

DAS ERINNERN NICHT VERGESSEN

ISRAELS MEDIENKUNST

Unter dem Titel „Total Recall“ hatte sich das Festival für Medienkunst Ars Electronica 2013 dem Gedächtnis und der Erinnerung verschrieben. Die zugehörige Campus-Ausstellung *Il(l) Machine* vereinte in den Räumlichkeiten der Kunstuniversität Linz 67 Projekte von Künstlern und Kreativen der neun führenden Gestaltungshochschulen Israels.

MICHAEL ROTTMANN

Als Leistungsschau angelegt, zeigt die Präsentation wie sich die zeitgenössische Medienkunst des Landes mit dem diesjährigen Festivalthema auseinandersetzt.

Individuelles Gedächtnis

In einem Ausstellungsraum von *Il(l) Machine* scheppern Gläser, Tassen und Unterteller in einem Regal. Die abrupten Schallstöße eines verborgenen Lautsprechersystems lassen diese vibrieren, über die Regalböden wandern und schließlich über die Kanten springen. Auf dem Fußboden davor liegen Scherben. Mit diesem autobiographischen Kunstwerk – *Grandmother's Asleep* – thematisiert Dina Kornveits die Funktionsweise des individuellen Gedächtnisses. Kornveits' Regal bildet eine historische Situation ihrer Jugend in den 1990er Jahren nach, wofür sie ihre eigene Erinnerung auf die Probe stellen musste. Ein solches Möbel, dessen Inhalt von vorbeifahrenden Fahrzeugen, insbesondere denjenigen mit Hi-Fi-Anlagen ausgestattet, in Erschütterung gebracht wurde, befand sich in der Wohnung ihrer Großeltern im Pisgat Ze'ev Viertel in Jerusalem. Dass Erinnerungen fragmentarisch und brüchig sind, versinnbildlichen die – erst im Kunstwerk vorhandenen – Bruchstücke. Auch lassen die Scherben das Vergessen nicht vergessen, um dessen Bedeutung bereits die Griechen wussten und Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung, Lethe, den Fluss des Vergessens zur Seite stellten. Erinnerungen unterliegen Modifikationen und sind eben nicht wie gespeicherte Daten identisch abrufbar; es finden Umwertungen statt oder sie verblassen schlichtweg über die Jahre: „Zeit, sagt man, ist Lethe“ musste Hans Castorp, seines Zeichens siebenjähriger Dauergast auf Thomas Manns Zauberberg, feststellen. Dies gilt erst recht im pathologischen Fall: Irgendwann wird Kornveits' Regal „nicht mehr alle Tassen im Schrank haben“. In diesem Lichte symbolisieren die Tassen – sich wie in der Redewendung auf das homonyme Wort „Tasse“ (abgeleitet von dem jiddischen Wort „toshia“) beziehend – den Verstand und der Zerstörungsprozess den zunehmenden Verlust desselben. Auch aus diesem Grund können Erinnerungen trügerisch sein. Das entleerte Regal birgt einen weiteren, entscheidenden Gesichtspunkt. Es ist verstummt und der Impuls für Kornveits' Erinnerung an diesen Lebensabschnitt

ihrer Vergangenheit damit verloren gegangen: Das spezifische Klappern. Geräusche, und nicht wie so oft Gerüche, erklärt Kornveits – die bezeichnenderweise auch als DJane arbeitet – lösen die Assoziationen aus. Das Kunstwerk thematisiert also die Fragen, wie die in uns schlummernden Erinnerungen wieder zum Leben erweckt werden und für immer einschlafen.

Kulturelles Gedächtnis

Wie die Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses und der kulturellen Identität geschehen, dies befragt Liliana Farber in ihrer Bilderserie *Mediocre* mit Blick auf den im Verlauf der Geschichte auszumachenden Wandel der Leitmedien. Sowohl das individuelle, als auch das kulturelle Gedächtnis speisten sich niemals nur aus persönlichen Erfahrungen („Erfahrungsgedächtnis“), sondern immer auch aus medial vermittelten („Mediengedächtnis“). Die Künstlerin arbeitet mit historischen Liedern aus dem Umfeld der zionistischen Bewegung – darunter Titel wie *Who Dreamed, Carry Your Eyes to East, There Are Flowers* oder *Between borders* – die sie mithilfe des Internets in Digitaldrucke in sublimen Grautönen transformiert. Einst versprachen die Liedertexte, gelesen oder gesungen, blühende Landschaften, schufen Visionen und evozierten dabei innere Bilder. Letztere spendeten nicht nur kulturelle Identität. Vielmehr sei der Staat Israel, so Farber, entsprechend solch innerer Bilder der europäischen Flüchtlinge entworfen und erschaffen worden. Mittlerweile haben die Bilder der Massenmedien das Wort bezüglich der Herstellung eines Image einer Nation, eines Staates oder einer Institution im Orchester der Medien ein – und spätestens seit den 1990er Jahren durch den Computer und das Internet überholt. Diese Wende vom Wort zum Bild und die Anerkennung ihrer historisch-politischen Relevanz wird in der Wissenschaft als *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell) bezeichnet. Farber greift diesen Vorgang auf, indem sie jeweils 100 Bilder aus dem World Wide Web zu einem „Image“ verschmelzen lässt.

Die Grundlage der vorangegangenen Bildsuche sind die Liedertexte. Kritisiert wird weniger die vorherrschende Bilderflut und -politik (ein prominentes Beispiel für die Kontrolle des Bildmaterials ist der zweite amerikanische Golfkrieg), als vielmehr die informatischen Mechanismen des In-



Daphna Levin, *Visualizing Collaboration & Conflict*

ternets bzw. der neuen Medien bei der Herausbildung der kulturellen Identität. Die Willkürlichkeit des Suchergebnisses lässt den Gebrauch von Suchmaschinen, ihre Algorithmen, sowie die Verschlagwortung von Bildern fragwürdig erscheinen. Wenn Farber mit ihrer künstlerischen Visualisierungstechnik nebulöse, wie Farbfeldmalerei wirkende Drucke kreiert, deren Informationsgehalt derart hoch verdichtet ist, so dass diese äußerst ästhetische Ästhetik der Unschärfe verschleiert und verunklart, dann führen die Kunstwerke wissenschaftliche Visualisierungstechniken ad absurdum. Zur Disposition gestellt wird der unkritische Glaube an die Evidenz von Visualisierungen und Datenanalysen, nicht deren grundsätzliche Sinnhaftigkeit. Letzteres führt die Webentwicklerin Daphna Levin mit ihrem Tool *Visualizing Collaboration & Conflict*, einer Software zur grafischen Analyse der historischen Genese von Wikipedia-Artikeln, überzeugend vor. Damit können einschneidende Bearbeitungen von Artikeln schnell erkannt und effizient mit historischen Ereignissen in Zusammenhang gebracht werden. Solche Datenbanken sind heute, wie ehemals Keil tafeln, wichtige Medien des kulturellen Gedächtnisses. Ob Internetdatenbanken und Medienkunst in Zukunft als stabile Träger fungieren können, ist fraglich. Nicht nur, weil Geschichte prinzipiell von jedem Internetnutzer (um)geschrieben werden kann. Administratoren und Restauratoren müssen in der Lage sein, den Gebrauch der digitalen Artefakte lebendig zu halten.

Nicht an der Wiedergabe singulärer Erinnerungen sind die Künstlerinnen interessiert, sondern in poststrukturalistischer Manier an den Bedingungen des individuellen und kulturellen Gedächtnisses. Gerade die Medienkunst kann die Rolle der Medien dabei explizieren.

In dieser Weise hinterfragt auch die Kommunikationsdesignerin Or Wolff den Olympia-Film von Leni Riefenstahl. Obwohl durch ihre israelisch-deutsche Familiengeschichte zur Auseinandersetzung motiviert, widmet sich die Künstlerin nicht der politischen Dimension des Filmes, sondern der Wirkungsweise seiner formalen Mittel und der Bildsprache. Ihre abstrahierende graphische Analyse, festgehalten als Buch und Videoprojektion, legt die ästhetisierten Bewegungen der Athleten offen. Wenn Wolff zudem formale Korrespondenzen zu zeitgenössischen Werbe- und Video-

Erinnerungen unterliegen Modifikationen und sind eben nicht wie gespeicherte Daten identisch abrufbar

Itamar Shimshony, *Stony 1.0*Or Wolff, *Olympia, Buch und Videoprojektion*

clips herstellt, dann ist dies ein Beleg dafür, dass der Olympia-Film längst Eingang ins kollektive Gedächtnis gefunden hat.

Erinnerungskulturen

Allzu oft wird von Kunst aus Israel ein politischer Gehalt erwartet. Auf das für die Künstler existierende Spannungsverhältnis zwischen lokaler Brisanz und globalem Kunstdiskurs wiesen die Kuratorinnen von *Il(l)-Machine* Lila Chitayat, Yael Eylat Van-Essen und Sayfan G. Borghini in ihrer Pressemitteilung hin. Dass die reflexartige Gleichsetzung von israelischer Kunst und Politik besonders in einer Ausstellung geschehen kann, die sich der Erinnerung widmet, ist naheliegend, spielt doch die Erinnerungskultur – die Kommunikation, Vermittlung und Tradierung von Geschichte – in der israelischen Gesellschaft eine besondere, identitätsstiftende Rolle. (Zur Erinnerungskultur Israels siehe Rita Koch: Die Pflicht des Gedenkens, in: INW, Dezember 2012/Jänner 2013, S. 12)

Dass die Dinge komplizierter liegen, dafür ist auch das Projekt Ayooni von Dor Zhleka Levy ein gutes Beispiel. Der junge Künstler, der die Grenzmauern zwischen Israel und Palästina mit Grafiken beklebt, nimmt für sich in Anspruch seine Arbeit sei nicht politisch gemeint. Keine Frage,

Grenzmauern sind per se mit ihrer Entstehungsgeschichte aufgeladen und also Stein gewordene Dokumente von politischen Entscheidungen. Dem kann sich der Künstler nicht entziehen. Levy geht es aber nicht um die Behandlung der Teilungsproblematik, sondern um Aspekte des medialen Sehens. Indem er, angeregt durch das Zoetrop, jede Stelle zu einem statischen Einzelbild umfunktioniert, generiert die Mauer beim Abschreiten zum Konzeptfilm. Levy dreht die Situation um: Nicht der Film läuft, sondern der Betrachter. Dabei muss der Betrachter das Gesehene erinnern und erfährt so die trügerische Natur des bewegten Bildes. Gerade durch die Verwandlung der Mauer in ein Medium wird ihre politische Dimension reduziert. Als Medium verstanden verweist sie jedoch auf ihre Präsenz als politisches Symbol in den Massenmedien und die mögliche Instrumentalisierung. Für den Künstler selbst stellen solche Mauern wegen der notwendigen Umwege über Checkpoints zuvorderst ein praktisches Problem im Alltag dar, sind aber ein prinzipiell durchlässiges Phänomen. Als Angehöriger einer jungen, gebildeten Generation bewegt er sich – auch wegen seiner arabischen Wurzeln – auf beiden Seiten der Mauern, um Freundschaften zu pflegen. Er würde schon deshalb keine Straßenschlachten

anzetteln, weil er im Wachsoldat der anderen Seite den Menschen in einer sozialen Rolle sieht, erzählt der Künstler. Nicht das politische System, sondern dieser Mensch würde verletzt.

Wie Medien und Symbole dienen Denkmäler, Rituale, Orte und Erzählungen der Erinnerungskultur. Eine der privatesten Beispiele dafür ist das Gedenken der Lebenden an die Toten. An der Grabstätte treten sie mit diesen in ein stilles Gespräch – das durch den Tod ausgelöschte individuelle Gedächtnis wird durch das familiäre reanimiert. In Itamar Shimshonys *Stony 1.0* übernimmt ein Roboter eine Trauerzeremonie. Gemäß der christlichen bzw. jüdischen Tradition legt er eine Rose bzw. einen Stein auf dem Grab ab. Er pflegt und reinigt es. Damit stellt sich die moralische Frage der Substitution des Menschen durch die Maschine, die für Industrieroboter in den 1980er Jahren diskutiert und zu ihren Gunsten entschieden wurde. Die Trauerarbeit, so die Behauptung, kann nur von Angehörigen über das Gedenken der Verstorbenen und durch die persönliche Aufarbeitung geleistet werden. Die Verfechter von Maschinen mit künstlicher Intelligenz würden möglicherweise widersprechen. Ob Menschen dieses zutiefst menschliche Handeln jemals abgeben möchten, steht auf einem anderen Blütenblatt. □

Die Trauerarbeit, so die Behauptung, kann nur von Angehörigen über das Gedenken der Verstorbenen und durch die persönliche Aufarbeitung geleistet werden.

Meisterwerke zur 100. Auktion

im Kinsky
Auktionshaus



Bringen Sie Kunst!

Für unsere 100. Auktion im Mai 2014 suchen wir Meisterwerke. Unsere Expertinnen beraten Sie kostenlos, unverbindlich und diskret:

Alte Meister	Mtg. Kerstin Schmidt, T +431 632 42 00-20, schmidt@kinsky.com
Bilder des 19. Jahrhunderts	Mtg. Monika Schmalzgraber, T +431 632 42 00-10, schmalz@kinsky.com
Antiquitäten	Mtg. Rosalinde Hölzl, T +431 632 42 00-95, hoelzl@kinsky.com
Jugendstil	Mtg. Magdalene Pfützger, T +431 632 42 00-75, pfuetzger@kinsky.com
Klassische Moderne	Mtg. Christa Mochl-Bauer, T +431 632 42 00-14, mochl-bauer@kinsky.com
Zeitgenössische Kunst	Mtg. Astrid Pfeiffer, T +431 632 42 00-73, pfeiffer@kinsky.com

Luxus Kunst
Jussuf Khatib, 1000
Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm
€ 15.000 - 20.000

Max Oppenheimer
Öl auf Holz, 100 x 100 cm
€ 12.000 - 15.000

Palais Kinsky, A-1010 Wien, Freyung 4, www.kinsky.com

