

König des Waldes

Elon Ganors neue Foto-Serie entstand auf der Suche nach einer Auszeit. Seine Fotografien führen uns, den Betrachter, auf eine Reise, bei der wir uns in Laub und Walddickicht verlieren, sich einzelne Lichtstrahlen den Weg durch die Dunkelheit bahnen und den vom Wege Abgekommenen rettende Anker sind. Man meint das Rascheln trockner Blätter zu hören, die unter unseren Füßen knistern. Wir scheinen den Windzug der Zweige auf unserer Hand zu spüren, die einen Weg durch das Dickicht bahnt und winzige Fenster schlägt. Erdnähe und versteckter Blickwinkel machen uns zu heimlichen Beobachtern, die auf einen ruhigen Moment warten, um aus dem Schatten zu treten.

Im Titel der Ausstellung -"König des Waldes" - klingt Johann Wolfgang Goethes romantische Ballade, die er Ende des 18. Jahrhunderts schrieb, wider. Sie erzählt vom Ritt eines Vaters und seinem Sohn durch einen finsternen Wald und dem mythischen Geist des Erlkönigs, der die Seelen junger Männer fängt, die in sein Reich vorgedrungen sind. Es hat den Anschein, als würden Vater und Sohn verfolgt. Der Vater zieht den Körper seines sich vor den dunklen Kräften fürchtenden Sohnes an sich. Bei Ankunft am sicheren Zufluchtsort muss der Vater entdecken, dass sein Sohn leblos in seinen Armen liegt.

Während der Arbeit an den Fotografien vollzieht sich im Leben von Ganor, der seinem sterbenden Vater zur Seite steht, eine Wende, was sich auf die Interpretation der gesamten Fotoreihe auswirkt. Der Sohn übernimmt die Rolle des beschützenden, fürsorglichen Vaters. Doch ist er auch derjenige, der in die unbekanntes Tiefen des Waldes versinkt und schließlich wieder ins tröstende Tageslicht auftaucht. Ganor wandelt durch den eigenen Garten und geht durch Wälder. Mit diesen Verschnaufpausen reist der Künstler – diesmal metaphorisch - gleichzeitig durch Dunkelheit und Licht, wobei er das Leben diesmal stärker in den Griff zu bekommen scheint. Ganor wirft sich in das Spannungsgeflecht von Suche und Orientierung, von Verzweiflung und Hoffnung. Dabei ist unklar, wie fest er in der Realität verankert ist und wann er den Boden unter den Füßen verliert.

Bereits bei einer früheren Fotoserie (ohne Titel, 2009) hatte Ganor den Beobachtungsposten einer schmalen Schießscharte bezogen oder aus einem verborgenen Schacht heraus fotografiert. Damals hatte er selbst konstruierte Holzkisten benutzt, um in Tel-Aviv, am Toten Meer oder an anderen Orten in Israel und im Ausland Parkbänke zu fotografieren. Der Blick des Betrachters, mit der Kameralinse als Mittler, scheint nicht nur durch das menschliche Auge, sondern durch einen weiteren Tunnel zu führen, der das Blickfeld wie bei Scharfschützen zusätzlich einengt. Die Holzkiste, durch die Ganor seine Fotografien aufnimmt, dient dem Fotografen/Voyeur als Schutzschild, obgleich der grösste Teil seines Körpers für das fotografierte Subjekt und alle, die beim Fotografieren zugegen sind, sichtbar bleibt. Der Grossteil des Fotos ist weichgezeichnet und abstrakt, wie ein von der Sonne geblendetes Auge, das zugekniffen wird, um besser in die Ferne zu blicken. Bei den Bildern, die sich durch

die Kiste zeigen, handelt es sich meist um Seeblicke, die sich im Horizont verlaufen und Gruppen von Badenden, jung und alt, zeigen, die hier und da auftauchen, den Blick schärfen und verengen, selbst wenn er über den angedeuteten Horizont schweift. Ganor versteckt sich hinter der doppelten Mediation von Kiste und Kamera, nimmt aber auch so etwas wie eine Schußposition ein (shooting), über die Susan Sontag im Zusammenhang mit der Aufnahme des fotografierten Objekts schreibt, dass der Fotograf - durch Druck auf den Auslöser – die Seele des fotografierten Objekts einzufangen scheint, um dessen Abbildung auf Druck zu übertragen.¹ Die Schießscharte stört das romantische Bild vom friedlichen Strand - einem Ort der Erholung und Zuflucht vor dem geschäftigen Alltagsleben. Das unendliche Meer wird nun plötzlich in die engen Grenzen der Fotografie gezwängt, welche selbst in der Holzkiste des Fotografen gefangen ist. Die Badenden scheinen exponierte Opfer, aber auch Objekt der Begierde zu sein, die körperliche Luste an einem Ort symbolisieren, an dem Menschen frei von kulturellen Fesseln sind.

Doch künden diese Fotografien die Erlkönig-Reihe nicht nur durch ihren distanzierten Blickwinkel oder die verheerende Schwermut an, die auf ihnen liegt, sondern auch durch die abwechslungsreiche Verwendung visueller Tricks, dem Spiel mit Linien und Flächen, mit Konkretem und Abstraktem. Das Kisteninnere ist nicht nur ein "Rohr", durch das der scharfe Meeresblick hindurch taucht. Es nimmt den Grossteil der Bildfläche ein und ist nicht bloß Statist im Drama des fotografierten Bildes sondern sein Hauptdarsteller. Das Licht, das das Kisteninnere überflutet, wirft wechselnde Schattentöne, fast wie bei abstrakten Gemälden und schafft eine "wolkige" Atmosphäre und Ästhetik, die auf dem konkreten "Ferien"-Bild lastet. Die Kistenwände bilden einen Rahmen mit taktilen Rezeptoren, der dem Fotopapier die Illusion von Raum und Dreidimensionalität verleiht. Dieser Rahmen verzerrt wahrgenommene Entfernungsverhältnisse und den empfundenen Raum zwischen dem leeren, nebligen Tunnel in Kameranähe, dem Auge des Betrachters und der Schärfe des fotografierten Gegenstands in der Kompositionstiefe, die sich ebenfalls langsam auflöst. Auf diese Weise verschwinden die deutlich erkennbaren Gruppen von Badenden. Die Objekte auf hoher See erscheinen wie kleine Wellen, werden zu einem Segelschiff oder einem Menschen in weiter Ferne, dessen Kopf fast nicht mehr zu erkennen ist. Ganor schafft eine mehrschichtige Komposition, die den Betrachter in die Irre führt, bis der finstere Geist des umhüllenden Rahmens das spezifische Bild langsam völlig erstickt. Das Bild leert sich zunehmend. Der Mittelpunkt des Fotos wird abstrakter und verschwindet, als würde er Form und Raum vom Beobachtungspunkt des Fotografen/Betrachters bis an die Grenze des Sichtbaren zum Vakuum formulieren. Anders als bei der Foto-Serie der Meeres-Scharten, bei der der Fotograf die Position eines Jägers bezog, der sein Sichtfeld verengt, um seine Beute zu fangen, scheint Ganor in dieser Reihe das Gegenteil zu verfolgen. Er nimmt eine vorläufige Position zwischen Realitätsverankerung und Kontrollverlust ein, bei der er vor dem nur vage Sichtbaren Unterschlupf sucht. Der klare Himmel, der sich zuvor über die Bildfläche erstreckte, nimmt zunehmend ab, bis er fast unsichtbar wird. Er ist von Blattdickicht umrahmt, das von wenigen Bruchteilen der Aussenwelt durchsetzt ist, die wie Fluchtlöcher aus dem Dickicht anmuten. Der Blick, der sich einst auf den Brennpunkt des Fotos konzentrierte, wobei sich die Aussenwelt im Kisteninneren und der Kameralinse sammelt, wird nun durch Auflösung und beinahe zielloses Schlendern ersetzt, manchmal in dem Gefühl, festen Boden erreicht zu haben, dann wieder scheinbar mitten im Sturm.

In den letzten Jahren wurde das Bild des Dickichts in der israelischen Kunst häufig aufgegriffen. Gleiches gilt auch für das Bild des Waldes, dem scheinbar sehnsüchtigen Anschmiegen an westliche, kalte Regionen, an deutsche Volksmärchen und den Schwarzwald.² Die Drawing Biennale, die Ende 2010 in Jerusalem zu sehen war, thematisierte das Walddickicht im Medium Zeichnen als emotional verwirrendes, meist stark expressives Wurzelgewebe. In der Fotografie dominierte dagegen der romantische, distanziertere Zugang und die Begeisterung von der fotogenen Schönheit sich windender Pflanzen.³ Neben Ganors Ausstellung sollten in diesem Zusammenhang auch die Fotografien von Omri Shapira erwähnt werden. Seine Fotografien vom Walddickicht gedenken an das Blut der ermordeten Opfer, welches die ukrainische Erde von Babi Yar während der Shoah tränkte. Kobi Israels Fotografien zeigen Cruising-Bereiche im Hampstead Heath Park mit nur vagen Anspielungen auf die sexuellen Aktivitäten, die hier nachts stattfinden. Während diese Fotografien auf Wald und Dickicht aus der Ferne blicken und den angespannten, mysteriösen Charakter von Wäldern wahren, begibt sich Ganor mitten ins Dickicht, gräbt sich dort ein und verliert sich in ihm wie ein Tier, das dort für wenige Minuten von der Verfolgungsjagd ruht.

Die Seele der Waldgemälde von Caspar David Friedrich – dem romantischen Maler aus Goethes Zeiten – klingt in den Fotografien von Ganor auf mysteriöse Weise wider, allerdings ohne die Üppigkeit der Naturmächte und ohne das Gefühl religiöser Erhabenheit, die Teil von Friedrichs Gemälden sind. In diesem Zusammenhang sei auch der deutsche Fotograf Thomas Struth erwähnt, dessen Foto-Reihe "Paradies" das Dickicht der Regenwälder und kleinerer Wälder in Australien, China und Japan, den USA und Deutschland zeigt. Bei diesen Arbeiten handelt es sich, so Struth, um eine Art konkreter und gleichzeitig abstrakter Bilder voller Informationen, doch schwierig zu erschliessen. Für den Betrachter sind sie als eine Art reflexiver, meditativer Spiegel gedacht, so etwas wie eine überzeitliche Repräsentanz, den ursprünglichen Wurzeln des Weltanfangs und dem biblischen Paradies auf der Spur.⁴ Die mythischen, erhabenen Dimensionen in den Werken dieser beiden deutschen Künstler werden bei Ganor durch Zerlegung und Prüfung des Dickichtinnern ersetzt.

Zwei "atypische" Fotografien scheinen Anfang und Ende von Ganors Gang durch das Labyrinth miteinander zu verschnüren. Eines dieser Bilder zeigt einen uralten Ölbaum mit mächtigem Stamm im Mittelpunkt der Komposition. Sein gefesselter und nummerierter Körper macht ihn zum Anführer einer Baumgruppe. Vielleicht soll er als erster gefällt werden, und seine Kennzeichnung kündigt vom zukünftigen Schicksal der anderen? Dieses Foto spielt auf Sally Manns "Vernarbter Baum" (1998) an, der ebenfalls im Zentrum der Komposition, frei innerhalb eines klar gesteckten Raums mit einer offenen, blutenden Bauchwunde steht. Ein Vergleich der Bilder von Mann und Ganor bekräftigt deren Bewußtsein für Tod und Vergänglichkeit, aber auch ein "Gemeinschaftsgefühl" und das andauernde Suchen bei Ganor im Gegensatz zur Einsamkeit und Nostalgie von Mann. Auf einem anderen Foto von Ganor ist eine Familie zu sehen, die am Ende eines Baum-umsäumten Weges um einen Picknick-Tisch sitzt. Sie scheint einen Anknüpfungspunkt ans Leben zu symbolisieren, nach einer Reise im Schatten des drohenden Verirrens. Diese von Laub umrahmte Familie erinnert an die Badenden der vorherigen Foto-Reihe, die in die Ferne starteten und fungiert hier als eine Art Anker, als Wegstein und momentanes Ende der künstlerischen Suche.

- 1 Susan Sonntag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977
- 2 Die zentrale Ausstellung zum Thema "The Forest" wurde von Januar bis April 2006 im Herzliya Museum of Contemporary Art gezeigt.
- 3 Tamar Manor-Friedman, *Traces IV – Caught in the Thicket, The Fourth Biennale For Drawing in Israel*, Jerusalem Artists' House, 2010.
Neben Sharon Ya'ari und Gilad Ophir, die im Katalog besprochen werden, sollten hier auch Arbeiten wie "Liquidation" und der Film "The Forest" (beide 2005) von Ori Gersht wie auch die Foto-Reihe "100 Years" (2008) von Efrat Shvily erwähnt werden.
- 4 Thomas Struth, "Paradise – A Thousand Words", Art Forum, Mai 2002