

Die Präsenz des Unbequemen

1994 hielt der deutsch-jüdische Schriftsteller Stephan Heym als Alterspräsident die Eröffnungsrede im Deutschen Bundestag. Im Anti-Kommunismus gefangen und dem Irrglauben verfallen, Heym hätte in der DDR Stasinah gehandelt, verweigerten die Abgeordneten der CDU/CSU dem Alterspräsidenten den Beifall und damit die Bereitschaft des gemeinsamen, auf Respekt und Toleranz basierenden, Gesprächs. Als Dissident und Kritiker des faschistischen Nazi-Deutschlands, der antikommunistischen Hetzjagd des US-McCarthyismus und der eingeschränkten Meinungsfreiheit der DDR war Stephan Heym eine unbequeme, vielleicht sogar unberechenbare Präsenz.

Auch in den Räumlichkeiten der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland ist die Präsenz des Unbequemen eingetroffen. „Die Wanderer“ stehen ruhig und unbeweglich in unserer Mitte. Zurückhaltend minimalistisch ruhen diese skulpturalen Wurzelträger als Gestalten beisammen. Im Gegensatz zu ihrem dynamischen Titel ist die einzige Bewegung „der Wanderer“, die des langsamen Wurzelwachstums. Sind sie gekommen, um zu bleiben?

Das Ausstellen von Kunst außerhalb von Kunsthäusern, insbesondere von konzeptioneller zeitgenössischer Kunst, birgt das Risiko des Unverständnisses, aber ebenso das Potential der Vermittlung von Ambivalenzen. Auch der jüdisch-christliche Dialog, allein schon die Thematik des Jüdischen in Deutschland, ist ein Themenfeld, dem gerne aus dem Weg gegangen wird. Max Czollek hat beispielsweise seinen Überdruß an der Instrumentalisierung des von Y. Michael Brodemann bezeichneten „Gedächtnistheaters“ der Interaktion zwischen deutscher Gesellschaft und jüdischer Minderheit in seinem Buch „Desintegriert Euch!“ festgehalten. Der ehrliche, aufarbeitende Rückblick in die eigene Vergangenheit, so wie es sich die EKM in Kooperation mit dem Beirat für christlich-jüdischen Dialog wünscht, ist selbstbezogen, gesellschaftsrelevant, herausfordernd und befreiend zugleich, ob als Person, Institution oder Gemeinschaft.

Die Künstlerin Michal Fuchs versinnbildlicht dieses Unbehagen in ihrer Installation. Sie stellt die Wurzeln der Mexikanischen Dreimasterblume mit dem englischen und hebräischen Namen „Der Wandernde Jude“ in den Räumlichkeiten der evangelischen Kirche aus. Die Installation besteht aus weißen Stelen, die auf Augenhöhe einen Ausschnitt freigeben, in das ein Glasbecken eingebaut ist. Entgegen der Konvention liegt das Augenmerk nicht auf dem grünen Gewächs, sondern auf den Wurzeln, die nicht sicher in der Erde eingepflanzt sind, sondern lose im Wasser hängen. Der sonst aus dem Boden wachsende Teil der Pflanze bleibt hinter der oberen Verschalung der Korpusse verborgen. Die Frage, ob die Pflanzen diesen Zustand überleben, stellt sich sofort. Gleich danach kommt die Verwunderung über den für dieses sich schnell verbreitende Unkraut etwas unpassend und sogar antisemitisch anmutend gewählten Namen. Unter Umständen folgt darauf Empörung darüber, dass die evangelische Kirche eine solche Assoziation von Unkraut mit Juden in ihren Räumlichkeiten erlaubt.

Die mit Natur gefüllten Kunstwesen fallen als temporäre Fremdkörper in den Räumlichkeiten der evangelischen Gemeinde auf und bieten Anlass zum Gespräch. Die dominante Präsentation der Wurzeln durch ihre Sichtbarmachung und Hervorhebung wirft Fragen von Ent- und Verwurzelung auf. Das Zentrum der Arbeit ist mit der Geschichte der antisemitischen christlichen Volkslegende des „Ewigen Juden“ eng verwoben.

Fuchs befasst sich als Israelin in Deutschland mit Vorstellungen von Zugehörigkeit, die von den Stelen auf ganz praktische Art gestellt werden: Kann ein Lebewesen Entwurzelung überleben? Wie lange kann es ohne Erde unbeschadet existieren? Wie entwickelt sich das Lebewesen in der Schwebe, ohne Boden? Übertragend könnte man weiterfragen, ob das Sinnbild von Entwurzelung auf die Erfahrung von Menschen angewandt werden kann? Trägt die Künstlerin ihre israelischen Wurzeln mit sich oder setzt sie neue Wurzeln in Deutschland an? Hat sie jüdische Wurzeln und gibt es so etwas überhaupt? Ist die Frage nach Wurzeln noch zeitgemäß in einer Welt, die vorgibt, global, international und kosmopolitisch zu sein? Ist die Allegorie der Verwurzelung und der damit konnotierten Blut-und-Boden-Mentalität nicht ebenso gefährlich und rückständig wie die Sage des „Ewigen Juden“? Und ist

die Darstellung eines Fremden, der seine Entwurzelung mit sich trägt, eine Veranschaulichung eben dieser antisemitischen Fiktion eines „wurzellosten Parasiten“? Es wird noch heikler: Wieviel künstlerischer Spielraum bleibt einer in Deutschland lebenden jüdischen Israeli, die sich dem Thema der Legende des „Wandernden Juden“ innerhalb der protestantischen Kirche nähert? Der Diskurs zwischen Deutschen und Israelis, Juden und Christen in Deutschland nach dem Holocaust, ist wichtig und unbequem, oft aber auf dieses Themenfeld beschränkt. Er birgt die Gefahr, dass Beteiligte sich in einem Kanon von Opfer und Täter Rollen bewegen, der selten verlassen wird. Fuchs folgte der Einladung der EKM ein Kunstwerk zu schaffen, mit der inhaltlichen Vorgabe den Umgang der Kirche mit Judentum historisch und gegenwärtig zu reflektieren. Die Gastgeber beschäftigt die Bewältigung von Furcht, Hass, Antisemitismus und Rassismus. Die Geschichte des „Wandernden oder Ewigen Juden“, die christliche Volkslegende aus dem 17. Jahrhundert, wird zum Aufhänger des Gesprächs der Betrachter mit dem Kunstwerk. Die Unterhaltung findet in einer protestantischen Umgebung entlang dieses christlichen Narrativ statt. All zu leicht könnte die Konversation mit dem Kunstwerk in ein Raster von Rollenerwartungen fallen, in der die jüdische Künstlerin für das evangelische Publikum eine Funktion erfüllt. Indem sich Michal Fuchs explizit auf das Thema des „Wandernden Juden“ einlässt, es als Gestalt sogar wider der jüdischen und der protestantischen Tradition als Körper in den kirchlichen Gebäuden zum Leben erweckt, spricht sie diese Begrenzung direkt an und tritt über die Schwelle der üblichen Repräsentation. Wie lebendig, relevant, offen und politisch die Konversation zwischen Besuchern und Kunstwerk wird, hängt daher maßgeblich von den Gastgebern ab und davon was diese sich von dem Besuch erhoffen.

Als israelische Künstlerin bringt Fuchs neue Perspektiven in das Gespräch, die sich für den Betrachter nicht ohne weiteren Kontext erschließen lassen. Seit Anfang der modernen jüdischen Besiedelung Palästinas Ende des 19. Jahrhunderts ist die Erkundung, Darstellung und Nutzbarmachung der lokalen Fauna Teil der zionistischen Ideologie. Schon im Museum von Bezalel, der ersten 1906 gegründeten zionistischen Kunsthochschule in Jerusalem, wurde lokale botanische Vielfalt ausgestellt. Frühe zionistische Künstlerinnen und Künstler wie Ephraim Moses Lilien oder Ze'ev Raban brachten in Anlehnung an die Bibel Früchte und

Gewächse wie Trauben, Granatäpfel und Olivenbäume, aber auch Palmen, Orangen und Zypern in die zionistische Bildersprache ein. Sie demonstrierten damit eine Landverbundenheit, die eine Brücke zwischen der prä- und post-diasporischen Zeit schlagen sollte. Diese Historisierung der Bibel für nationale Zwecke bedeutete auch eine Vermischung von Religion, Nation und Territorium. Jüdinnen und Juden sollten buchstäblich im Land der Bibel (wieder) Wurzeln schlagen. Mit der verstärkten Präsenz der sozialistischen Pionierkultur in den 1920er Jahren wurde auch in der zionistischen Kunst die Bearbeitung des Landes zu einem wiederkehrenden Topos, der für das sogenannte „Erbblühen der Wüste“ stand. Damit wurde die von den jüdischen Siedlern umgesetzte Begrünung und Bewirtschaftung von Land bezeichnet, das in der zionistischen Ideologie als ungenutzt und unbrauchbar galt. Dieses Ethos fortsetzend, sind die landwirtschaftlichen Errungenschaften der Kibbutzim, der ländlichen Kollektivsiedlungen in Israel, kulturell einzuordnen.

Michal Fuchs' Entschluss die Wurzeln der Mexikanischen Dreimasterblume in einem Glaskasten auszustellen, erinnert gleichermaßen an ein Labor und an ein Treibhaus. Die Kunstaktion wird zu einer botanischen Versuchsstation, ganz im Geiste der Tradition innovativer israelischer Landwirtschaft. Bei näherer Betrachtung entsteht ein kritischer Bruch mit dem alten zionistischen Narrativ der Verbundenheit von Mensch und Boden: Die Mexikanische Dreimasterblume ist in Wahrheit ein wucherndes Unkrautgewächs, welches keiner speziellen Zucht oder Forschung, wie die in einem Treibhaus oder Labor bedarf. Gleichermaßen kann das Sinnbild des Wurzelschlagens, um irgendwo „angekommen“ zu sein, ohne eine entsprechende kollektive Ideologie ebenso wenig überzeugen. Die Betrachter der Kunstaktion realisieren, dass weder die Analogie von Wurzel und Ortsverbundenheit noch die Nutzbarmachung der Pflanze brauchbar sind. Mit dieser kritischen Betrachtung reiht sich Fuchs in die israelische Kunstgeschichte ein. Im Zuge der Land Art Bewegung und der Politisierung der israelischen bildenden Kunst, vor allem nach der israelischen Besatzungspolitik von 1967, finden sich vermehrt kritische Stimmen in Kunst und Kultur, die einer Allianz von Landbearbeitung, politischem Territorialanspruch und religiöser Aufladung von Land entgegentreten. Michal Fuchs gehört zu einer Generation von kosmopolitischen Künstlerinnen an, die nicht an einen Wohnort gebunden sind. Andererseits gehört sie auch einer Generation von Israelis an, die eine neue Welle der Abwanderung aus Israel leben und denen diese

Entscheidung als neue Form der Entwurzelung vorgeworfen wird. Es mag unbequem sein, aber ganz abschütteln lässt sich die von außen herangetragene Frage von Zugehörigkeit nicht – die Wanderer tragen sie in sich mit.

Die erste Publikation der Legende des „Wandernden Juden“ wurde 1602 in deutscher Sprache als das „Volksbuch vom Ewigen Juden“ in Leiden veröffentlicht. Der Legende nach verwehrte der Jude Ahasveros Jesus die Rast während des Leidensweges vor seinem Schustergeschäft auf der Via Dolorosa. Daraufhin verdammt Jesus Ahasveros zur weltweiten Wanderschaft bis zum jüngsten Gericht. Die Volkslegende wurde während der Hochzeit der europäischen Hexenverfolgung populär. Man könnte meinen, dass mit dem Fluch über den Schuster, Jesus dunkle Zauberkräfte zugesprochen wurden und die Figur des Ahasveros stellvertretend für alle Juden dämonisiert wurde. Tatsächlich entzieht sich die Legende in ihrer simplen, mystischen Erklärung jüdischer Diaspora dem theologischen Bereich und tritt in einen esoterisch-okkulten Volksglauben über, der sich dem großen, noch heute nicht aufgelösten Komplex von Verschwörungstheorien und Xenophobie zuordnen lässt. Wie der lutherische Theologe Johann Jacob Schudt in seinem Werk „Jüdische Merkwürdigkeiten“ erklärte, stünde dieser umherwandernde Jude „für das ganze Jüdische nach der Kreuzigung Christi in alle Welt zerstreute und umherschweifende Volk bis an den jüngsten Tag.“ Die Legende interpretiert die ausbleibende Konversion der Juden zum Christentum als ewiges Mahnmal Gottes für all diejenigen, die den Messias verkennen. Diese Allegorie für den Zustand der Juden im Exil, wurde im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Bildung von Nationen, Rassentheorien und Volksideologien virulent. 1852 lieferte Gustave Doré, der große Illustrator der Bibel, Vorbild unzähliger orientalistischer Bibeldarstellungen, mit dem farbigen Holzschnitt des „Wandernden Juden“ eine Vorlage für viele weitere antisemitische Karikaturen. Insbesondere in Deutschland, wo die Definition der deutschen Volkszugehörigkeit im 19. Jahrhundert debattiert wurde und daran die Diskussion der rechtlichen Gleichstellung der Juden angegliedert war, diente die Allegorie des Ahasveros der judenfeindlichen Propaganda. Der Vorwurf eines ungenügenden Deutschtums, in Form eines mal kapitalistischen, mal sozialistischen Kosmopolitismus, sprach Deutschen jüdischen Glaubens eine kulturelle Zugehörigkeit ab. Richard Wagner bezeichnete in seinem antisemitischen Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ das

„Aufhören Jude zu sein“ als die „Erlösung Ahasvers“. Die zerstörerische Gewalt solcher Behauptungen lassen sich bis zur Nazi Propaganda Ausstellung „der Ewige Jude“ von 1937 und dem gleichnamigen Propagandafilm von 1940 weiterverfolgen. Obgleich die Legende des Ahasveros eine christliche antisemitische Erfindung war, beschäftigte der Vorwurf der Wurzellosigkeit jüdische und zionistische Kulturschaffende in der Zeit der europäischen Nationenbildung. Diese Figur des ewig Fremden korrelierte in Teilen mit dem jüdischen Selbstverständnis eines Volkes in der Galuth: die Erzählung über das Exil aus dem Paradies, die Wanderschaft durch die Wüste Sinai nach der Versklavung in Ägypten, das babylonische Exil und letztendlich die Zerstörung des Tempels ist ein fester Bestandteil des jüdischen Ritus. Und auch die Heiligkeit des geschriebenen Wortes, welches als Thora Rolle von Ort zu Ort getragen werden kann, steht für örtliche Ungebundenheit. Im 19. Jahrhundert empfanden viele Jüdinnen und Juden im Zuge eines erstarkenden Antisemitismus, Rassismus und Nationalismus die Annahme einer entwurzelten Existenz als Fluch. Zionisten wollten mit der irredentistischen Vorstellung einer Rückkehr aller Juden in das Land der Bibel diesen Fluch, der sich in antisemitischen Attacken äußerte, aufheben. Daher wurde Samuel Hirszenbergs monumentales Ölgemälde des „Ewigen Juden“ von 1899 zu einer Ikone zionistischer Kunst. In der Ausstellung des Bezalel Museums in Jerusalem Anfang des 20. Jahrhunderts diente das Bild als zentrale Attraktion und Fotohintergrund für die Gäste des Direktors Boris Schatz. Es zeigt einen bis auf einen Lendenschurz nackten alten weißbärtigen Mann mit angsterfülltem Gesichtsausdruck, der die Arme schützend vor sein Gesicht hält und durch einen Wald von christlichen Kreuzen und einem Meer aus jüdischen Leichen stolpert. Dieses Bild dient als Abschreckung jüdischen Lebens in der Galuth und ist in der israelischen kollektiven Identität tief verankert. Michal Fuchs bringt mit dem „Wanderer“, diese Figur, mit der sich Jüdinnen und Juden seit dem 19. Jahrhundert identifizieren oder identifiziert wurden, zurück an den Ort, der mit dem Holocaust die grausamste Konsequenz dieser Legende zuließ und verantwortete. Die freigelegten Wurzeln des „Wandernden Juden“ in der Stelenmitte könnten eine Art Röntgenaufnahme kollektiver Identifizierungen sein: ein Sinnbild für den Schrecken der Diaspora, den der „Ewige Jude“ in Hirszenbergs Bild in sich trägt. Fuchs' Stelen sind als „Wanderer“ mit einem lebenden Kern Verkörperungen oder Repräsentanten des „Ewigen Juden“. Andererseits, deutet ihr minimalistisches Design, das nur auf die

Darstellung des Wurzelwerks abzielt und mehr als alles andere die Pflanze ausstellt, auf die Abstraktion dieses Konzeptes eines „Wandernden Juden“. Ähnlich wie in Hirszenbergs Gemälde bezeichnet Fuchs, obwohl in Form der Wurzeln tiefsitzend und mit sich tragend, den „Schrecken der Diaspora“ nicht als inhärente, eingeborene Eigenschaft von Jüdinnen und Juden, sondern als kontextuell. Würde es sich bei dem Gewächs um ein anderes Unkraut handeln, hätte sich die Interpretation der Arbeit auf die Allegorie der Wurzeln beschränkt. Die hebräische und englische Bezeichnung der Pflanze hebt dieses Kraut auf eine weitere Deutungsebene, die einen anderen Umgang mit dieser fremden Erscheinung des „Wanderers“ erzwingt. Vielmehr als damit eine Figuration ihrer selbst als Jüdin in Deutschland oder gar als Repräsentation des Judentums als vermeintlichen Fremdkörper in die Kirche zu bringen, bezweckt Michal Fuchs mit ihrer Arbeit die Präsenz eines unbequemen Themenfeldes. Nicht sie als Person, als Jüdin, als Israeli, löst das Unbehagen aus, dem sich die Gemeinschaft hier stellen muss, sondern der christliche Mythos des „Wandernden Juden“, die historisch aufgeladene Sprache und der Gesprächsrahmen der sich daraus ergibt. Fuchs erwirkt die Wiederholung der Themenfelder von Alterität und Zugehörigkeit, als ob es aus diesem Kontext kein Entrinnen gäbe. In dieser Ambivalenz von Verkörperung und Abstraktion, Identifizierung und Fremdzuweisung, Verinnerlichung und Distanzierung, Klischee und Klischeebruch liegt die Kunst. Diese Spannungsräume sind besonders dann wichtig, wenn die bezeichneten Themen von Volkszugehörigkeit, Antisemitismus, Rassismus, und der damit einhergehende Umgang mit Zugewanderten in der Gesellschaft relevant werden und die Kirche als Gemeinschaft neue Wege finden muss, darüber zu sprechen.

13 Jahre vor seiner Rede im Bundestag schrieb Stephan Heym noch in der DDR seinen Roman „Ahasver“, der die christliche Legende des „Wandernden Juden“ neu erzählt. Heyms komplexer Roman schafft mit seiner Dreiteilung des Erzählstranges den Spagat von Identifikation mit dem Ahasver und intellektueller Distanz zu der Legende, die auch Fuchs in ihrer Installation wagt. Heyms Ahasver ist im Kontrast zur christlichen Volkslegende ein bewundernswerter und guter Charakter. Er wird zwar gemeinsam mit Lucifer von Gott gestürzt, nachdem beide Demut vor dem Menschen als göttliches Abbild verweigern, doch versucht er fortan die Menschen zu aufrechtem Handeln und Gerechtigkeit zu erziehen. Der Parasit wird zu einer

unbequemen Präsenz. Der verfluchte Jude wird zum aktiven Vorbild Aller. Ahasver mutiert, wie zuvor auch schon in den Schriften des Britischen Poeten Percy Bysshe Shelley, zum Sinnbild des konfessionslosen Revolutionärs, der Obrigkeit nicht fraglos annimmt, sondern es sich zur Aufgabe macht, eine fehlerhafte Weltordnung zu verbessern und Menschen im Kampf gegen Unterdrückung beizustehen. Ob Ahasver jüdisch ist oder nicht ist in dieser Rolle nachrangig. Viel wichtiger ist sein Vermögen, ungebunden zu handeln.

Ähnlich wie Michal Fuchs eine Identifikation mit ihrem „Wanderer“ nicht ausschließt, ist dieser Gerechte Ahasver mit dem dreifachen Dissidenten Stephan Heym leicht gleichzusetzen. Auch das von Heym beschriebene Phänomen, wie aus den größten Dissidenten, Verfechter der von ihnen bezweifelten Weltordnung werden können, findet in Fuchs Arbeit Wiederhall. Sie zeigt auf, wie die von ihr kritisierten und dekonstruierten Mythen von Blut und Boden ihren eigenen Diskurs innerhalb ihres deutsch-israelisch-jüdischen Umfelds weiterhin bestimmen. Und dennoch sind die „Wanderer“ nicht gekommen, um als Repräsentation der Juden Diversität in eine christliche Mehrheitsgesellschaft zu tragen, oder um unbequeme Positionen zu vertreten. Sie sind da, um uns an eine Unterhaltung zu erinnern, die uns unbehaglich ist. Anders als die kalte Schulter die Stefan Heym seinerzeit von den Konservativen zu spüren bekommen hat, sollte der Besuch der „Wanderer“ von Michal Fuchs als eine Möglichkeit genutzt werden, ins Gespräch zu kommen.