

Fabulationen aus der Krypta

Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads

Leon Gabriel

Der libanesisch-amerikanische Künstler Walid Raad wurde vor allem durch seine Arbeiten mit dem fiktiven Kollektiv *The Atlas Group* bekannt, in denen die Folgen des libanesischen Bürgerkriegs eine zentrale Rolle spielen. Die Projekte, realisiert zwischen 1989 und 2004, wurden vielfach als exemplarische Beispiele und zugleich Infragestellungen dokumentarischer Performances analysiert, insbesondere in Bezug auf ihren Umgang mit Archivmaterial sowie hinsichtlich des Oszillierens zwischen Faktizität und Fiktionalisierung. Chad Elias nennt es jedoch einen Allgemeinplatz, dass bei *The Atlas Group* die Fiktionalisierungen des Archivs ausgestellt würden. Stattdessen sieht er in Raads Arbeiten vielmehr Dokumente der Zukunft, die als Fiktionen ihre Wahrhaftigkeit nicht auf eine bereits existierende, sondern auf eine *neue* politische Realität bezögen – das heißt durch ihre potenziellen Effekte.¹ Mein vorliegender Beitrag plädiert nun nicht für eine solchermaßen zukünftige Wahrhaftigkeit, schließt aber an Elias dahingehend an, als dass ich anstelle der bloßen Fiktionalisierung vielmehr Raads künstlerische Praxis in ihrem Erzeugen von *Zweifel*, *Entzug* und *Fabulation* hervorheben werde.² Denn anhand

1 Vgl. Elias, Chad: *Posthumous Images: Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*. Durham: Duke University Press 2018, S. 32.

2 Für unsere Diskussionen zu Raads Arbeiten ebenso wie zur »critical fabulation« und zum Nachleben danke ich Julia Schade, mit der ich gemeinsam anlässlich von Walid Raads Ausstellung *We Lived So Well Together* in der Kunsthalle Mainz eine Keynote mit dem Titel »Afterlife and Withdrawal: Fabulation as Critical Inquiry of the Present« beim Symposium *Imagining the Situation* (9.-11. Mai 2022, Institut für Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz & Kunsthalle Mainz) gehalten habe. Vgl. zu Saidiya Hartmans Konzept der »critical fabulation« und ihrem Schreiben im Zwischenraum von historischer Gewalt und möglicher anderer Zukünfte zu-

dieser Aspekte wird es möglich, das »Kontinuum« von Fakt und Fiktion, wie Raad es nennt, zu untersuchen:

My sense is that numerous concepts and terms were created by artists, writers, scientists, and others to express the range of meanings, feelings, attitudes, and relations that emerge along the ›true‹ to ›false‹ continuum. It also seems to me that I, and many around me, rarely live our lives only on the extreme edge of this continuum.³

Ein solcher Fokus auf das Kontinuum erlaubt es, die Prozessualität des Dokumentierens in den Blick zu nehmen, und dabei eben auch die Widersprüche dokumentarischer Praktiken. Insofern sind Raads Projekte als Untersuchung der übersehenen Leerstellen des Dokumentarischen zu verstehen. Sie fordern den dokumentarischen Wirklichkeitsanspruch ausgehend von den Bedingungen der bildenden bzw. darstellenden Künste heraus.⁴ Selbstverständlich bearbeiten Raads Projekte dabei archivarische Logiken, sie zeigen jedoch das Archiv eben nicht nur von Fiktionalisierungen durchwoben, sondern auch als Speicherungsform derjenigen Ordnungen, die das Vergessen organisieren.⁵ Raads Praxis, Zweifel zu erzeugen und darauf aufbauend einen Entzug zu verhandeln sowie Fabulationen anzustoßen, sind insofern meiner Auffassung nach weniger als zukünftiges ›Handeln‹ zu verstehen. Vielmehr ist ihnen das Potential eigen, durch Verweise auf Vergessenes oder Übersehenes eine Instabilität zu erzeugen, die nicht nur etwa die Logik des Archivs betrifft, sondern auch den Ort der künstlerischen Arbeit selbst – das heißt in diesem Fall: das Dispositiv der Ausstellungsräume globaler Gegenwartskunst. Aus dieser Instabilität heraus zeigen sie eine miteinander verknüpfte Pluralität

dem vor allem: Schade, Julia: *Unzeit. Widerständige Zeitlichkeiten in Performance, Kunst, Theorie*, Berlin: Neofelis 2024 (darin insbesondere das Kapitel: »Das Nachleben der Sklaverei«).

- 3 Raad, Walid: »In Conversation« (with Seth Cameron). in: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. <https://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron> (Zugriff am 23.02.2023).
- 4 Vgl. Reich, Julia: »Was bleibt, wenn nichts bleibt? Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.): *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 63–76.
- 5 Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008, S. 27.

an Welten, die ähnlich wie ›Symptome‹ vom Nachleben von Krieg und Gewalt affiziert sind.

Wenn ich hier und im Folgenden den Begriff der Fabulation (und nicht denjenigen der Fiktion) wähle, so beziehe ich mich auf den in den letzten Jahren durchaus stärker rezipierten Ansatz der »kritische[n] Fabulation« (*critical fabulation*)⁶. Diese Methode, die sich ihrerseits einem positiverbaren methodischen Programm entzieht (und darin dekonstruktiven Verfahren gleicht), hat Saidiya Hartman spezifisch hinsichtlich des Nachwirkens der Gewalt des transatlantischen Sklavenhandels für eine Schreibweise geprägt, bei der die Lücken des Archivs aufgezeigt und dabei alternative, mögliche Geschichten entwickelt werden, zugleich aber immer auch deren Scheitern betont wird. Der archivisch verbürgte Status uneinholbarer Ereignisse wird aufs Spiel gesetzt, aber als *kritische* Praxis durch »[n]arrative Zurückhaltung, die Weigerung, die Lücken auszufüllen und einen Abschluss zu liefern«,⁷ zugleich nie ganz in Fiktion aufgelöst. Der positivistische Versuch, die gewaltvolle Vergangenheit zu überwinden wird abgelehnt, während Gegenwart und Zukunft als von den historisch bedingten Gewaltordnungen (wie etwa denjenigen des Archivs) durchzogen und zugleich veränderlich gedacht werden. Mag diese Vergangenheit auch uneinholbar sein, so bleibt sie Teil derjenigen, die von ihr bis heute betroffen sind. Wie Hartman schreibt:

Die Notwendigkeit eines Versuchs, das darzustellen, was wir nicht darstellen können, darf nicht zu Pessimismus und Verzweiflung führen, sondern muss angenommen werden als Unmöglichkeit, die unser Wissen über die Vergangenheit bedingt und unser Verlangen nach einer befreiten Zukunft belebt.⁸

Michel Foucault zufolge ist die Fabel indifferent gegenüber den Kategorien ›wahr‹ oder ›falsch‹ und wird erst in der Moderne durch die Fiktion ersetzt, die wiederum Teil des »großen Zwangssystem[s]« ist, »durch welches das

6 Hartman, Saidiya: »Venus in zwei Akten«, in: Dies.: Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint), Berlin: August 2022, S. 85–116, hier S. 108.

7 Ebd., S. 110.

8 Ebd., S. 112f. Dieser dem Scheitern und der Lücke verschriebene Aspekt der »critical fabulation« wird in der jüngst regeren Rezeption von Hartmans Schriften im deutschsprachigen Raum meist übersehen. Ergänzend und leicht verschieden hierzu steht ihre »Methode des verschränkten Erzählens«. Hartman, Saidiya: Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers, Berlin: Ullstein 2022, hier S. 11.

Abendland den Alltag verpflichtet hat, in Diskurs zu gehen«. ⁹ Und bekanntermaßen erhält die Fabel bei Bertolt Brecht eine besondere Bedeutung für den Prozess kritischer Erkenntnis. Dahingehend gewissermaßen mit dem Brecht'schen Ansatz vergleichbar, stellt die »critical fabulation« im Sinne einer Haltung der seit langem ins Wanken geratenen »wissenschaftlich vermeintlichen Objektivität [...] eine politische Vorstellungskraft zur Seite«. ¹⁰ Gilles Deleuze wiederum hat das Fabulieren zunächst für das Kino Pierre Perraults aus Kanada erörtert und sodann für das afrikanische Kino (beziehungsweise dasjenige der von ihm so bezeichneten »Dritten Welt«) zum zentralen Kriterium erklärt. ¹¹ Wenn für Deleuze die Aufgabe der Fabulation darin besteht, »für ein noch fehlendes Volk kollektive Aussagen hervorzubringen«, ¹² so ist wichtig zu betonen, dass sich Hartmans Schreiben dezidiert an die Nachfahren der Überlebenden des transatlantischen Sklavenhandels richtet. Ihr Schreiben schafft aber kein einheitliches Volk und keinen sicheren Grund, vielmehr beinhaltet es ein »living-with-the-afterlive« oder auch »living with ambivalence«. ¹³

Einen solchermaßen ambivalenten Umgang mit dem Nachleben von Krieg und Gewalt bezogen auf bildende bzw. darstellende Kunst und anhand von Raads Arbeiten werde ich in den folgenden drei Teilen meines Beitrags darstellen: Zunächst stelle ich die Performance *Les Louvres und/oder Kicking the Dead* ¹⁴ vor. Anschließend daran wird der Zweifel als Prinzip des Entzugs dargelegt, speziell eines solchen Entzuges, der die Grenzen des Sichtbaren berührt. Abschließend wird der Aspekt der Fabulation mit Blick auf die Figuren des Tunnels und der Krypta weiter erläutert und damit der kritische Zugriff von Raads Projekten unterstrichen.

9 Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen, Berlin: Merve 2001, S. 47.

10 Schmidt, Ruth: »Taking Radar Ornithology as a Guide«. Theater für unser wissenschaftliches Zeitalter nach Brecht«, in: Wessendorf, Markus (Hg.): The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 47, Rochester: Camden House 2022, S. 102–122, hier S. 119.

11 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 286.

12 Ebd., S. 288.

13 Nyong'o, Tavia: Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life, New York: New York University Press 2018, S. 202.

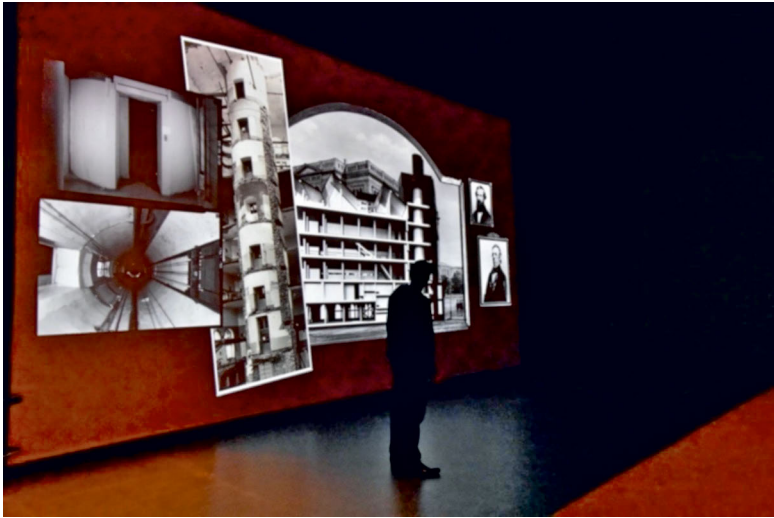
14 *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, Konzept und Performance: Walid Raad, Premiere am: 23. September 2017 im Palais Attems als Teil des Festivals steirischerherbst (Graz). Ich habe die Performance zweimal besucht – am 27. und 28. April 2019 im Hebbel am Ufer Berlin (HAU 1).

Les Louvres and/or Kicking the Dead

Ein freundlicher Mann mit schwarzer Baseballkappe stellt sich seinem Publikum als »Walid Raad« vor, um direkt in den ersten einer Reihe von scheinbar unsortierten Vortragsabschnitten überzugehen, die zunächst vor einer riesigen Videowand beginnen, dann aber in einen installativen Teil im Stil eines Museumsrundganges führen. »It has been a little cold in here. And there was a strange smell.« Zumindest jetzt riecht hier nichts mehr seltsam. Und im Allgemeinen gibt es auf dieser Bühne nicht viel außer diesem Mann, der sich eben als »Walid Raad« vorgestellt hat. Vor scheinbar nichts als einer riesigen Projektionswand stehend gibt Raad drei Warnungen bezüglich der folgenden 70 Minuten aus: Er werde erstens viele Namen und Nummern erwähnen und zweitens zwischen den Abschnitten der Inszenierung hin und her springen. Drittens trage er die schwarze Baseballkappe, weil sie seine Augen schütze und ihm außerdem als persönliches »Gegenmittel« gegen die Panikattacken helfe, die während der Arbeit an diesem Projekt begonnen hätten.

Insgesamt besteht die Performance aus einem längeren Vortrag, einer Führung durch einen Ausstellungsteil (durch den das Publikum Raad folgt), einem weiteren Vortrag und schließlich einer zweiten Führung. Innerhalb dessen gibt es vor allem drei zentrale Erzählstränge, die allesamt ziemlich verwirrend und bisweilen dubios sind: Wir erfahren erstens von einem Vietnam-Veteranen namens Jack, der als Führer in der Gedenkstätte an den Ersten Weltkrieg in der belgischen Stadt Ypres arbeite. Dies sei nicht nur der Schauplatz des ersten Nervengasangriffs überhaupt gewesen, sondern beherberge heute die ehemalige Kunstsammlung Erich Maria Remarques. Als begeisterter Leser von Remarques *Im Westen nichts Neues* habe Jack diesen Ort gewählt, um hier nach seiner Pensionierung zu leben, denn er müsse »seinen Geistern entkommen«. Bereits in diesem ersten Abschnitt lassen sich einige Motive erkennen, die in den folgenden Teilen wieder auftauchen werden: die Überreste von Kriegen, Kunstmuseen (insbesondere die Remarque-Sammlung), Geister und Nervengas (Raads anfängliche Frage, ob jemand einen seltsamen Geruch bemerkt habe, weist bereits darauf hin). Später werden wir erfahren, dass Jack nicht nur ein Soldat in Vietnam, sondern auch ein *Chief Forensic Investigator* in New York gewesen sei, der u. a. grausamste Suizide aufklären musste.

Abb. 1: Der erste Vortragsteil, hier mit Schilderungen über *The Cooper Union*. Walid Raad: *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.



Eine zweite Motivreihe der Lecture Performance besteht aus den gescheiterten Immobilieninvestitionen der Kunsthochschule *The Cooper Union* (wo Raad selbst als Professor arbeitet), insbesondere geht es um das Gelände, auf dem das MetLife-Gebäude (im Besitz der Firma Tishman Speyer und früher als PanAm-Gebäude bekannt) in New York errichtet wurde. Dies wird später im Verlauf der Performance ergänzt durch weitere Erläuterungen zu Kunstinstitutionen und Kunstinvestitionen in der sogenannten globalen *FIRE-economy* – Finance, Insurance, Real Estate. Vor riesigen dekorativen Tapeten stehend, die alle mit ausgeschnittenen Fotografien von zentralen Persönlichkeiten und von wichtigen Gebäuden der *FIRE-economy* gefüllt sind, erklärt Raad wie sich diese bei ihren risikoreichen Investitionen auf zeitgenössische Kunst konzentrierte: »Nothing cools a FIRE economy better than contemporary art.« Später werden wir ebenso vom neuen Louvre Abu Dhabi erfahren – von den Verträgen zwischen Frankreich und den Vereinigten Arabischen Emiraten, dem Gebäude von Stararchitekt Jean Nouvel, den Arbeitsbedingungen bei ex-

tremer Hitze¹⁵ und neuen Technologien, die es ermöglichen würden, Energie aus menschlichem Schweiß zu erzeugen.

Abb. 2: Eine der Tapeten mit den ausgeschnittenen Köpfen aus der FIRE economy. Walid Raad: Les Louvres and/or Kicking the Dead, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.



Diese beiden hier vorgestellten Themenstränge werden gleichermaßen über den Verlauf der Performance in sich und miteinander verwoben: die Überreste des Krieges und die Spekulationen mit Kunst, Bildung und Immobilien. Entscheidend ist nun aber das dritte, damit auch wieder verwobene Themenfeld, nämlich die seltsame Reaktion von Kunstwerken auf äußere Ereignisse. Ich werde nun auf diesen Strang der sich verändernden Kunstwerke näher eingehen, da er besonders zentral für Raads Arbeiten und mein Anliegen ist.

So sehen wir nach etwa einem Drittel des Abends ein Video (»Section 11«): Darin fahren zwei Arbeiter Kisten mit Kunst durch einen Tunnel unter dem Pariser Louvre. Wir lesen im eingeblendeten Text, dass in diesem Tunnel

15 Als Mitglied der NGO Gulf Labour und wegen seines politischen Einsatzes für Arbeitnehmerrechte wurde Raad die Einreise in die VAE verweigert.

zwei islamische Kunstartefakte »Gesichter getauscht« hätten, während sie darauf vorbereitet wurden, in das Louvre Abu Dhabi transportiert zu werden. Nach Ende des Videos erläutert Raad selbst den Prozess des »face-tradings« von Kunstobjekten: Demnach würden zwei Objekte übereinandergelegt und änderten somit ihre Form und Farbe. Wie sich ergänzen ließe: Die Objekte werden also übereinander-geschichtet und ihre Geschichte(n) aufeinander bezogen.

Abb. 3: Eines der ›face-changing‹ Objekte mit echtem und gemaltem Schatten. Walid Raad: Les Louvres and/or Kicking the Dead, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.



Raad fasst zusammen: »Wie Sie wissen: Wenn zwei Objekte ihre Gesichter wechseln, hat dies Konsequenzen.« Daraufhin müssen alle ihre Sitze verlassen und ihm folgen, und uns werden drei dieser seltsamen Objekte gezeigt, vor allem mit Verweis auf deren zusätzliche gemalte Schatten. Raad erklärt, er müsse den Schatten vortäuschen, um die »optischen Schatten« zurückzubringen, die die Objekte verloren hätten. Und als ob das nicht genügen würde, hören wir später von den Kunstwerken der ehemaligen Sammlung Remarques, die von einem arabischen Scheich gekauft worden seien, dann aber ein vampirartiges Eigenleben entwickelt hätten, bis man sie zur Gedenkstätte an

den Ersten Weltkrieg ins belgische Ypres gesandt habe – dem Ort des ersten Nervengiftgaseinsatzes.

Am Rand des Sichtbaren: Zweifel und Entzug

Les Louvres ist wie alle Arbeiten Raads von der Geschichte des Libanons sowie der MENA-Region geprägt. Obwohl Krieg und Gewalt sowie ihre Folgen allgegenwärtig sind, gibt es keinen Hauptplot und kein einzelnes Ereignis wird als zentral hervorgehoben. Die Performance besteht vielmehr aus einer Reihe von Anmerkungen zu einem nicht vorhandenen zentralen Text oder einer ›Quelle‹: Entsprechend tragen die einzelnen Abschnitte Titel wie »Footnote« oder »Appendix«. Raads Auftrittsstil entspricht dem eines Botenberichts, er selbst wählt für seine Performances die schlichten Begriffe »Walkthrough« oder »Artist Talk« (statt etwa »Lecture Performance«).

Die Figur von Walid Raad spielt die Rolle eines Künstlers, der seine eigenen Werke präsentiert.¹⁶ Seit seinen frühen Arbeiten hat Raad den *Zweifel* als Prinzip, als Antriebsmotor, verwendet, der vor allem auch dadurch ausgelöst wird, dass seine Erzählungen Lücken hinterlassen und Sprünge machen.¹⁷ Früher oder später wird bei allen Zuschauenden der Zweifel geweckt, wo der fabulative Teil der faszinierenden Geschichten begonnen haben könnte – und sogar welche Rolle und Position diese Person spielen könnte, die sich als ›Walid Raad‹ vorgestellt hat.¹⁸ Für Raad spielt die Auseinandersetzung mit dem kartesischen Zweifel eine große Rolle, ist es doch der Zweifel, der verhindert, dass das (kartesische) Subjekt vollständig bei, in und mit sich selbst ist.¹⁹ So ver-

16 Raad bezieht sich mit seiner eigenen Rolle auf: Vgl. Singerman, Howard: *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press 1999.

17 Vgl. Schulte, Philipp: »Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group«, in: Eva Ulrike Pirker (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 287–300, hier: S. 299.

18 »Das Subjekt [...] erlangt einen vorläufigen Status, in dem es die Äußerung zitiert und sich damit selbst als Subjekt der Äußerung schafft. Dieser Subjekt-Effekt ist aber nur eine Folge des Zitierens, ein abgeleiteter Effekt einer nachträglichen Metalepse, die das aufgerufene geschichtliche Vermächtnis von Anrufungen im Subjekt als ›Ursprung‹ der Äußerung verbirgt.« Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 81.

19 Nancy, Jean-Luc: *Ego Sum*, Paris: Flammarion 1979, S. 34f.

weist Raad damit implizit auf den vorläufigen Status eines jeden sprechenden Subjektes.

Dies wird vor allem in den jüngeren Arbeiten Raads mit der Kritik an Objektivierung qua Sichtbarkeitskonstruktionen kombiniert – insbesondere in Kunstinstitutionen.²⁰ So untersuchen Raads Projekte, was »arabische Kunst« heutzutage sein könnte, und zwar vor dem Hintergrund einer krisenhaften Region, die in den letzten Jahren durch die Politik der Vereinigten Arabischen Emirate und dabei nicht zuletzt unter Zuhilfenahme von musealen Repräsentationsbauten eine rasante Veränderung erlebt hat.²¹ Bereits in der u. a. bei der dOCUMENTA (13) gezeigten Performance *Scratching on Things I Could Disavow*. *A History of the Art in the Arab World* von 2011 verwendet Raad ähnliche Motive wie in *Les Louvres and/or Kicking the Dead*. In beiden Arbeiten werden kunstgeschichtliche Referenzen eingeflochten, wie beispielsweise die sogenannten »narrativen Strukturen« des Künstlers Mark Lombardi, Diagrammzeichnungen über Macht- und Finanzverhältnisse.²²

Darüber hinaus interessiert sich Raad vor allem für die Leerstellen des Sichtbaren im vernetzten »global transnationalen«²³ Dispositiv zeitgenössischer Kunst. Wie Jacques Derrida betont hat, sind Sichtbarkeitsbedingungen selbst unsichtbar, sodass sich hinter jedem Sichtbaren ein Unsichtbares verbirgt.²⁴ Diesem Unsichtbaren oder auch Nicht-Sehen mitten im Sichtbaren kommt eine wesentliche Bedeutung zu. Hierfür wählt Raad eine spekulative – oder eher eine *fabulative* – Herangehensweise an Dinge und Objekte, die auf das reagieren, was in der Welt vor sich geht.²⁵ In Raads Fabulationen werden so die Artefakte selbst materiell und immateriell affiziert und verändern sich

20 Vgl. Biro, Yaelle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon: Les Presses du Réel 2018.

21 Vgl. Kazerouni, Alexandre: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.

22 Vgl. Gießmann, Sebastian: »Die Öffentlichkeit der Verschwörung. Ästhetik und politische Ökonomie bei Mark Lombardi«, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript 2012, S. 29–47.

23 Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso 2013, S. 26.

24 Derrida, Jacques: »Denken, nicht zu sehen«, in: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren. 1979–2004*, Berlin: Brinkmann und Bose 2017, S. 41–61, hier: S. 54.

25 In einer früheren und anders ausgerichteten Version dieses Beitrages bin ich noch nicht auf die *fabulative* Komponente eingegangen. Vgl. Gabriel, Leon: »A Scene of the Unseen. Altermundiality in Walid Raads *Les Louvres and/or Kicking the Dead*«, in:

dadurch drastisch. Dies greift den Ansatz seines »untimely collaborators«, des Schriftstellers Jalal Toufic, auf, der Kunst als einen Weg beschreibt, über dasjenige nachzudenken, was er in Anlehnung an Martin Heidegger und Maurice Blanchot als »Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster« bezeichnet.²⁶

In Bezug auf das unermessliche Desaster verhält es sich mit der Kunst wie mit dem Spiegel in Vampirfilme: Sie enthüllt, dass sich uns etwas entzieht, von dem wir glauben, es sei noch vorhanden. ›Du hast nichts gesehen in Hiroshima‹ (Duras' *Hiroshima mon amour*, 1961). Bedeutet dies, dass man keine Aufzeichnungen machen sollte? Keinesfalls. Man sollte dieses »Nichts« aufzeichnen, das erst nach der Wiedererweckung wieder zur Verfügung stehen kann.²⁷

In dieser Argumentation ist etwas betroffen und daher für unser Sehvermögen nicht verfügbar, es bleibt also unbemerkt. Das Desaster erzeugt ähnlich einem Trauma eine Leerstelle, ein Nichts. Toufic verwendet den bekannten Satz »You have seen nothing in Hiroshima« aus dem Film *Hiroshima mon amour* von Alain Resnais (FR/JP 1959), um seine durchaus erstmal etwas eigenwillige Aussage zu unterstreichen: Man müsse an diesem Nichts arbeiten, um herauszufordern, was als sichtbar angesehen wird, sich tatsächlich aber – etwas schematisch formuliert – aus jedem Wahrnehmungsrahmen entzieht.²⁸

Insofern befragt Raad seinerseits das Sichtbare in seinem bestehenden Rahmen auf seine Leerstellen und schafft – eben als Fabulationen – ›Symp-

Alix de Morant et al. (Hg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2021, S. 347–363.

26 Toufic, Jalal: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*, Berlin: August 2011, S. 72.

27 Ebd.

28 Im Gegensatz zu Toufic, der über »Wiedererweckungen« (resurrections) des Zurückgezogenen schreibt, verwendet Raad bezogen auf arabische Kunst jedoch eher eine Strategie des stets verändernden Rezitierens (recitation) mit dem Zweifel als Leitprinzip, um nicht den Anschein zu erwecken, eine scheinbar originäre Vergangenheit wiederzuentdecken. Als ein gewissermaßen spekulativ-fabulativer Ermittler bezieht sich Raad auf verschiedene Welten und Formen des Weltzugangs, die über die Dichotomie zwischen Realität und Fiktion hinausgehen. Vgl. J. Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 13.

tome« für den Entzug und die Erfahrung des Nichts-Sehens.²⁹ Weil es – wie eingangs mit Verweis auf Foucault erwähnt – eben nicht eindeutig zwischen wahr und falsch trennt, unterscheidet sich das Fabulieren auch von dem, was heute als Forensik bezeichnet wird. Raad macht in seinen neueren Arbeiten immer wieder leicht ironische Verweise auf forensische Verfahren: In *Les Louvres and/or Kicking the Dead* z.B. war die Figur des Jack ein *Chief Forensic Investigator*; bei der geführten Tour durch Raads Ausstellung *We Lived So Well Together* in der Kunsthalle Mainz 2022 erfahren wir wiederum, dass forensische Teams an den sich verändernden Artefakten angeblich scheitern. In *Les Louvres and/or Kicking the Dead* betrifft die Fabulation nun vor allem die sich verändernden Objekte samt ihrer »verlorenen« Schatten. In *Scratching on Things I Could Disavow* betrifft dies etwa diese Aspekte: das behauptete Schrumpfen von Raads eigenen Arbeiten, als sie erstmalig im Libanon gezeigt werden sollten; ein Museum, das nur noch aus flachen und unzugänglichen Bordüren besteht; und schließlich den Rückzug von Farben, Formen, Linien und Konturen, die – so Raad – nicht mehr zur Verfügung stünden, aber sich in Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen »verstecken« würden.

Tunnel und Krypta

In ähnlicher Weise mit dem Rückzug bzw. Entzug spielend, hat Raad 2016 zusammen mit dem Architekturkollektiv SITU Studio die temporäre Installation *Those That Are Near. Those That Are Far* für einen heutigen Kunstraum in der ehemaligen Synagoge der Kleinstadt Stommeln in der Nähe von Köln erschaffen: In der Mitte des Raumes befindet sich ein Schacht, der in eine leuchtende Tiefe führt, darüber ein metallenes Dreibein zum Lastenheben, dessen Zugkette ins Verborgene dieser Höhlung hineinläuft. Bei aller Anstrengung ist es unmöglich, hineinzusehen. Was auch immer sich dort unten befindet, entzieht sich der Sicht. Außerdem erscheint das Innen der Synagoge meterhoch mit Erde aufgeschüttet, auf deren Oberfläche sich Eindrücke oder Spuren abzeichnen.

29 Auch wenn ich den Ausführungen André Lepeckis zu The Atlas Group vielfach folgen kann, so teile ich nicht die Einschätzung, es würde sich bei Raads Arbeiten um ein »enchantment« oder einen »magic realism« handeln. Lepecki, André: »After All, This Terror was Not Without Reason«, in: TDR: The Drama Review, 50, 3 (2006), S. 88–99, hier S. 96.

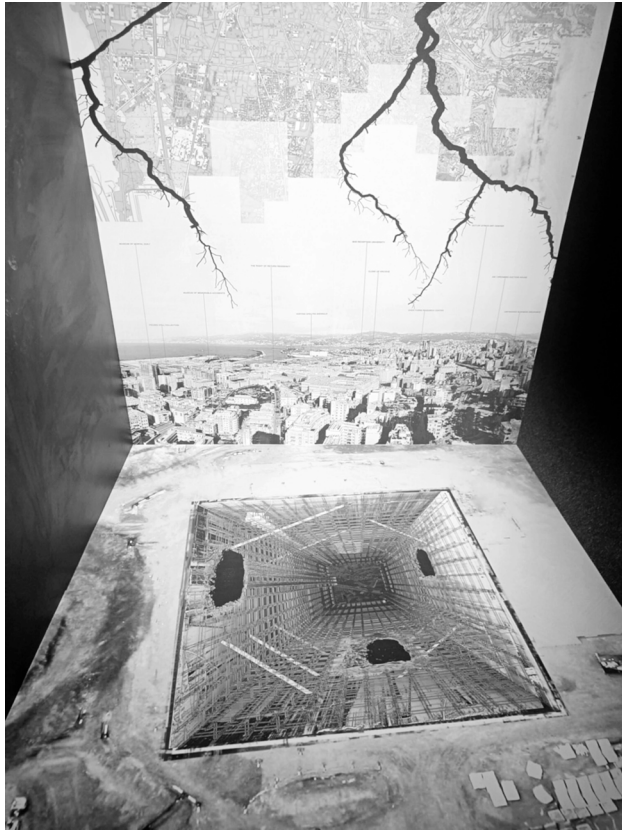
Während Raad und SITU Studio klar mit Bildern von konkreten Tunneln spielen, schlagen sie ebenso vor, den Begriff des Tunnels weniger wörtlich denn vielmehr als einen Weg zu betrachten, sich von einem festen Bild zu entfernen, um somit eine Vielzahl von Möglichkeiten zu bieten. »These material tunnels are complemented by immaterial ones, a tunneling of vision, sound, light, and heat. No need to physically traverse space to reach the other side. Just send a wavelength through bodies, walls, floors, and ceilings and see what lurks on the other side.« Diese Geste ist bemerkenswert, da die Aufgabe des Kunstwerks nicht darin liegt, diese ›andere Seite‹ zu erkunden, sondern dazu anzuregen, uns auf etwas anderes als unsere Seite oder unsere Welt zu beziehen.

Abb. 4: Installationsansicht. Walid Raad & SITU Studio: *Those That Are Near. Those That Are Far*, 2016. Foto & © Werner J. Hannappel, 2016.



Erinnern wir uns: Auch in *Les Louvres* spielte der Tunnel unter dem Pariser Louvre eine entscheidende Rolle, tauschen doch hier Raad zufolge die Kunstwerke ihre Gesichter. Für seine Einzelausstellung *We Lived So Well Together* hat Raad wiederum zusammen mit dem Architekten Bernard Khoury die Installation *Proposal for a Site Museum* geschaffen, die in Form eines Aufstellers direkt neben der Dokumentation von *Those That Are Near. Those That Are Far* präsentiert wurde.

Abb. 5: Installationsansicht. Walid Raad & Bernard Khoury: Proposal for a Site Museum, 2016–2026. Foto: Julia Schade 2022.



Zu sehen ist in einer schwarz-weißen Zeichnung ein tiefer Schacht mit Stützgerüsten rundherum, der in die Dunkelheit hinunterführt. Darüber ist eine Ansicht und eine Karte von Beirut abgebildet, auf der sich ein rhizomatisches Tunnelnetz entfaltet. In einem kurzen Text wird erklärt, dass Raad und Khoury einen (nicht erfolgreichen) Beitrag zum Architekturwettbewerb für das neue Kunstmuseum von Beirut entwickelt hätten. Dieser abgelehnte Beitrag entpuppt sich als Entwurf eines unterirdischen Museums, das sich unter der Stadt wie ein riesiges Rhizom windet. Tatsächlich zeigt die Karte bei genauerem Blick verschiedene Museen in verschiedenen Teilen der Stadt, so etwa: »Museum of memorable accidents«, »frozen still collection«, »museum

of mortal guilt«, »the right of return residency«, »Am I dreaming auctioning house« oder auch die »bad reception university«. Sie alle befinden sich offenbar irgendwo in den endlosen unterirdischen Abzweigungen des Loch-im-Boden-Museums.

In einer etwas merkwürdig anmutenden Wendung beschreibt Raads »untimely collaborator« Toufic Kunst als einen Weg, etwas in unserer Welt sichtbar zu machen, was unter normalen Umständen nur in einer anderen Welt registriert werden könne – oder, wie er es nennt, in einem anderen »Zweig des Multiversums«:

[...] Paul Klee's counsel ›not to render the visible, but to render visible‹ has to be qualified, since one of the tasks of art then is, through creatively building universes that don't fall apart ›two days‹ later, to render visible what, while being visible in another branch of the multiverse, would otherwise be invisible to us in our branch of the multiverse.³⁰

Toufic bejaht hier eine gegebene Pluralität von Welten und gleichzeitig die Notwendigkeit, weitere – auch imaginäre oder fiktionale – Welten zu schaffen. Mit anderen Worten: Kunst erzeugt und reflektiert unterschiedliche Realitäten jenseits unseres Bereichs der sogenannten »einen« Realität oder des Realen. Dies wäre immer noch eine bloße Pluralisierung von abgeschlossenen Räumen oder Systemen, wenn Toufic nicht auf der Möglichkeit bestehen würde, etwas sichtbar zu machen, das in unserer Welt sonst unsichtbar ist. Jede neue Welterzeugung ermöglicht es also, verborgene, aber bestehende Beziehungen zwischen Welten als miteinander verknüpfte Zweige des Multiversums aufzuzeigen.

Die Frage, die durch Raads Performances und Installationen aufgeworfen wird, ist nicht, wie wir davon ausgehen können, dass Kunstwerke ihre Gesichter austauschen oder ob untote Kunstwerke überhaupt existieren können. Innerhalb des vorgegebenen Rahmens dessen, was als »Fiktion« und »Realität« verstanden wird, ist klar, was möglich ist und was nicht. Der zentrale Punkt von *Les Louvres* Spiel mit unseren Zweifeln ist dementsprechend nicht, ob die gesichtstauschenden Objekte »real« oder »falsch«, »glaubwürdig« oder »unwahrscheinlich« wären, sondern dass es zweifelhaft ist, ob es solche Kriterien hier an *diesem* Ort gibt (diesem Kunstraum als einem »networked space of the

30 Toufic, Jalal: *What Was I Thinking?* Berlin: Sternberg 2017, S. 135.

functional site«³¹). Die Performance wirft die Frage auf, wie die ›globale transnationale‹ zeitgenössische Kunst sowohl ein Raum sein könnte, der von Überresten der Vergangenheit geprägt ist, als auch ein Raum, an dem es möglich wird, irgendwie mit anderen Zweigen des Multiversums in Kontakt zu treten. Kann Gegenwartskunst überhaupt solche Interaktionen zwischen Resten und Möglichkeiten erfahrbar machen?

Doch so faszinierend die Idee des Multiversums auch sein mag, sie kann nicht ohne den bereits erwähnten zentralen Begriff des Rückzugs verstanden werden – und dem damit einhergehenden Nachleben von Kriegen und Gewalt. Raads Arbeit trägt daher beide Aspekte in sich: das Fabulieren über multiversale Welten und das Betroffensein vom Entzug. Ohne die Installation in der Synagoge von Stommeln oder den Entwurf für das Beiruter Kunstmuseum zu einer hermeneutischen Folie erheben zu wollen, scheinen sie mir einen zentralen Aspekt von Raads Ansatz geradezu zu versinnbildlichen, nämlich die Konfrontation mit Vergangenen. Mein Punkt ist daher, dass die beiden den Tunneln gewidmeten Installationen das für Raad zentrale Thema des Entzugs bündeln und es mit den im Sinne einer Krypta verschlossenen Räumen des Vergangenen verbinden, aus denen dann symptomartig Signale hervorbringen. Raad erschafft also in seinem fabulativen Verfahren »Symptome«, die nicht auf ein klar konturiertes Ereignis, sondern nur auf eine Lücke oder Leerstelle verweisen. Hieran möchte ich mit einem Begriff aus der Psychoanalyse anknüpfen: Das Konzept der Krypta³² wurde von den Psychoanalytiker:innen Nicolas Abraham und Maria Torok für die Versiegelung unerträglicher Erfahrungen entwickelt, die unzugänglich isoliert und zugleich im Subjekt inkorporiert werden.³³ Zwar erzeugt die Krypta eine Leerstelle und damit einen Ort des Verbergens, trotzdem ist sie eine »Darstellungsform«³⁴. Sie bildet »Kryptony-

31 P. Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 172. Vgl. ebenso: Osborne, Peter: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London/Brooklyn: Verso 2018, S. 18.

32 »Insofar as [the crypt] splits and doubles the subject, it recapitulates the unnameable loss as radically social, even as founding the aesthetics of sociality.« T. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 201.

33 Eine gelingende Trauerarbeit hingegen besteht in der Selbsterneuerung qua Introjektion: Der »Verlust [wird] ins Selbst aufgenommen, transformiert und in etwas Neues verwandelt« Schwab, Gabriele: »Das Gespenst der Vergangenheit. Zum transgenerationalen Erbe von Krieg und Gewalt«, in: *Gruppenpsychother. Gruppendynamik* 47 (2011), S. 235–261, hier S. 251.

34 Küchenhoff, Joachim: »Das Unabgegoltene. Das eigene oder fremde, das reale oder virtuelle Vergangene«, in: Emil Angehrn/Joachim Küchenhoff (Hg.): *Das unerledigte Ver-*

mien«, symptomartige Wörter, die in entstellter, nie direkter Weise verstecken und zugleich enthüllen. Und die katastrophische Erfahrung artikuliert sich ex negativo durch das Schweigen. Die Krypta spielt so – durch ihre Lücke – eine wesentliche Rolle in der transgenerationalen Weitergabe von Traumata.

In Raads Projekten geht es im Gegensatz zur psychoanalytischen Kur nicht darum, ein einziges »geheim gehaltene[s] Substrat« kryptonymischer Prozesse aufzudecken.³⁵ Präsentiert werden hingegen Artefakte und Dokumente nicht als (direkte, materielle) Spuren, sondern als Symptome »aus« der Krypta, die auf vielfältige korrespondierende kollektive Traumata und gleichzeitig auch auf »untraumatische« Aspekte verweisen.³⁶ Darüber hinaus betreffen diese Symptome nicht das psychische Erleben eines einzelnen Subjektes oder die geteilte Vorstellungswelt einer Gruppe, sondern eher eine im weitesten Sinne von den Geschehnissen affizierte mehr-als-menschliche Umgebung, die eine rein menschliche *agency* unterläuft und dennoch »multidirektionale« Beziehungen³⁷ zwischen verschiedenen kollektiven Traumata andeutet.

Das allerdings ist – wie auch die scharf geführten Kontroversen der letzten Jahre gezeigt haben – gerade hinsichtlich des schwierigen Verhältnisses von Antisemitismus und Rassismus bzw. Shoa-Gedenken und durch de- bzw. postkoloniale Fragen angestoßene Debatten um eine erweiterte Erinnerungskultur alles andere als konfliktfrei. So erweist sich Toufics Text über den *Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster* dort als problematisch, wo etwa »die atomare Verwüstung von Hiroshima, de[r] Völkermord von Ruanda, Auschwitz, die Herrschaft der Roten Khmer in Kambodscha zwischen 1974 und 1977 und die völkermordenden, auf Betreiben der USA verhängten UN-Sanktionen gegen den Irak«³⁸ in einem Zug genannt werden und somit äquivalent

gangene. Konstellationen der Erinnerung, Weilerswist: Velbrück 2015, S. 93–104, hier S. 99.

- 35 G. Schwab: Das Gespenst der Vergangenheit, S. 251: »Man kann allerdings nicht davon ausgehen, dass Diskurse die psychischen Prozesse von Introjektion und Inkorporation einfach widerspiegeln. Die Beziehung zwischen Sprache und Trauma ist eher generativ und transformationell als referentiell«.
- 36 Die Krypta bleibt bei Raad unerschlossen und polyvalent, was eine bloße Fantasie von Zeugenschaft, speziell das Phantasma direkter Bezeugung in dokumentarisch ausgerichteten performativen Künsten, verweigert.
- 37 Vgl. Rothberg, Michael: Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung, Berlin: Metropolis 2021.
- 38 J. Toufic: Vom Rückzug der Tradition, S. 41.

wirken. Während Toufics Text in einigen Passagen tatsächlich zu problematischen Verallgemeinerungen bzw. Reduktionen tendiert,³⁹ zählt es wohl zum besonderen Geschick von Raad, dass er die Ansätze seines »untimely collaborators«⁴⁰ Toufic hinsichtlich einer künstlerischen Sensibilität für den Rückzug aufnimmt, seine eigenen Arbeiten aber von konkreten Anklagen freihält und darüber hinaus nicht an definierten Gemeinschaften interessiert ist. Vielmehr wird bei Raad der Rückzug der Tradition als unsicher und selbst nicht klar erkennbar gedacht, zugleich als nur in Verstrickungen mit Dispositiven der Darstellung denkbar. Zwar spielt Raad stets mit einer Vieldeutigkeit, die aber nie in gänzliche Arbitrarität verfällt.

Als ein ›Dokumentwerden‹ lässt sich insofern abschließend an Raads Arbeiten zusammenfassend dreierlei bezeichnen: Erstens die Fokusverschiebung vom Artefakt hin zur Prozessualität, denn Dokumente und Gegenstände werden als Symptome behandelt; zweitens die Betonung von Zeitlichkeit, weil das Nachleben und die Leerstellen des Vergangenen, ebenso wie mögliche zukünftige oder veränderliche Welten behandelt werden; und drittens die Darstellung versteckter konkreter Prozesse ebenso wie fabulativer Entwürfe, aus denen heraus dann die Darstellung selbst problematisiert wird, indem Sichtbarkeitsregime und -dispositive ausgestellt werden. Hinsichtlich dieser drei Aspekte kommt dem eingangs erläuterten Begriff der ›kritischen Fabulation‹ nach Hartman eine besondere Bedeutung zu. Das soll nicht über die Unterschiede hinsichtlich der je spezifischen, uneinholbaren historischen Erfahrung von transatlantischem Sklavenhandel einer- und den Kriegen im

39 Toufics Texte weisen bisweilen nicht zu leugnende schwere Ressentiments gegen den Staat und die Politik Israels als einer ›Schließung‹ auf. In der Tat erkennt Toufic die Verbrechen der Shoah, allerdings tendiert er zu einer essentialisierenden Sicht auf politische Zusammenschlüsse, die als Schicksalsgemeinschaften gelesen werden – was vielleicht bereits in seiner an die Denktradition von Martin Heidegger und Maurice Blanchot angelehnte Definition von Gemeinschaften ex negativo als Entitäten begründet sein könnte. Insbesondere Toufics absolute und darin wieder essentialisierende Verbundenheit zu einer Denktradition des Diasporischen führt zu problematischen, da pauschalen Aussagen. Vgl. Ebd., S. 55–68. Das ist aber nur die eine Seite: Mit der Denktradition von Entzugsstrukturen und vielleicht auch dem Entzug dieser Tradition selbst, zeigt Toufics Rhetorik neben den politischen Anklagen ein Bemühen um eben ein jüdisch-arabisch-islamisches Denken der Mystik und des Kabbalismus, das sich mit einer nicht repräsentativen Sprache befasst, mithin auch einem Fehlen der Sprache, und einem Bezug zu einem Anderen.

40 Ebd., S. 16 (die deutsche Übersetzung schreibt von einem »unzeitgemäßen Mitarbeiter«).

Libanon andererseits hinwegtäuschen. Auch wenn Raad einen weitaus spielerischeren Umgang als Hartman wählt, so setzen auch seine Fabulationen kritisch »in der Zwischenzeit, in dem Raum zwischen zu spät und zu früh«⁴¹ ein, wo die Möglichkeiten der Rekonstruktion enden. Sie richten sich nicht an eine konkrete Gemeinschaft oder ein noch fehlendes Volk, sondern nur an diejenigen, die affizierbar für dasjenige sind, was in der Gegenwart vom Nachleben des Vergangenen betroffen ist und dennoch der Aufmerksamkeit entgeht. Sie bieten Allegorien und Erzählungen an, um mit den Lücken der Darstellbarkeit und ihrem Widerstand umzugehen: Demjenigen, was sich selbst noch im Darstellen dem Dokumentwerden widersetzt.

Literaturverzeichnis

- Biro, Yaelle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon: Les Presses du Réel 2018.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Derrida, Jacques: »Denken, nicht zu sehen«, in: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren. 1979–2004*, Berlin: Brinkmann und Bose 2017, S. 41–61.
- Elias, Chad: *Posthumous Images: Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*. Durham: Duke University Press 2018.
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001.
- Gabriel, Leon: »A Scene of the Unseen. Altermundiality in Walid Raads *Les Louvres and/or Kicking the Dead*«, in: Alix de Morant et al. (Hg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2021, S. 347–363.
- Gießmann, Sebastian: »Die Öffentlichkeit der Verschwörung. Ästhetik und politische Ökonomie bei Mark Lombardi«, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript 2012, S. 29–47.
- Hartman, Saidiya: »Venus in zwei Akten«, in: Dies.: *Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint)*, Berlin: August 2022, S. 85–116.

41 S. Hartman: *Venus in zwei Akten*, S. 114.

- Hartman, Saidiya: *Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers*, Berlin: Ullstein 2022.
- Kazerouni, Alexandre: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.
- Küchenhoff, Joachim: »Das Unabgegoltene. Das eigene oder fremde, das reale oder virtuelle Vergangene«, in: Emil Angehrn/Joachim Küchenhoff (Hg.): *Das unerledigte Vergangene. Konstellationen der Erinnerung*, Weilerswist: Velbrück 2015, S. 93–104.
- Lepecki, André: »After All, This Terror was Not Without Reason«, in: *TDR: The Drama Review*, 50, 3 (2006), S. 88–99, hier S. 96.
- Nancy, Jean-Luc: *Ego Sum*, Paris: Flammarion 1979.
- Nyong'o, Tavia: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York: New York University Press 2018.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso 2013.
- Osborne, Peter: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London/Brooklyn: Verso 2018.
- Raad, Walid: »In Conversation« (with Seth Cameron). in: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. <https://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron> (Zugriff am 23.02.2023).
- Reich, Julia: »Was bleibt, wenn nichts bleibt? Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.): *Gegen\Documentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 63–76.
- Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin: Metropolis 2021.
- Schade, Julia: *Unzeit. Widerständige Zeitlichkeiten in Performance, Kunst, Theorie*, Berlin: Neofelis 2024.
- Schmidt, Ruth: »»Taking Radar Ornithology as a Guide« Theater für unser wissenschaftliches Zeitalter nach Brecht«, in: Wessendorf, Markus (Hg.): *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 47*, Rochester: Camden House 2022, S. 102–122.
- Schulte, Philipp: »Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group«, in: Eva Ulrike Pirker (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 287–300.

- Schwab, Gabriele: »Das Gespenst der Vergangenheit. Zum transgenerationalen Erbe von Krieg und Gewalt«, in: Gruppenpsychother. Gruppendynamik 47 (2011), S. 235–261.
- Singerman, Howard: Art Subjects. Making Artists in the American University, Berkeley: University of California Press 1999.
- Steyrer, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008.
- Toufic, Jalal: Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster, Berlin: August 2011.
- Toufic, Jalal: What Was I Thinking? Berlin: Sternberg 2017.

