

Zweifelhafte Dokumente.

Zeitgenössische arabische Kunst,

Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation

REGINA GÖCKEDE

»But what if the world was taken over by one single screen, projecting one single image?«¹

»Wollen wir an diesen Produktionen der herrlichsten Geister teilnehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüberkommen«,² erklärt Goethe 1818 in den *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divan* und gibt damit die poetologische Bewegungsrichtung für die Aneignung der orientalischen Kunst vor. Zwar plädiert er vorrangig für eine innere ›Hegire‹³ in das geistige Land des persischen Dichters Hafiz, doch sollte sich die große Selbstverständlichkeit, mit der die Tätigkeit der kulturellen Übersetzung zu einer genuin europäischen Aufgabe erklärt wird, auf nahezu allen Feldern der Fremddarstellung als besonders hartnäckig erweisen. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sind es vor allem Teilnehmer europäischer Militärexpediti-

1. Elias Khoury: »Arabisch lesen/Reading Arabic«, in: *DisOrientation: Contemporary Arab Artists from the Middle East/Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2003, 6-12, hier: S. 12.

2. Johann Wolfgang von Goethe: »Noten und Abhandlungen zum besserem Verständnis des west-östlichen Divan«, in: ders.: *West-östlicher Divan*, hg. von Ernst Beutler, Bremen: Schönmeyer 1956, S. 213.

3. Das aus dem Französischen stammende Hegire (*hégire*) ist das zur Zeit Goethes verwandte Wort für die Hedschra, die Flucht des Propheten Mohammeds von Mekka nach Medina im Jahr 622 n. Chr., meint aber auch allgemein Exil oder Auswanderung.

tionen, Kolonialbeamte, westliche OrientalistInnen, EthnografInnen sowie andere Forschungsreisende, FotografInnen und KünstlerInnen, schließlich JournalistInnen und TouristInnen, die den außer-europäischen Fremden, seine Geschichte, soziopolitische Ordnung und kulturelle Produktion repräsentieren. Dabei sind die zivilisatorischen Diskurse, wissenschaftlichen Methoden und ästhetischen Idiome weniger Ausdruck des von dem deutschen Klassiker geforderten ›Sich-Orientalisieren‹ als performative Techniken der kolonialen und nachkolonialen Konstruktion der kohärenten kulturellen Figur ›Orient‹. Beide Prozesse unterhalten eine sich wechselseitig konstituierende Beziehung; so etabliert erst die innere Einverleibung des orientalisierten Anderen – der imaginierte Poesie-Orient – die kanonischen Regeln dessen, was über den konkreten historischen Raum und seine Menschen gedacht, gesagt, geschrieben oder visuell dargestellt werden kann. Der ›Orient‹, die ›Orientalen‹ sind kein freier Gegenstand ideologisch unschuldiger BeobachterInnen. Vielmehr ergeht es diesen häufig so wie dem Mitglied einer Jemen-Expedition aus Michael Roes' Roman *Das leere Viertel*, »[...] der immer schon weiß, ehe er sieht; der immer schon das Worth auf der Zunge hat, ehe er benennt; der reist um seine Muthmaassungen [sic!] bestätigt zu finden.«⁴

Für das Thema meines Beitrags ist es weniger relevant, dass es sich bei der westlichen Repräsentation des arabisch-islamischen Anderen vielfach um einen metaphorischen Diskurs der Selektion, Abstraktion und Simplifikation handelt, der, weil er sich dem kolonial-rassistischen Bilderdenken und seiner figuralen Sprache nicht entziehen kann oder will, bei der tropologischen Darstellung des Anderen auf zweifelhafte Bild- und Wort-Brücken zurückgreift. Wichtiger ist die Frage, warum es den AkteurInnen der westlichen Kulturindustrie so nachhaltig gelingt, sich den referenziellen Zwängen ihrer Re-Präsentation zu entziehen und das metropolitische Museum, die gelehrte Akademie oder die westlichen Massenmedien zu Orten zu machen, die – obwohl sie sich außerhalb des von ihnen repräsentierten Gegenstandes befinden – sich universelle Gültigkeit anmaßen. Mir geht es in diesem Zusammenhang keinesfalls um die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der identischen Abbildung einer authentischen Präsenz oder Essenz, sondern um die Frage der performativen Macht. Ich wähle dieses Thema nicht aus Sorge um die Wahrheit des ›Orient‹. Ich greife vielmehr die Frage nach der inkorporierenden Autorität und Hegemonie des westlichen

4. Michael Roes: Rub' Al-Khali. Leeres Viertel. Invention über das Spiel, Frankfurt/M.: Gatzka bei Eichborn 1996, S. 513.

Repräsentationssystem auf, weil die von dessen Ausschlussmechanismen Marginalisierten sie seit langem selbst stellen. Denn der ›Orient‹ ist entgegen Goethes Prognose mittlerweile doch zu uns ›herübergekommen‹ – nicht nur in Gestalt einer anonymen Flüchtlingsmasse, als Arbeitsmigrant oder als von terroristischer Hand gesteuerter Flugkörper. Waren es zunächst die migrierenden Texte so genannter postkolonialer SchriftstellerInnen und akademische KritikerInnen wie Edward Said, die die Unabhängigkeitserklärung des westlichen Repräsentationssystems missachteten und dessen hegemoniale Ordnung störten, verhindern zunehmend auch arabische KünstlerInnen, dass der ›Westen‹ den ›Orient‹ unwidersprochen artikulieren kann.⁵ Obschon der dominante euro-amerikanische Kulturbetrieb vielerorts immer noch versucht, die zeitgenössischen audio-visuellen Arbeiten des Nahen Ostens in das überkommene ethnokulturelle Schema zu pressen, um die neue Bildmigration in spezielle Häuser für fremde Kulturen oder in ethnologische Sammlungen zu verbannen, wissen diese KünstlerInnen längst, dass die Herstellung kultureller Bedeutung im Zeitalter der Globalisierung immer auch mit dem Kampf um Positionalität, mit einer Politik der Repräsentation verbunden ist. Dass die zeitgenössische arabische Kunst gerade in jüngster Zeit zunehmend internationale Aufmerksamkeit erfährt, liegt fraglos auch an einer politischen Gemengelage, bei der sich die Praxis militärischer Interventionen mit dem Bedürfnis nach einem friedlichen kulturellen Dialog paart. Dennoch ist es auch dank etablierter Institutionen wie der Biennale von Venedig oder der Documenta und durch das Engagement von KuratorInnen wie Catherine David und Okwui Enwezor gelungen, neue kritische Räume jenseits von orientalistischer Standardisierung und kulturgeografischen Kodifizierungen zu eröffnen. Mit ihrem transinstitutionellen Langzeitprojekt *Tamás* versucht Catherine David seit 2001 sehr unterschiedliche arabische Einzelakteure und Gruppen aus den aktuellen Diskursen der audio-visuellen Künste, der Architektur, der Literatur, des Films sowie der Theorie und Kritik untereinander und mit den kulturellen Betrieben in anderen Weltregionen zu vernetzen. David kann bereits als Kuratorin der Documenta X den jahrzehntelangen Fokus der internationalen Kunstschau auf die Zentren der westeuropäischen und nordamerikanischen Moderne überwinden und die Arbeiten nicht-westlicher KünstlerInnen integrieren. Ihre Bemühungen um die De-Europäisierung der Documenta sowie um die soziopolitische Kontextualisierung und Theoretisierung der gezeigten Arbeiten in dem begleiten-

5. Edward W. Said: *Orientalism*, London [u.a.]: Penguin 1995, S. 57.

den *100 Tage-100 Gäste*-Programm haben in vielerlei Hinsicht den Weg für Enwezors postkoloniale Konzeption des Jahres 2002, besonders für die dezentralen Plattformen in Berlin, Wien, Neu-Delhi, St. Lucia und Lagos geebnet. Die Documenta 11 zeigt bereits einige Arbeiten jener Generation arabischer KünstlerInnen, die sich in den zahlreichen Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen des *Tamáss*-Projekts repräsentieren. Das arabische Wort *Tamáss* verweist mit seinen vielfältigen Bedeutungsebenen sowohl auf die transnational-regionale und transkulturell-internationale Perspektive sowie auf die dialogische Intention des Projekts (Kontakt, gegenseitige Berührung, Nachbarschaft) als auch auf dessen historisch geschaffene Hindernisse und Ambivalenzen (Aneinandergrenzen, Unterordnung, Demarkations-beziehungsweise Konfrontationslinie). Keine Zukunft für einen kulturellen Dialog, der nicht bereit ist, die fortwirkende Präsenz historischer Konflikte zu thematisieren; das ist anscheinend eine der zentralen Forderungen von *Contemporary Arab Representations*.

Es gibt wohl kaum einen Ort in der arabischen Welt, wo die Gegenwart der Vergangenheit, gerade weil die dominanten gesellschaftlichen Kräfte eine Politik der Amnesie privilegieren, so zum Gegenstand kritischer Debatten gemacht wird wie in Beirut. Die levantinische Hauptstadt der zweiten Libanesischen Republik avanciert seit dem Ende des Bürgerkriegs (1975-1990/91) erneut zu jenem überregionalen Zentrum künstlerisch-literarischer Produktion, das sie bereits in den 50er und 60er Jahren war. Sind es in jenen Jahren arabische Intellektuelle, die vor Repressionen in ihren Heimatländern fliehen sowie LibanesInnen ländlicher Herkunft, die sich in der Stadt von ihren ethnisch-religiösen Ursprüngen lossagen, um hier in Freiheit leben und arbeiten zu können, steht die aktuelle Situation der libanesischen KünstlerInnen unter deutlich anderen Vorzeichen: Die alte Generation träumte noch von der Revolution und erlebte im Krieg ihren Albtraum.⁶ Ihre Kinder träumen nicht länger von dem ideologisch vereinheitlichten Projekt politischer Emanzipation. Sie werden durch den Krieg mit der Instabilität und Gewalt unter der Oberfläche postkolonialer Gesellschaften und mit der komplexen Überlappung von lokalen und globalen Konfigurationen konfrontiert. Viele von ihnen verlassen das Land, um in Europa oder in den USA zu studieren und pendeln auch heute zwischen Beirut und den Metropolen des Westens. Diese instabile Stellung gewährt ihnen eine vervielfältigte Perspektive auf die sozio-po-

6. Elias Khoury: »Miroir brisé«, in: Jade Tabet (Hg.): Beyrouth. La brûlure des rêves, Paris: Éditions Autrement 2001, S. 60.

litische Dynamik ihres Herkunftsortes sowie auf dessen Repräsentation an den Orten ihres zeitweiligen Exils. Gleichzeitig bietet ihnen Beirut wegen der langen Abwesenheit einer starken Zentralregierung und wegen des geringen Interesses der staatlichen Autoritäten an zeitgenössischer Kunst – verglichen mit anderen Großstädten des Nahen Ostens – einen relativ großen Freiraum für die inhaltliche Ausrichtung und öffentliche Präsentation ihrer Arbeiten. Es sind nicht staatliche Kultureinrichtungen, sondern eine von den KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und KuratorInnen selbst etablierte vor-institutionelle Umgebung, in der sich heute kritische Praktiken kultureller Signifikation ereignen. Bereits 1994 gründet die Kuratorin Christine Tohmé die Vereinigung *Ashkal Alwan*,⁷ um die mentale und räumliche Segregation der Stadt mit öffentlichen, multi-disziplinären Kunstprojekten aufzubrechen und die Zusammenarbeit von libanesischen KünstlerInnen mit anderen Kulturschaffenden aus der Region zu fördern. Neben regelmäßigen Interventionen im öffentlichen Raum Beiruts organisiert Tohmé seit 2002 mit *Homeworks* ein jährliches Forum zur kulturellen Praxis im Nahen Osten. Die Kuratorin Pascale Fenghali und der Schriftsteller und Kulturkritiker Elias Khoury rufen 1996 das *Ayloul Festival* ins Leben, das seitdem jeweils für eine Woche im September (arabisch: Ayloul) audio-visuelle Arbeiten arabischer und internationaler KünstlerInnen präsentiert. Ebenfalls 1996 entsteht die *Fondation Arabe pour l'Image* (FAI),⁸ um der Abwesenheit fotografischer Dokumente zur Geschichte der arabischen Welt nicht-westlicher Urheberchaft mit der Schaffung eines visuellen Gegenarchivs zu begegnen. Zu den Mitgliedern zählen KünstlerInnen, TheoretikerInnen und KuratorInnen. Die Sammlung umfasst inzwischen zehntausende Fotografien aus dem Nahen Osten, aus Nordafrika und der arabischen Diaspora. Das Material ist bis zu 150 Jahre alt und stammt von arabischen Privatleuten, Studiofotografen und Institutionen (Abb. 1).

Auf der Basis dieses Sammlungsbestandes entstanden in den zurückliegenden Jahren fünfzehn Ausstellungen, fünf Publikationen und zwei Dokumentarfilme mit sehr unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten. Unabhängig davon, ob es sich dabei um die Rekonstruktion kollektiver politischer Schlüsselereignisse wie der palästinensischen ›Nakba‹ (Katastrophe) des Jahres 1948, um Monografien zu Pionieren der arabischen Fotografie, um die Kombination von historischen Bilddokumenten mit aktuellen Video-Interviews oder

7. Wörtlich: Die Formen der Farben. Im Englischen nennt sich die Gruppe *The Lebanese Association for Plastic Arts*.

8. Siehe <http://www.fai.org.lb>



Abb. 1: Walid Raad und Akram Zaatari: Porträt Index aus dem Soussi Studio in Saida (Sidon), Libanon, o.D.

um eher thematische Konzeptionen handelt, bei denen ausgewählte Fotoarbeiten dazu dienen, die Transformation sozialer Identitäten zu erforschen, wählen die KuratorInnen, HerausgeberInnen und FilmemacherInnen einen Zugang, der die Autorität hegemonialer (der nationalen wie der euro-amerikanischen beziehungsweise israelischen) Geschichtsnarration in Frage stellt. Die Projekte der FAI konfrontieren das selektive Bildgedächtnis der offiziellen Historiografie mit einer *Histoire intimes*.⁹ Mit Blick auf die aktuelle Kunstproduktion im Libanon ist es durchaus signifikant, dass dieses Sammeln, Interpretieren und Präsentieren historischen Bildmaterials nicht von GeschichtswissenschaftlerInnen, SoziologInnen oder AnthropologInnen, sondern von einem KünstlerInnen-Kollektiv geleistet wird. Denn auch in ihren Arbeiten geht es nur selten um das Problem der Herstellung innovativer (ästhetischer) Formen. Es geht nicht um Fragen der Figuration und Abstraktion in der Malerei oder Skulptur, sondern vorrangig um eine Auseinandersetzung mit den (Ausschluss-)Mechanismen kultureller Bedeutungsherstellung und Identitätskonzeptionen im Spannungsfeld von Macht und (medialer) Repräsentation. Eine überproportional hohe Zahl der libanesischen KünstlerInnen verbindet in ihren Arbeiten die Genres der

9. Vgl. *Histoire intimes: Liban 1900-1960* (hg. v. der FAI), Arles: Actes sud 1998.

Video-, Performance- und Konzeptkunst, der Fotografie, des experimentellen Films, der literarischen Erzählung und des kritischen Essays. Gemeinsam ist ihnen die Privilegierung der Dokumentarform, weniger aus stilistischen, formalen oder technischen Gründen als in dem Bemühen jene Geschichten zu erzählen, die von der wirkungsmächtigen Fiktion objektiver Darstellungen entfernt werden. Dieser narrativ-deskriptive Impuls widersetzt sich gleichzeitig internen wie externen Überdeterminierungen: »How do you represent the unrepresentable – unrepresentable due to overexposure (made banal or sensational due to facile coverage), effacement, omission, repression (self and external), pain, unfamiliarity to self or viewers?«¹⁰

Der Medien- und Konzeptkünstler Walid Raad¹¹ ist ebenfalls Mitglied der FAI. Gemeinsam mit dem Videokünstler Akram Zaatari kuratiert er 2002 die international bis dato am stärksten rezipierte Ausstellung aus den Beständen der FAI; *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography*¹² stellt die Frage nach der performativen Funktion der arabischen Fotografie seit Anfang des 20. Jahrhunderts für die Herstellung nationaler Gruppenidentitäten sowie für die Einschreibung kapitalistischer Subjektentwürfe durch die ikonische Repräsentation bürgerlicher Konventionen von Arbeit und Freizeit, Privatsphäre und Öffentlichkeit (Abb. 2).

Walid Raads eigene Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch den für die Beirut Kunstszene so spezifischen archivarisches-dokumentarischen Fokus aus, sondern werden inzwischen auch an renommierten Orten des westlichen Kunstbetriebs gezeigt. Er lebt und arbeitet sowohl in Beirut als auch in New York, wo er an der Cooper Union School of Art unterrichtet. Diese fortgesetzte Migration zwischen den kulturellen Diskursen der USA und des Nahen Ostens wirkt anscheinend unmittelbar auf seine künstlerische Praxis. Zwar sind die Zentren der westlichen Kulturindustrie nicht die bevorzugten Adressaten seiner Projekte, doch auch wenn diese nahezu ausnahmslos politisch-militärische Ereignisse und individuelle Schicksale der jüngeren libanesischen (Kriegs-)Geschichte zum Gegenstand erheben und deren (Miss-)Repräsentation im »cold civil war«¹³

10. Jayce Salloum: »History of Our Present (1). New Arab Film and Video«, in: Rouge, 2003, o. S.; siehe <http://www.rouge.com.au/1/arab.html>.

11. Walid Raad, geboren 1967 in Chbanieh, Libanon.

12. Die Ausstellung wurde im Mai 2002 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel gezeigt. Siehe auch Karl Bassil/Zeina Maasri/Akram Zaatari: *Mapping Sitting. On Portraiture and Photography*, Köln [u.a.]: Walther König 2002.

13. Bilal Khbeiz zit. nach Stephen Wright: »Tel un espion dans l'époque qui

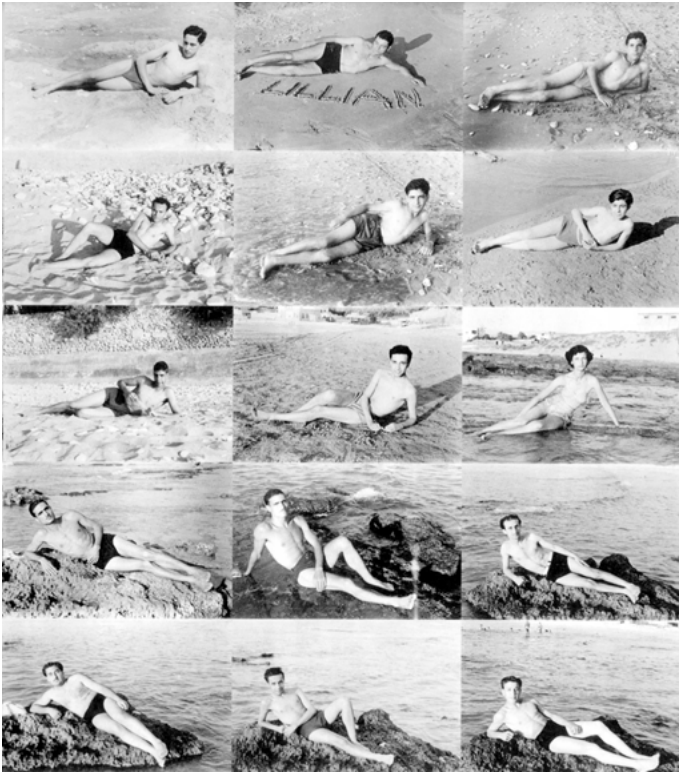


Abb. 2: Walid Raad und Akram Zaatar: *Madani Mosaic*. Arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Saida (Sidon), Libanon, 1949-55 (Auszug).

der Nachkriegsgegenwart ausloten, antizipieren sie gleichzeitig unübersehbar den orientalistischen Blick westlicher BetrachterInnen. Dabei wird nicht die klassische Dichotomie von ›Orient‹ und ›Okzident‹ affirmiert. Vielmehr reagiert Raad wie andere lokale KünstlerInnen auf die Einsicht, dass der westliche Blick, die westliche Konstruktion der ontologischen Entität ›Orient‹ samt ihrer Kategorien, Rhetoriken und Stereotypen jedem Versuch arabischer Selbstrepräsentation kontingent sind:

»How do you represent the unrepresentable – unrepresentable because the rhetoric that has been employed to describe the events, conditions, and how we interpret

naït: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui/Like a spy in a nascent era: on the situation of the artist in Beirut today«, in: Parachute (Beyrouth_Beirut), 2002, Nr. 108, S. 13-31, hier: S. 14.

them, is one that is familiar to our ears, a European one, an Israeli one, an unquestioned one, the point of view we recognise in the West as being our own?«,¹⁴

fragt der Videokünstler Jayce Salloum. Mit ihm produziert Walid Raad 1993 das Video *Up to the South*. Darin wird Zahra Bedran, eine junge Frau, die im Süden Libanons gegen die israelische Besatzung kämpft, interviewt. Der anonyme männliche Interviewer nimmt die Position eines ausländischen Betrachters ein, der anhand ihres Beispiels die dominanten Vorstellungen unterdrückter Weiblichkeit und terroristischer Irrationalität zu bestätigen sucht. Die Angehörige der *Nationalen Libanesischen Befreiungsbewegung* steht vor dem kaum aufzulösenden Dilemma, ihren Widerspruch in einem Repräsentationsraum artikulieren zu müssen, in dem die Befragte zur Angeklagten wird und die Macht der Bedeutungsherstellung per Definition bei dem Fragenden liegt. Zahra Bedran willigt zwar schließlich in das Interview ein, doch anstatt auf die Fragen zu antworten, interpretiert sie deren ideologische Implikationen und strategische Absichten:

»If I simply wanted to refuse, I would not be doing this interview. But if I don't do this interview, I cannot express this refusal. You put me in an uncomfortable position, because even this refusal you will use to your advantage.«¹⁵

Während *Up to the South* die Dialektik von Selbstermächtigung und diskursiver Unterdrückung vorrangig auf die Inkommensurabilität von arabischer Selbstdeutung und der politischen Semantik westlicher Äußerungsräume bezieht, fragen viele Beirut KünstlerInnen in den 90er Jahren auch jenseits des orientalistischen Paradigmas nach den Äußerungsmöglichkeiten des Individuums innerhalb der konkurrierenden innerlibanesischen Repräsentationsordnungen. Der Krieg hinterlässt nicht nur eine ethnisch-religiös segregierte Geografie, sondern schafft gleichsam sich einander ausschließende Gruppenidentitäten und kollektive widerstreitende Geschichtsversionen, die wenig Raum für individuelle Positionen lassen. Insofern setzt sich der bewaffnete Kampf der verfeindeten Milizen um Straßenviertel in dem medialen Ringen um öffentliche Deutungshoheit bis heute fort. Trotz des allseits postulierten Anspruchs auf empirische Objektivität und demokratische Ausgewogenheit erlaubt gerade die jüngste libanesischen Geschichte nicht, an die Existenz eines neutralen Repräsentationsraumes paritätischer Stimmenverteilung oder

14. J. Salloum: *History of Our Present*, o. S.

15. Zahra Bedran (*Up to the South*, 1993) zit. nach ebd.

an den gleichberechtigten Zugang jeder Einzelnen zu den öffentlichen Bild- und Textforen zu glauben. Die Erfahrung mit der ebenso brutalen wie verlogenen Rhetorik einseitiger Wahrheiten schafft eine Haltung, die sich der eindeutigen Unterscheidung von Wahrheit (im Sinne einer empirischen Kausalität) und Fiktion (als konstruierte Kausalität) widersetzt: »It bred a political consciousness«, bemerkt Akram Zaatari mit Blick auf die audio-visuellen Arbeiten seines künstlerischen Umfelds, »linked [...] to how we look at images, believing and not believing in them all at once«. ¹⁶ Tatsächlich ist es ein Grundmerkmal der jungen Beiruter Kunstproduktion, dass sie einen Raum zwischen fiktionaler und dokumentarischer Ästhetik etabliert, der die strikte Trennung beider Ausdrucksformen nivelliert. Es erscheint häufig so, dass das Reale fiktionalisiert werden muss, um überhaupt erst wahrgenommen werden zu können. Diese strategische Ökonomie audio-visueller Imagination gilt es mitzubedenken, wenn ich abschließend einige Projekte der 1999 von Walid Raad gegründeten *Atlas Group* vorstelle. Sie mit den Begriffen Fiktion und Dokumentation begreifen zu wollen hieße, sich auf eine essenzialistische Konzeption beider zurückzuziehen, die den performativen Moment im Akt der Repräsentation leugnet. Wenn aber sowohl die westliche Darstellung des arabischen Anderen als auch die (inner-)libanesische Konstruktion einer kohärenten Autonarration von dieser Ambivalenz gekennzeichnet sind, dann wird eine individuelle künstlerische Praxis, die beide Prozesse zu dekonstruieren sucht, nicht frei von derselben sein.

Die Atlas Gruppe setzt sich zum Ziel, die zeitgenössische Geschichte des Libanons zu erforschen und zu dokumentieren. »In this endeavor«, heißt es auf der Webseite des Projektes, »we produced and found several documents including notebooks, films, videotypes, photographs and other objects.« ¹⁷ Diese Art(e)Fakt(e) sind in einer eigens geschaffenen Einrichtung mit Sitz in Beirut und New York organisiert: dem *Atlas Group Archive*. Aus seinen Beständen beziehen die öffentlichen Präsentationen, gemischten Medien-Installationen, Vorlesungen, Performances und Publikationen ihr Material. Walid Raad arbeitet seit Mitte der 90er Jahre mit dem Konzept des Archivs, um das Repräsentationsvakuum eines libanesischen Mehrheitsdiskurses zu durchbrechen, der die Erinnerung an den Krieg in den tabuisierten Raum, der nicht weiter differenzierten *Ahdaath* (arabisch *Ereignisse*) verdrängt. Nennt er seine Foto-Installationen von 1996 *The Beirut al-Hadath Archive* (Das Beiruter Ereignis Ar-

16. Akram Zaatari zit. nach S. Wright: Like a spy in a nascent era, S. 28.

17. Siehe <http://www.theatlasgroup.org>.

chiv) oder *Archive Politique*, wählt er nun den Atlas-Begriff. Dieser erinnert wohl nicht zufällig an das 1964 von Gerhard Richter aufgenommene Atlas-Projekt, aber auch an Aby Warburgs Bildatlas aus den 20er Jahren. Warburg hat seinem Tafelwerk die griechische Bezeichnung für Erinnerung, *Mnemosyne*, gegeben und seine fotografische Sammlung als Hilfsmittel für Vorträge und Ausstellungen genutzt. Das lange mit der Aura des Geheimnisvollen umgebene, unvollendete Werk wird erst Jahrzehnte nach dem Tod des Bildhistorikers veröffentlicht.¹⁸ Warburgs auf klassische Motive gerichteter Bildatlas soll dazu beitragen, eine Geschichte des europäischen Bildgedächtnisses zu erarbeiten, in der die Funktion des Bildes und die Transformation seiner Bedeutung innerhalb der Gesamtkultur beschrieben werden.¹⁹ Gerhard Richter sammelt eigene Fotografien, Amateurfotografien, pornografische Publikationen, Bilder berühmter historischer Figuren und Ereignisse, später auch technische Zeichnungen, Postkarten, Landschaftsbilder etc., so dass sein Atlas bis heute zu einem ebenso persönlich improvisierten wie auch potenziell enzyklopädischen Projekt heranwächst. Ohne einer festgelegten Auswahllogik oder einer taxonomischen Ordnung zu folgen, nutzt er das in variierenden Kombinationen und Re-Kombinationen ausgestellte Material, um die in seiner künstlerischen Praxis allgegenwärtige Spannung zwischen dem, was gesehen wird, und dem, was repräsentiert wird, auszuloten. Auch ihm geht es um die Frage des Bildgedächtnisses, des kollektiven Archivs als entscheidender Faktor für das Verhältnis von Bild, kontextueller Rezeption und Bedeutungsherstellung.

Die Atlas Gruppe behandelt die Geschichte ihrer unmittelbaren soziopolitischen Umwelt als eine Serie potenziell dokumentierter Ereignisse. Sie nutzt die Form institutioneller Archivierung, ohne deren konventionellen Anspruch auf kollektive Repräsentativität zu übernehmen:

»Alternative histories written by many ordinary people are needed, because diversity is the most important factor in resisting collective misrepresentations, stereotypes, and so on. Focusing on individuality thus becomes a political mission.«²⁰

18. Aby Warburg: Der Bildatlas *Mnemosyne* (hg. v. Martin Warnke; Gesammelte Schriften/Aby Warburg, Abt. 2, Bd. 1), Berlin: Akademie-Verlag 2000.

19. Vgl. Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931)«, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikongraphie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln: DuMont Buchverlag 1987, S. 165-184.

20. Akram Zaatar zit. nach: Mahmoud Hojeij/Mohamad Soueid/Akram Zaatar:

Das Archiv der Atlas Group ist eher ein Akt der Mimikry des Archivs. Als sein Repräsentant macht Raad Fragmente sehr heterogener individueller Erinnerungen öffentlich, die keinen Weg in die offizielle Geschichtsschreibung fanden. Dabei ist es weniger wichtig, ob sie erfunden sind oder nicht. Das Ereignis erhält erst durch seine performative Rekonstruktion die Autorität eines historischen Dokuments.

*Missing Lebanese Wars*²¹ bildet ein besonders eindrucksvolles Beispiel dieser Praxis. Das Material stammt aus der Archiv-Akte Dr. Fadl Fakhoury, einem – so heißt es – berühmten Historiker des libanesischen Krieges, der nach seinem Tod 226 bebilderte Notizbücher und zwei Super-8-Kurzfilme der Atlas Group zukommen lässt. Zugänglich sind jedoch nur die Filme und zwei Notizbücher. Das Notizbuch No. 72 kann gleichzeitig als Metapher für die historiografiekritische Konzeption des Raadschen Gegenarchivs gelesen werden. Es sei nämlich eine wenig bekannte Tatsache, dass die wichtigsten libanesischen Historiker der Bürgerkriegszeit zugleich passionierte Spieler waren, die sich jeden Sonntag auf der Beirut Galopprennbahn trafen, heißt es in Fakhourys Vorwort: »Marxist and Islamist bet on races one through seven; Maronite nationalists and socialists on races eight through fifteen.«²² Sie alle positionieren sich direkt hinter dem Fotografen, der die Zielfotos erstellt und überzeugen ihn – »some say bribed [him]«²³ – nur jeweils ein Foto vom Einlauf des siegreichen Pferdes zu machen. Jede Seite des Notizbuches enthält ein solches aus der lokalen Tageszeitung ausgeschnittenes Dokument sowie die dazugehörige Streckendistanz, Zeit, Wettprognosen und eine Kurzinformation zu dem jeweils siegreichen Historiker (Abb. 3).

Dr. Fakhoury und seine Fachkollegen wetten nicht auf das Siegerpferd, sondern versuchen die Differenz zwischen dem Zeitpunkt des tatsächlichen Überschreitens der Ziellinie und dem eigentlichen Auslösen des offiziellen Zielfotos vorherzusagen, die später anhand des Zeitungsfotos ermittelt wird. Das Spiel der Geschichtsschreiber illustriert, wie historische Bedeutung entsteht, nämlich durch einen

»Disciplined Spontaneity: A Conversation on Video Production in Beirut«, in: Parachute (Beyrouth_Beirut), 2002, Nr. 108, S. 80-91, hier: S. 83f.

21. The Atlas Group and Walid Raad: The Truth Will Be Known When the Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive, Bd. 1, Köln: Walther König 2004, o. S.

22. Ebd.

23. Ebd.



Abb. 3: Atlas Group (Walid Raad): Blatt aus *Notebook Volume 72, Missing Lebanese Wars* [1999].

Akt der *différance* im Sinne Derridas,²⁴ also durch den Aufschub der Bedeutung zwischen Signifikant (hier das offizielle Zielfoto in der Presse) und Signifikat (dort der wirkliche Zieleinlauf). Die historio-graphischen Spieler wissen um die Macht derer, denen es gelingt, diesen Abstand zu kontrollieren; die Macht derer, die über die Re-präsentationsmittel verfügen, um die bedeutungskonstituierende Differenz herzustellen. Während Fadl Fakhouris Akte ausschließlich Dokumente der Kriegsjahre enthält – Fotokollagen von europäischen oder amerikanischen PKW-Modellen, die im Libanon als Autobomben genutzt wurden (Notizbuch Nr. 38: *Already Been in a Lake of Fire*); ein 8mm-Film mit den Praxisschildern von Orthopäden, plastischen Chirurgen, Neurologen, Psychiatern und anderen während des Krieges expandierenden Branchen (*No, Illnesses, Neither Here Nor There*) – verfügt die Akte *Operator#17* über Videobilder jüngerer Datums. Das Dokument *I Think It would be Better if I Could*

24. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

Weep (2000) wird als das nicht vorgesehene Ergebnis einer geheimdienstlichen Überwachungsarbeit aus dem Jahre 1992 präsentiert. Anstatt, wie befohlen, aus einem an der Westbeiruter Küstenpromenade platzierten Kleinbus verdächtige Personen und Szenen zu filmen, richtet der Agent jeden Abend seine Kamera auf das Meer, um den Sonnenuntergang zu dokumentieren. Als dies den Behörden auffällt, wird der Kameramann Nr. 17 entlassen. Es gelingt ihm jedoch, seine für politisch irrelevant erachteten Sonnenuntergangsaufnahmen zu behalten. Jahre später sendet er sie anonym an die Atlas Group. Obwohl das Video eher ein romantisches Stadtmärchen als den Willen zur historiografischen Subversion auszudrücken scheint, verweist der Titel des Dokuments auf einen weitaus weniger banalen Hintergrund für den Missbrauch des Überwachungsgerätes und öffnet die von Joggern und Spaziergängern verklärte Nachkriegsmentalität für die traumatischen Erinnerungen des Krieges: Der anonyme Spender ist im Ostteil der Stadt aufgewachsen, der durch eine tödliche Grenzlinie von der im Westen gelegenen Corniche abgetrennt war. Das Filmen der untergehenden Sonne ist für ihn ein später Versuch, sich an die Unmöglichkeit der Grenzüberschreitung zu erinnern.

Die Verwendung autobiografischen Materials – häufig anonym oder zweifelhafter Herkunft – in den Performances, Medieninstallationen und Vorträgen der Atlas Group gibt dem Künstler die Möglichkeit, sich der Verantwortung der Urheberschaft zu entziehen und den Begriff der Authentizität zu untergraben. Raads Projekte weisen die Frage nach der arabischen Authentizität zurück, von der im Westen irrtümlicherweise »[...] angenommen wird, dass sie das eigentliche Problem der modernen arabischen Kultur sei.«²⁵ Ihm geht es nicht darum, ein westliches Missverständnis aufzuklären oder orientalistische Missrepräsentationen durch eine originäre arabische Darstellung zu ersetzen. Eher repräsentiert seine Arbeit eine Grundtendenz in den Werken zeitgenössischer arabischer KünstlerInnen, die der Beiruter Kritiker Elias Khoury wie folgt beschreibt: »Sie suchen nicht den Ausdruck von etwas, sondern den Ausdruck innerhalb von etwas.«²⁶ Anstatt bei der Auseinandersetzung mit den verzerrten Zuschreibungen westlicher Repräsentationen zu verharren, versucht diese Kunst ihre eigenen Handlungsräume innerhalb des hegemonialen Repräsentationssystems zu erweitern. Es findet sich kaum ein Materialkorpus in dem Atlas Group Archive, der diese Strategie so unmittelbar herausfordert wie die Akte Souheil Bachar.

25. E. Khoury: »Arabisch lesen/Reading Arabic«, S. 7.

26. Ebd., S. 9.

Nicht ohne Grund wählt Raad gerade bei seinen Auftritten vor einem internationalen Publikum immer wieder diese aus, um bei wechselnden Präsentationsformen und Kontexten eine subalterne arabische Stimme in eine der bekanntesten historischen Narrationen westlich-arabischer Konflikte einzuführen: *Hostage: The Bachar Tapes* handelt von der so genannten westlichen Geiselkrise. In den 80er und frühen 90er Jahren werden im Libanon wiederholt US-Amerikaner und andere Personen westlicher Staatsangehörigkeit von militanten Gruppen entführt und zum Teil über Jahre gefangen gehalten. Ihr Schicksal hat in den westlichen Medien enorme Aufmerksamkeit erfahren, so dass in der täglichen Berichterstattung die lokalen politischen Konfigurationen, internationale Involvierungen und das Leid der libanesischen Zivilbevölkerung hinter dem individuellen westlichen Geiseldrama zurücktritt. Die persönliche Geschichte Souheil Bachars erinnert nun daran, dass die 16-jährige Krise des Bürgerkriegs und die Tragödien der Geiselnahmen auch und vor allem libanesische Erfahrungen sind. Der Flughafenangestellte Bachar selbst war wie viele seiner Landsleute zwischen 1983 und 1993 in Geiselhaft (Abb. 4).

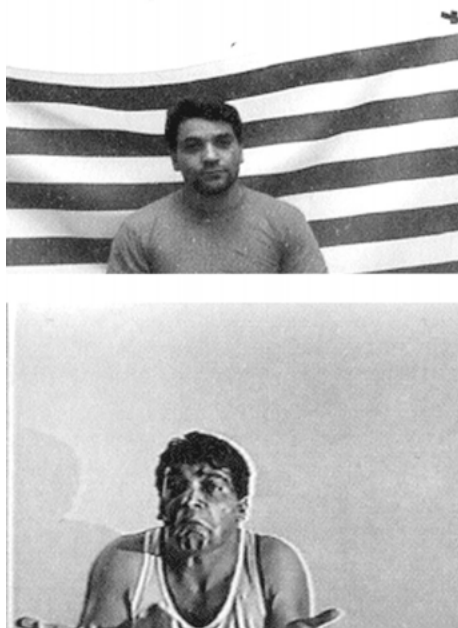


Abb. 4: Atlas Group (Walid Raad): Videostill aus *Hostage, The Bachar Tapes (English Version)*, 2001.

Er ist gleichzeitig die einzige arabische Person, die 1985 für drei Monate gemeinsam mit fünf amerikanischen Männern gefangen gehalten wird. 1999 produziert er mit der Atlas Group 53 Videobänder über seine Haft Erfahrungen. Nur zwei von ihnen sind für die Präsentation in Nordamerika und Westeuropa vorgesehen. Eine solche findet sich zum Beispiel als Text-Bild-Essay in dem von Catherine David herausgegebenen Tamáss-Band.²⁷ Dieser trägt den Titel *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*.²⁸ Videostills begleiten Textauszüge eines Interviews, das Raad für die Atlas Group mit Bachar führt. Dieser ist ein hyperinvestigativer Journalist seiner eigenen Geiselhaft, ihrer politischen Kontexte und interkulturellen Implikationen. Seine Erzählungen setzen jeweils an jenen blinden Stellen ein, die er in den westlichen Repräsentationen der Geiselkrise, besonders in den autobiografischen Darstellungen freigelassener amerikanischer Mitgefangener vorfindet:

»My interest today is in how this kind of experience can be documented and represented. I am also convinced that the Americans have failed miserably in this regard but that in their failure they have revealed much to us about the possibilities and limits of representing the experience of captivity.«²⁹

Bachar konstatiert den Versuch, die Gründe für die Entführung amerikanischer Bürger systematisch zu depolitisieren und rekonstruiert im Gegenzug die massive Unterstützung der israelischen Militärbesatzung des Libanons (1982-2000) durch die USA. Besondere Aufmerksamkeit erhält in diesem Zusammenhang die so genannte Iran-Contra-Affäre, also die Lieferung amerikanischer Waffen an die Islamische Republik Iran und die darauf folgende Freilassung amerikanischer Geiseln durch die pro-iranische Hisbollah-Miliz zur Zeit der Reagan-Administration (Abb. 5).

Bachar insistiert darauf, dass sein arabischer Originalton mit einer englischen Frauenstimme nachsynchronisiert wird. Die monotone, betont distanzierte Frauenstimme, so wird in dem Gespräch mit Raad deutlich, gibt keineswegs das wieder, was Bachar auf Arabisch sagt. Auf die Frage nach dem Übersetzer und dem Grund für die Diskrepanz zwischen dem arabischen Sprechen und seiner

27. Tamáss. *Contemporary Arab Representations*, hg. v. Catherine David, Fundació Antoni Tàpies, Beirut/Lebanon 1, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2002.

28. »Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves. Excerpts from an interview with Souheil Bachar conducted by Walid Raad of The Atlas Group«, in: ebd., S. 122-137.

29. Ebd., S. 136.



Abb. 5: Atlas Group (Walid Raad): Videostill aus *Hostage, The Bachar Tapes (English Version)*, 2001.

Übersetzung ins Englische antwortet Bachar: »Yes, I do my own translations. I have nothing to say about the second part of your question.«³⁰ Der arabische Erzähler entzieht sich der Frage, ob die Behauptung seiner Übersetzung wahr oder falsch ist. Ihm geht es um die Bedeutung seiner Behauptungen, um die Macht zu behaupten. Und so gelingt es ihm z.B., die Beziehung zwischen amerikanischen Geiseln und ihren arabischen Mitgefangenen beziehungsweise Geiselnehmern als Spiegel eines umfassenden Musters geschlechtlicher Kodifizierungen im Verhältnis des Westens zur arabischen Welt darzustellen: Was in den Berichten der entführten Amerikaner durchweg verschwiegen würde, klärt die weibliche Stimme auf, seien die erotischen Aktivitäten zwischen ihnen und Souheil Bachar. Hier spielt Raad mit der orientalistischen Trope maskuliner Okzident versus femininer Orient. Die Angst der Amerikaner, von ihren Geiselnehmern vergewaltigt zu werden, und die gleichzeitigen sexuellen Beziehungen zu dem arabischen Mitgefangenen verwei-

30. Ebd., S. 135.

sen auf die doppelte Funktion des arabischen Körpers als Bedrohung und als Objekt der Begierde. Über die konkrete Haftsituation hinaus schafft Bachars Dokument eine Metapher für die Regeneration der fortwährend von ihren eigenen Inkonsistenzen bedrohten heteronormativen westlichen Ordnung durch die Penetration des feminisierten Orients:

»[T]he experience of captivity and its representation grant the male hostage a better understanding of ›the enemy, God, the family or self‹, but also of their sexuality. It confirms their heterosexuality.«³¹

Walid Raad ist in jüngster Zeit dazu übergegangen, den imaginierten Charakter seines Materials sowie der von ihm vertretenen Atlas Group offen zu benennen.³² In seinen Performances deutet er die Dokumente und das Archiv als »hysterical symptoms«³³ oder »theoretical musings«.³⁴ Trotzdem hinterlassen seine Projekte nach wie vor große Unsicherheit hinsichtlich ihres fiktionalen beziehungsweise wahren Gehalts. Denn auch wenn sie nicht im herkömmlichen Sinne dokumentieren, was geschehen ist, zeigen sie, was gedacht, gesagt und für wahr gehalten werden kann. Im Kostüm des Archivs folgt die historische Narration erst aus dem Akt künstlerischer Fiktion. Raads hoch theoretisierte Konzeptkunst leistet das, was Michel Foucault als »die Infragestellung des Dokuments«³⁵ bezeichnet. Foucault weist mit der Annahme, dass sich zwischen allen Phänomenen, deren Spur wieder gefunden wird, ein natürliches System homogener Beziehungen feststellen lässt, zugleich die Möglichkeit allgemeingültiger Aussagesysteme zurück. Demnach entstehen Dokumentkorpora erst durch die diskursive Etablierung eines Auswahlprinzips: »[D]as System, das das Erscheinen [...] einzelner Ereignisse beherrscht«,³⁶ ist das Archiv. Raads *The Atlas Project* bedient sich der Funktionsmuster und der Autorität der Archiv-Idee, um sie in eine künstlerische Praxis der Formation und Transformation von Aussagen zu überführen. Sie ist eine Strukturanalyse der

31. Ebd., S. 135f.

32. Vgl. Sarah Rogers: »Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project«, in: Parachute (Beyrouth_Beirut), 2002, Nr. 108, S. 68-79, hier: S. 77.

33. Walid Raad zit. nach ebd., S. 76.

34. Ders. zit. nach ebd., S. 77.

35. Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/M.: Suhrkamp ⁶1994, S. 14.

36. Ebd., S. 187. Siehe zur Foucaults Verwendung des Archivbegriffs ebd., S. 186ff.

Mechanismen kultureller Repräsentation und gleichzeitig deren postkoloniale Parodie: Ein performativer Akt der Subversion dominanter Archivsysteme, nicht mit dem Ziel ihrer Substitution, sondern in der Absicht einer Hinzufügung. Sie richtet sich genauso an ein libanesisches wie an ein westliches Publikum. In beiden Rezeptionsräumen heben die Arbeiten Walid Raads, so wie die zahlreicher anderer KünstlerInnen seiner Umgebung auch, das kritische Potenzial einer Ästhetik hervor, die die einseitigen Perspektiven von essenzialistischen Repräsentationen korrigiert. Dabei ist die erzeugte Verunsicherung mehr als ein zu überwindendes transitorisches Moment. Die transkulturelle Praxis der zeitgenössischen arabischen Kunst macht eher das Angebot zu einer positiven Konfrontation, zu einer produktiven Desorientierung, als dass sie an Goethes ebenso einseitigem wie exotistischem Paradigma okzidental Fremdverstehens durch geistige Identifikation mit dem orientalischen Anderen festhält:

»Don't worry, understanding is not possible, the ›subject‹ can never be ›known‹, as far as the Western viewer understanding the other culture, from a film, videotape or an exhibition program. The most we can ever hope for is some form of awareness (in the case of receiving basic information) of the situation on the ground, a kind of empathy, and a sense of the subjectivities at stake. As viewers and consumers of culture(s) we are required to challenge one's existing/assumptions/preconceptions/perceptions: That is what we need in order to begin an engagement [...].«³⁷

