüdischen Gemeinschaft, künftig als eigenständiger Staat auf der Weltkunstausstellung vertreten zu sein. Im Jahr 1950 eröffnet dann der Staat Israel offiziell seine Vertretung auf der Biennale di Venezia.¹¹

Im Jahr 1952 wurde der israelische Pavillon in den Giardini von Venedig fertiggestellt. Er wurde von dem Architekten Ze'ev Rechter (1899-1960) entworfen. Rechter gehörte zu den jüdischen Architekten, die vom internationalen Stil, vom Dessauer Bauhaus und vor allem von Le Corbusier beeinflusst waren.¹² Rechter gehörte auch zu den Architekten, die programmatisch an der weißen Stadt in Tel Aviv beteiligt waren.¹³ Auch



den Pavillon in Venedig baute er im internationalen Stil. In seiner formalen Strenge sticht er bis heute unter den anderen Pavillons in den Giardini heraus. Der Bau sollte aber auch zeigen, wie sehr Israel mit der europäischen Moderne verbunden war:

Der Pavillon und seine Architektur, die in einem für die vorstaatliche Bauweise Israels charakteristischen Stil errichtet und 1952 fertiggestellt wurde, spielten eine wichtige und symbolische Rolle beim Aufbau der nationalen Identität zu einer Zeit, als der neu gegründete israelische Staat vor der Herausforderung stand, seine heterogene Bevölkerung zu einer nationalen Gemeinschaft zu vereinen. Der Pavillon sollte Israel auf einer internationalen Plattform repräsentieren, und Rechters modernistisches Design spiegelte die Sehnsucht des Staates wider, das Land als Teil des Westens darzustellen.¹⁴

In diesem Pavillon haben dann seit 1952 alle großen und namhaften israelischen Künstler:innen ausgestellt [die wir auch aus ihren Arbeiten in Deutschland kennen, wie etwa die von **Igael Tumarkin** (1933-2021), **Dani Karavan** (1930-2021), **Micha Ullman** (*1939) oder **Sigalit Landau** (*1969).]¹⁵

Einige der Inszenierungen setzten sich auch mit dem Baustil des Hauses auseinander, viel häufiger aber war der Staat Israel selbst ein Gegenstand der kritischen künstlerischen Befragung, da die israelische Kunstszene eher politisch links und philosophisch eher universalistisch ausgerichtet ist.

Der Beitrag Israels für die Biennale di Venezia 2024

2023 geben die für die 60. Biennale 2024 zuständigen Kommissare Michael Gov und Arad Turgeman zunächst die beiden Kuratorinnen für den israelischen Pavillon bekannt: **Mira Lapidot** (Chief Curator of the Tel Aviv Museum of Art) und **Tamar Margalit** (Curator of The Center for Contemporary Art Tel Aviv). Diese nominieren dann für die künstlerische Position Israels die Videokünstlerin *Ruth Patir*.

a) Reaktionen vor der Eröffnung

Noch bevor das konkrete Kunstwerk des israelischen Pavillons genauer bekannt war, protestierten 20.000 sog. „Kulturschaffende“ aus aller Welt dagegen, dass sich der Staat Israel überhaupt auf der Biennale präsentieren dürfe.¹⁶ {Vgl. den separaten **Text in tà katoptrizómena**.}

*Wir ... fordern den Ausschluss Israels von der Biennale in Venedig. Während sich die Kunstwelt auf das Nationalstaatendiorama in den Giardini vorbereitet, sagen wir, dass es inakzeptabel ist, Kunst aus einem Staat zu präsentieren, der gegenwärtig Gräueltaten gegen die Palästinenser*innen in Gaza ausführt. Kein Genozid-Pavillon an der Biennale in Venedig.*

Das übernimmt erkennbar fahrlässig die Sprache und die Propaganda der Terrororganisationen Hamas und PFLP, die beide weltweit einen Genozid an Juden befürworten und fordern. Die Protestierenden argumentieren:

Während das kuratorische Team Israels ihren sogenannten „Fertility Pavilion“ plant, der sich mit zeitgenössischer Mutterschaft befasst, hat Israel mehr als 12.000 Kinder ermordet und den Zugang zu reproduktiver Versorgung und medizinischen Einrichtungen zerstört.¹⁷

Das wäre freilich noch kein Grund, den Pavillon abzusagen, denn es könnte ja sein, dass das Konzept der israelischen Künstlerin genau das zum Thema macht. Mehr als allgemeine Ankündigungen gab es ja bis zum Boykottaufruf nicht. Aber darauf kam es den Protestierenden gar nicht an, ihnen ging es um das Grundsätzliche: um die Verhinderung israelischer bzw. jüdischer Kunst als solcher, ganz unabhängig von Konzept und Form. Darüber hinaus wird von ihnen die Zulassung einer palästinensischen Kunstaustellung gefordert, die unter einer dezidiert politischen Agitation stand, also als Polit-Propaganda agierte.¹⁸

Nun hätte ein kurzer Blick auf die bisherige Kunst der für den israelischen Pavillon nominierten *Ruth Patir* gereicht, um zu erkennen, dass sich gerade bei ihr die Auseinandersetzung (vor Ort) lohnen würde. Ihre Themen sind ja die Zusammenhänge von Mythos, Machismo und Militär, es geht in ihrem Werk um die Wiederbelebung von Geschichte(n). Dann aber auch um die mythischen Grundlagen des alten Kanaans mit ihrer Faszination für die erste Generation der Zionisten im Unterschied zur Wiederaneignung zu Beginn des 2. Jahrtausends. Das hätte Gelegenheit gegeben, sich *in und mit der Kunst* auseinanderzusetzen, statt sich *gegen die Kunst* zu wenden. Daran hatten die Protestierenden kein Interesse, sie folgen nur Ideologien.



b) Die Künstlerin Ruth Patir und ihr Werk

Vertreten wird die Künstlerin von der Galerie [Braverman in Tel Aviv](#). Diese gibt zu ihrer Biografie folgende Informationen:

Ruth Patir (geb. 1984 in New York, USA) lebt und arbeitet in Tel Aviv. Sie unterrichtet an der Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, und am Sapir Academic College, Sha'ar HaNegev, Israel.

Ruth Patir ist eine neue Medienkünstlerin, die dokumentarische Erzählungen mit computergenerierten Bildern verbindet, um die Möglichkeiten des Realismus zu erweitern. Ihre Arbeit basiert oft auf ihrer eigenen Biografie und öffnet sich allmählich, um größere gesellschaftliche Themen wie die Geschlechterpolitik, Technologie und die verborgenen Mechanismen der Macht anzusprechen.¹⁹

Damit erweist sie sich als exzellente Wahl für die Biennale di Venezia des Jahres 2024. Als übergreifendes Motto der Arbeiten von Ruth Patir könnten vielleicht die Worte von Karl Marx aus seiner „Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ dienen:

„Man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!“²⁰

Im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeit ist sie auf die antiken Figurinen (Idole) aus der Sammlung von Moshe Dayan, dem früheren Verteidigungsminister Israels, gestoßen, die heute im [Israel-Museum in Jerusalem](#) aufbewahrt werden. Diese Figurinen spielen in der Identitätspolitik Israels seit dem 19. Jahrhundert eine große Rolle. Zugleich erscheint es der Künstlerin merkwürdig, dass ausgerechnet der machistische Dayan so viele weibliche Idole gesammelt (geraubt) hat.²¹

Also sieht sie eine zu ergründende Beziehung zwischen den mythischen Figurinen aus Israels Frühzeit, der Patriarchalisierung der jüdischen Gemeinschaft in späteren (nachexilischen) Zeiten und ihrer Reaktivierung/Remythisierung in der zionistischen Bewegung.

Diesem Zusammenhang gilt ihr künstlerisches Interesse. Dazu versetzt sie die alten Figurinen mittels „motion capture technology“ und „3D Animation“ in Bewegung. Was gerade noch „kaltes Objekt“ der archäologischen Betrachtung war, wird nun re-vitalisiert, sie geraten in Bewegung, fangen an zu kommunizieren, indem sie sprechen oder nach bestimmter Musik tanzen.

Viele der bisherigen Kunstwerke von Ruth Patir beschäftigen sich in diesem Sinn mit weiblichem Begehren, antiken Idolen und dem Machogehabe des israelischen Militärs. Ihre Arbeiten sind dabei fast alle durch bestimmte Details miteinander verknüpft.



„**LOVE LETTERS TO RUTH**“ aus dem Jahr 2018 bringt Frauen, antike Figuren, Militärkultur und eine Reihe von Ex-Liebhavern in einem Werk zusammen, das National-Theologie mit Fragen von Identitätspolitik, Geschlecht, Machtdynamik und Medien verbindet. Die Künstlerin schreibt dazu:

„Ausgangspunkt des Projekts sind der Name Ruth und mehrere Personen, die diesen Namen tragen. Protagonist ist jedoch der berühmte israelische General Moshe Dayan, der hier per Animation aus seinem Grab "auferstanden" ist und die Rolle des Geliebten der Künstlerin spielt. Die Künstlerin, die denselben Namen wie Dayans Frau Ruth trägt, "lädt" den General ein, ihr seine Briefe vorzulesen, und ersetzt dabei seine Stimme durch die Stimmen ihrer früheren Liebhaber. Während sie Worte der Liebe und der Lust austauschen, streift Dayan durch die majestätische Landschaft seiner umstrittenen archäologischen Sammlung (die heute Teil des Samuel und Saidye Bronfman Archäologieflügels im Israel Museum in Jerusalem ist), während er in Originalkleidung von Maskit, dem berühmten Modehaus seiner Frau, gekleidet ist.“



Das Video **MARRY FUCK KILL** von 2019 geht höchst ironisch mit US-Präsidenten um. Es orientiert sich im Text am gleichnamigen amerikanischen Partyspiel: *I thought I'd want to marry Obama / I would have sex with Clinton / And I would kill Trump*. Visuell zeigt es wieder eine animierte Figurine der Frühgeschichte Kanaans, die sich im Kontext anderer Figuren aus dem Israel-Museum nach dem Lied „Only you“ der Gruppe **The Platters** von 1955 bewegt.

6,000 YEARS OF ART IN THE LAND OF ISRAEL HITTING ON ME aus dem Jahr 2021 präsentiert uns einen animierten Museumskatalog, der den Objekten den Machismo ihrer Sammler entlockt:

*Ihre 5-Kanal-Videoinstallation ... zeigt animierte Bilder aus dem archäologischen Album **6000 Years of Art in the Land of Israel**, das vom Archäologen und ehemaligen IDF-General Yigael Yadin zusammengestellt wurde. In den Worten der Künstlerin: "Die Figuren im Buch wurden auf humorvolle Weise animiert, um die Betrachter in der Ausstellung 'anzumachen' und so eine Hommage an das undokumentierte Erbe der Macho-Kultur und der sexuellen Belästigung zu schaffen" (Patir 2021). Hier ... erkundet Patir das Potenzial des Anachronismus als kritisches Instrument, indem sie die archaischen Figuren zum Leben erweckt, nur um ihre Aura der Zeitlosigkeit zu sabotieren.²²*

Das Zitat stammt aus der Zeitschrift Arts, wo Hava Aldouby (The Open University of Israel, Department of Literature, Language, and the Arts) die Künstlerin unter der ebenso ironischen wie programmatischen Überschrift „**Appropriating Canaanism: Ruth Patir's Reanimation of Judean Pillar Figurines**“ vorstellt und damit tatsächlich Wesentliches im Schaffen der Künstlerin erfasst. Die Lektüre dieses Textes ist für die Annäherung an das Werk von Ruth Patir und das Verständnis von dessen politischen Implikationen sehr empfehlenswert. Tatsächlich geht es um Appropriation, um eine selbstbewusste Form der Aneignung antiker Kulturgüter.

c) Ruth Patirs Konzept für den Pavillon in Venedig

Anfang April 2024 stellt Ruth Patir auf ihrer Webseite ein Exzerpt des Videos „Keening“ ein und schreibt dazu:

Dieses Werk entstand nach den erschütternden Ereignissen der Monate vor Patirs Ausstellung auf der Biennale von Venedig (von der diese Publikation ein Kompendium ist) - den Anschlägen vom 7. Oktober und dem anschließenden Krieg in Gaza. Sie zeigt die unversehrten antiken Figuren neben den Tausenden von Fragmenten, die von ihnen übrig geblieben sind und die heute in den Lagerräumen der Museen aufbewahrt werden. Diese verlassenen, zerbrochenen Frauen erwachen zum Leben und nehmen an einer Prozession teil, einem gemeinsamen öffentlichen Ausdruck von Trauer, Schmerz und Wut. Der Blickwinkel der Kamera ist der einer Zuschauerin oder einer Zeugin der Szene, wodurch eine subjektive, verkörperte Sicht auf das Weltgeschehen behauptet wird.²³



„Keening“ ist eine traditionelle Form der vokalen Totenklage in der gälisch-keltischen Tradition in Irland und Schottland. Das Weinen und Singen von Klageliedern ist so alt wie Beerdigungen und geht auf homerische, etruskische und biblische Zeiten zurück. Zuletzt hörten wir es als **Banshee-Schreie von den Dächern bei der gescheiterten grünen Revolution 2009 im Iran.**

Der Rekurs auf die Totenklage ist bei Patir deshalb interessant, weil sich auch hier ihre Wendung von der nach-exilischen männerorientierten Theologie zur vor-exilischen, eher frauenorientierten Theologie wiederfinden lässt:

Die Totenklage und ihre alttestamentlich belegten Ausdrucksformen ... unterscheiden sich nicht wesentlich von den rituellen Formen, mit denen die Nachbarvölker ihre Toten bestattet haben. Dabei lassen die Texte der Hebräischen Bibel allerdings eine große Zurückhaltung gegenüber solchen Riten bis hin zum Verbot bestimmter Trauerbräuche erkennen ... Andererseits geht nach K. Liess ... aus archäologischen Befunden und dem religionsgeschichtlichen Vergleich hervor, dass „Trauerriten, Ahnenverehrung und Totenkult“ auch in Israel bis in die Exilszeit „in den Kreis der privaten und familiären Frömmigkeit (gehörten) oder ... an Orthsheiligtümern und Gräbern gepflegt (wurden)“.²⁴

Soweit aus dem Exposee und der Beschreibung erkennbar, spielt die Künstlerin mit verschiedenen Motiven. Einmal natürlich die Protestmärsche der Angehörigen der Geiseln in Jerusalem und Tel Aviv, bei denen diese einen Waffenstillstand und die Rückkehr der Geiseln fordern. Diese Proteste wenden sich unmittelbar gegen die israelische Regierung unter Netanjahu. Darin sieht Patir aber mehr als nur einen politischen Aufstand angesichts des aktuellen Nahostkonflikts. Sie sieht darin vielmehr einen grundlegenden Konflikt innerhalb der israelischen Gesellschaft zum Ausdruck kommen. Die Stillstellung der vor-exilischen Geschichte im Museum und die Verhärtung zum nach-exilischen patriarchalischen Staat bedarf ihrer Ansicht nach der Revision. Und dazu muss man eben die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen zwingen, indem man sie erinnernd (im Eingedenken) in Bewegung versetzt.

d) Theologische Bezüge

Insofern können aber auch Erinnerungen an eine der berühmtesten Geschichten der Hebräischen Bibel geweckt werden: Die Vision des Ezechiel/Hesekiel vom Tal der verdorrten Gebeine, die wieder zum Leben erweckt werden.



Das Tal der Gebeine, Synagoge Dura Europos, 200 n.Chr.

Ich gebe den biblischen Text hier nach der Übersetzung der Bibel in gerechter Sprache wieder, weil das m.E. am ehesten zur Arbeit von Ruth Patir passt:

Da rührte mich die Hand der Ewigen an. In Ihrer Geistkraft führte sie mich hinaus. Anhalten ließ sie mich mitten auf der Ebene, die mit Knochen angefüllt war. Sie ließ mich rings um diese herumgehen – es waren sehr viele davon auf der Ebene, und sie waren völlig vertrocknet. Sie sprach mich an: Mensch, werden diese Knochen lebendig werden? Ich antwortete: Ewige, mächtig über allen, du – du weißt es. Sie sprach zu mir: Rede prophetisch über diese Knochen! Sprich zu ihnen: Ihr trockenem Knochen, hört das Wort der Ewigen! So spricht die Ewige, mächtig über allen, zu diesen Knochen: Seht hin, ich bin dabei, Geistkraft in euch kommen zu lassen, dass ihr lebendig werdet! Ich lege Sehnen an euch, lasse Fleisch auf euch wachsen und überziehe euch mit Haut! Ich gebe Geistkraft in euch, dass ihr lebendig werdet! Ihr werdet erkennen: Ich bin die Ewige. Ich redete prophetisch, wie es mir aufgetragen war. Als ich prophetisch redete, da ertönte ein Geräusch, und es geschah ein Beben. Die Knochen rückten aneinander, Knochen an Knochen. Ich schaute: Da! Sehnen und Fleisch wuchsen über sie, und darüber legte sich Haut. Aber – es war keine Geistkraft in ihnen. Sie sprach zu mir: Rede prophetisch zur Geistkraft! Rede prophetisch, Mensch, und sage zur Geistkraft: So spricht die Ewige, mächtig über allen: Aus den vier Windrichtungen komm herbei, Geistkraft, und hauche in diese Zerschlagenen hinein, dass sie lebendig werden! Ich redete prophetisch, wie sie es mir aufgetragen hatte. Da kam Geistkraft in sie und sie wurden lebendig. Sie richteten sich auf ihre Füße – eine sehr, sehr große Zahl war es. Sie sprach zu mir: Mensch, diese Knochen – sie verkörpern das ganze Haus Israel. Sieh doch, wie sie sagen: »Unsere Knochen sind vertrocknet, unsere Hoffnung ist verloren, wir sind vom Leben abgeschnitten.« Deshalb rede prophetisch und sage zu ihnen: So spricht die Ewige, mächtig über allen: Seht hin, ich bin dabei, eure Gräber zu öffnen, und lasse euch aus euren Gräbern heraufsteigen als mein Volk. Ich bringe euch ins Land Israel. Ihr werdet erkennen, dass ich die Ewige bin, weil ich eure Gräber geöffnet und euch aus euren Gräbern habe heraufsteigen lassen als mein Volk. Ich gebe meine Geistkraft in euch, dass ihr lebendig werdet. In eurem Land werde ich euch zur Ruhe kommen lassen, und ihr werdet erkennen: Ich bin die Ewige – ich verspreche und halte es!²⁵

Jürgen Ebach ist in einem Aufsatz über „Die biblische Rede vom Volk Gottes“ auch den politischen Implikationen dieser biblischen Geschichte im Buch Ezechiel nachgegangen. Er schreibt:

Ezechiel 37 handelt von einer Zeichenhandlung des Propheten Jecheskel, in der er die toten Gebeine seines Volkes belebt, indem er den Wind, der Geist Gottes ist, in sie hineinblasen lässt, worauf sie ihren Lebensgeist wiederbekommen. In rabbinischer Lektüre wird dieses Kapitel Ez 37 zu einem 'ämät mäsäl, einem »wirklichen Gleichnis«.

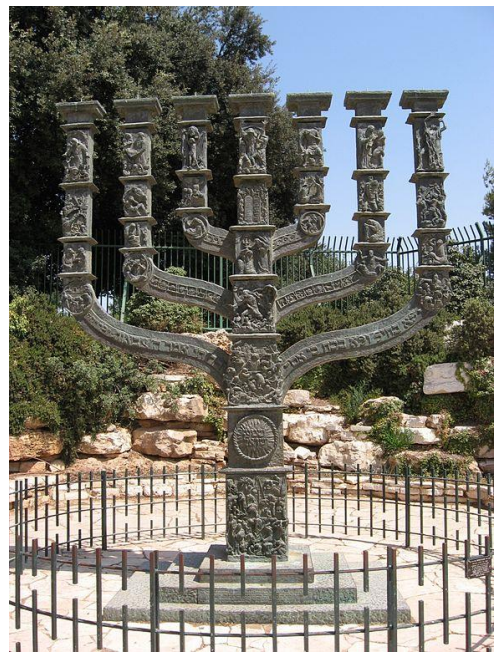
Für die Identität Israels sowohl in der rabbinischen Debatte als auch im Blick auf den modernen Staat Israel spielt dieses Prophetenkapitel eine große Rolle, konnte es doch als »wirkliches Gleichnis« des Lebens Israels nach und trotz Auschwitz, Treblinka, Sobibor und der vielen weiteren Todesorte verstanden werden.

Deshalb ist auf der großen Menora vor dem Parlamentsgebäude in Jerusalem über der Darstellung des Aufstandes im Warschauer Ghetto eben die Szene aus Ez 37 dargestellt.²⁶

Insofern finde ich es naheliegend, dass sich auch Ruth Patir mit ihrer kritischen Aneignung der Figurinen aus der Frühzeit Israels metaphorisch auf diese Geschichte bezieht.

Bei Ruth Patir geht es freilich nicht nur um die Wiederauferstehung oder Kontinuität des patriarchalischen Israels, sondern um eine quasi interessegeleitete Re-Vitalisierung eines Mythos, der das ursprüngliche Leben in Kanaan mit weiblichen Figurinen verband.

Das passt dann auch zum zweiten Teil der Arbeit von Ruth Patir in Venedig, bei dem es ja um die / ihre Fertilität geht. Die Figurinen werden von einigen Wissenschaftler:innen mit der Mutterschaft, verbunden. Das allerdings ist in der israelischen Öffentlichkeit umstritten, bis hinein in Presseorgane wie Haaretz, wo sich eine Debatte über die entsprechenden, kontroversen Deutungen der Figurinen entspannt.²⁷ Das war in der Zeit, als auch Ruth Patir an ihren animierten Figurinen arbeitete. Aber sie macht in einem ganz anderen Sinn von den Figurinen Gebrauch. Bei ihr sitzen sie in animierter Form in einer bekannten Fruchtbarkeitsklinik in Israel und schauen interessiert auf ihr Smartphone. Sie sitzen als Frauen dort, nicht zwingend als Fruchtbarkeitssymbole. Aber das bleibt offen, und der Interpretation der Betrachter:innen überlassen – es ist ja Kunst.



e) *Die Entwicklung vor Ort*

Die Realisierung vor Ort sah nun so aus, dass am 16.04.2024, also dem ersten Tag der Vorbereitung der Biennale, mitgeteilt wurde, dass der Pavillon geschlossen bleibt – bis es eine Waffenruhe und die Befreiung der Geiseln gibt.

Die Künstler und Kuratoren des israelischen Pavillons werden die Ausstellung eröffnen, wenn eine Vereinbarung über einen Waffenstillstand und die Freilassung der Geiseln erreicht ist

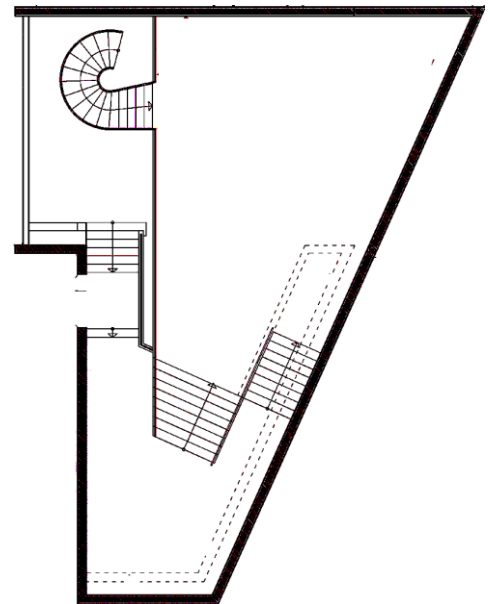
Die Entscheidung des Künstlers und der Kuratoren besteht nicht darin, sich selbst oder die Ausstellung abzusagen, sondern sich mit den Familien der Geiseln und der großen Gemeinschaft in Israel, die einen Wandel fordert, zu solidarisieren.²⁸

Das empfinde ich gerade angesichts der Aktualität der Arbeiten von Ruth Patir als eine falsche Entscheidung. Ich kann natürlich die Kurator:innen und auch die Künstlerin verstehen, aber dieses Signal an die eigene Regierung kann eigentlich nur missverstanden werden. Nun passiert genau das, was die BDS-Anhänger:innen gefordert hatten: dass der israelische Pavillon genauso wie der russische Pavillon zum Schweigen gebracht wird (wobei die BDS-Anhänger wahrscheinlich gar nichts gegen eine russische Präsenz auf der Biennale hätten, sie sind einseitig gegen Israel ausgerichtet).

Was sehen wir nun nicht? Der Pavillon ✧ Israels hat drei Geschosse, die Ruth Patir in zwei Ebenen mit unterschiedlichen Aspekten bespielen wollte.

Auf der untersten Ebene sollten die Besucher:innen das Video „Kneeing“ sehen, das sich auf die **aktuellen Ereignisse im Nahen Osten** bezieht und mit archaisch wirkenden Figurinen-Elementen arbeitet. Das Video kann man nun durch die geschlossene Tür im Eingangsbereich sehen.

Auf den oberen zwei Etagen wollte sich die Künstlerin auf subjektive Weise mit dem Thema *M/Otherland* auseinandersetzen. Das hat einen objektiven Grund: bei ihr wurde die Mutation des **BRCA2**-Gens festgestellt, die vermehrt zu Brustkrebs und Eierstockkrebs führt. Wenn sie noch Mutter werden will (in einem Land, das Mutterschaft fordert), dann muss sie sich Eizellen entnehmen und einfrieren lassen, um im Falle einer Erkrankung durch In-Vitro-Fertilisation doch noch Kinder bekommen zu können. Diesen Prozess sollte die Video-Installation dokumentieren. Dieser Teil der Installation war von den propalästinensischen Kritikern scharf angegangen worden, wo er die Mutterschaft²⁹ in Israel thematisiert, während die Mütter im Gaza-Streifen sterben oder ihre Kinder verlieren.



Ob wir diesen Teil der Ausstellung noch in Venedig sehen werden, hängt von der weiteren Entwicklung der Situation im Nahen Osten ab.

Ist nun der geschlossene Pavillon das Kunstwerk?

Man könnte nun den geschlossenen Pavillon als das von Ruth Patir präsentierte Kunstwerk begreifen. Das würde an das ikonographische Konzept des „Hortus conclusus“ erinnern. Die Schließung des Pavillons wäre so nicht nur ein politischer Protest gegen die Regierung in Israel, sondern paradoxerweise vor allem der Versuch, das Innere des Pavillons von der politischen Realität „rein“ zu halten. Aber das „*Ich zeige mich nur, wenn die Welt ‚rein‘ ist*“, scheint mir eine naive und für die Kunst problematische Haltung zu sein.

Als 23jähriger Student war ich zum ersten Mal in Israel und erhielt zufällig eine Einladung zur Vernissage einer Kunst-Ausstellung in der Gedenkstätte Yad Vashem. Vor Ort erfuhr ich, dass es eine Kunst-Ausstellung von Menschen aus dem Konzentrationslager Theresienstadt war. Einige Überlebende waren anwesend und führten Musik auf, die sie im Lager komponiert hatten, rezitierten Texte, die sie im KZ schrieben, zeigten Bilder, die sie dort gemalt hatten. Damals begriff ich im Gespräch mit den anwesenden Überlebenden, dass Kunst wichtiger ist als alles andere. Wenn Menschen, die dem Tod nahe sind, noch ihre kärglichen Brotkrumen weggeben, um dafür Papier für das Komponieren, Texten und Malen einzutauschen, dann war ihnen das wichtiger als ihr Leben. Kunst hat einen Wert in sich, sie ist ein Über-Lebensmittel. Das hat mich nachhaltig in meinem Verhältnis zur Kunst geprägt.



הלינה אולומוצקי, יאל חורו באמנויות, גישו וארישה, עפרות, 1943
Halina Olomucki, "Don't Shoot My Mother", Warsaw Ghetto, Pencil, 1943

Die Reaktion der freiwilligen Schließung des Pavillons von Israel mit den Arbeiten von Ruth Patir steht vielleicht für eine andere Haltung. Ich bin mir dabei allerdings nicht sicher. Ich frage mich: Darf Kunst warten, wenn in Gaza weiter gebombt und geschossen wird, wenn Geiseln gefangen gehalten und gefoltert werden? Darf Kunst nur sprechen, wenn das Leid schweigt? Was hat sich zwischen 1943/44 und 2024 geändert? Ist die Kunst dem politischen Protest untergeordnet, ist sie kein Überlebensmittel mehr? Das Besondere der Kunst von Theresienstadt war nicht, *was* konkret gemalt wurde, sondern *dass* überhaupt gemalt und nicht auf das Malen verzichtet – sonst hätte es das Zeugnis in Yad Vashem nicht gegeben. Und genau das scheint mir für die Gegenwart ebenso wichtig zu sein. Ich verstehe das Anliegen von Ruth Patir und den Kuratorinnen des israelischen Pavillons sehr gut. Aber indem sie sich verweigern, agieren sie politisch und nicht künstlerisch. Damit instrumentalisieren sie die Kunst noch einmal zugunsten politischer Ziele. Das macht die Kunst zweit-rangig. Ich betone noch einmal: Ich halte die Kunst von Ruth Patir für außerordentlich gut. Aber gerade das berechtigt sie m.E. nicht, sie zugunsten von irgendetwas anderem zu funktionalisieren – und sei es ethisch noch so belangvoll. Letztlich vertraut sie so der Wirkung ihres eigenen Werkes nicht.

Man kann nur hoffen, dass ihre Arbeiten so schnell wie möglich auf der Biennale di Venezia zu sehen sind – allein schon aus Gründen der Kunst als Welterkenntnis.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu das Themenheft von τὰ katoptrizómena „Kult(ur)ort Padua“ - <https://www.theomag.de/133/index.htm>
- ² Seite „Genieästhetik“. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 25. November 2019, 14:48 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Genie%C3%A4sthetik&oldid=194361555>
- ³ Anders, Günther (2020): Über die Nachhut der Geschichte Vorfragen auf einer Kunstreise. In: Anders, Günther: Schriften zu Kunst und Film. Herausgegeben von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz. München, S. 301–306.
- ⁴ Ebd., S. 301.
- ⁵ Ebd., S. 305.
- ⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Weltausstellung>
- ⁷ [https://de.wikipedia.org/wiki/Demokratieindex_\(The_Economist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Demokratieindex_(The_Economist))
- ⁸ Die Problematik der durchaus auf Wirkung in den freiheitlichen Staaten bedachten Kunstpolitik totalitärer Regime thematisiert die Kunstredakteurin der taz, Sophie Jung, am Beispiel von Usbekistan und Saudi-Arabien. Jung, Sophie (2024): Artwashing bei der Kunstbiennale Venedig: Kritisch im Auftrag der Autokratie. Online verfügbar unter <https://taz.de/Artwashing-bei-der-Kunstbiennale-Venedig/16008606/> Usbekistan ist auf Platz 148, Saudi-Arabien auf Platz 150 des Demokratie-Indexes. Nur der – auf die Biennale zwar angekündigte, aber nicht präsente - Iran ist noch schlechter platziert, er liegt auf Platz 153.
- ⁹ Fleck, Robert (2012): Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts. 2. Aufl. Hamburg.
- ¹⁰ https://de.wikipedia.org/wiki/Israel#Geschichte_des_Staates_Israel
- ¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Israeli_pavilion
- ¹² https://en.wikipedia.org/wiki/Zeev_Rechter
- ¹³ Vgl. den Artikel zur weißen Stadt in der Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wei%C3%9Fe_Stadt_\(Tel_Aviv\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wei%C3%9Fe_Stadt_(Tel_Aviv))
- ¹⁴ <https://www.lunagoldberg.com/tarnishing-history-through-matter>
- ¹⁵ Eine instruktive Übersicht findet sich im Artikel zur Biennale di Venezia in der hebräischen Wikipedia: ([Link](#))
- ¹⁶ Es waren an dieser Unterschriftenliste aber überwiegend „Kulturschaffende“ beteiligt, die nicht Bildende Künstler:innen sind, sondern aus anderen kulturellen Sektoren stammen. Unterschrieben haben auch Politiker wie der ehemalige griechische Finanzminister, der des Öfteren mit anti-israelischen Statements auffiel und in Deutschland deshalb inzwischen ein Betätigungsverbot hat.
- ¹⁷ Die hier gebrauchte Bezeichnung „Kinder“ umfasst bei den Angaben der Hams immer auch 14-18-Jährige, die international eher als Jugendliche gelten. Damit fallen aber auch die jugendlichen Terroristen beim Angriff auf Israel in die Kategorie der „Kinder“. Nach deutschem Recht sind Kinder nur bis einschließlich 13 Jahre alt.
- ¹⁸ Diese geforderte Ausstellung wird nun im Rahmen der übergreifenden Ausstellung „Personal Structures“ im Palazzo Mora des European Culture Center (ECC) gezeigt.
- ¹⁹ <https://bravermangallery.com/artists/ruth-patir-2/> (Übersetzung von DeepL)
- ²⁰ Marx, Karl (1981): Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: Marx, Karl; Engels, Friedrich: Werke Band 1. Berlin: Dietz, S. 378–391, hier S. 381.
- ²¹ Die Sammlungstätigkeit von Moshe Dajan wird heute äußerst kritisch beurteilt. Man würde ihn heute wohl als Grabräuber bezeichnen.
- ²² Vgl. dazu Aldouby, Hava (2022): Appropriating Canaanism: Ruth Patir’s Reanimation of Judean Pillar Figurines. In: Arts, Jg. 11, H. 5. S. 10f., hier S. 107. (Übersetzung durch DeepL)
- ²³ <https://www.ruthpatir.com/?i=1> (Übersetzung von DeepL)
- ²⁴ Hardmeier, Christof (2007 ff.): Totenklage (AT). In: Alkier, Stefan; Bauks, Michaela; Koenen, Klaus (Hg.): Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. (www.wiblex.de). <https://bibelwissenschaft.de/stichwort/36058/>
- ²⁵ Bail, Ulrike; Crüsemann, Frank; Crüsemann, Marlene, et al. (Hg.) (2007): Bibel in gerechter Sprache. Die Texte auf CD-ROM. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- ²⁶ Ebach, Jürgen (1998): Die biblische Rede vom Volk Gottes angesichts der aktuellen deutschen Diskussion um nationale Identität. In: Evangelische Theologie, Jg. 58, H. 3, S. 196–212.
- ²⁷ Budin, Stephanie Lynn (19.07.2021): Archaeology has a problem with females and figurines in Israel and the Levant - Archaeology. In: Haaretz, 19.07.2021. <https://www.haaretz.com/archaeology/2021-07-19/ty-article/archaeology-has-a-problem-with-females-and-figurines/0000017f-e1f5-d75c-a7ff-fdfd34900000>
- ²⁸ Ebd. 16.04.2024. (Übersetzung durch DeepL)
- ²⁹ Das ist auch das zentrale Thema der Ausgabe 295 der Zeitschrift Kunstforum international: Mutter-schafft. Eine Bestandsaufnahme.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Kunst als Welterkenntnis - am Beispiel des Pavillons von Israel auf der Biennale di Venezia 2024, τὰ katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 149 – La Biennale di Venezia, erschienen 01.06.2024 <https://www.theomag.de/149/PDF/am844.pdf>