

2732 KM FROM BEIRUT

2732 كم من بيروت

EIN KULTURELLER AUSBLICK VON
RABIH MROUÉ, BEIRUT
19. UND 20. JANUAR 07 IM HAU 2

2732 km liegen zwischen Beirut und Berlin. Doch was besagt die in Kilometern gemessene Distanz? Welches Maß gilt für die Berechnung der Entfernung zweier Städte? Stunden? Technologischer Fortschritt? Feindschaft oder Bündnispartnerschaft? Die Zahl der Kriege, die jede von ihnen erlebt hat, und das Ausmaß der Schäden, die diese verursachten? Der eine Krieg ist vorbei, der nächste droht. Beirut kommt nicht zum Luftholen. Und nicht dazu, die Heimsuchungen zu verarbeiten und zu verstehen. Die Geister der Toten kreisen über der Stadt und über den Köpfen ihrer Bewohner, die die Augen weit aufreißen und doch nicht sehen können. Als wären die Gesichter blicklos. „Die Untoten der Stadt“, „Trauer“, „Träume“, „Vampire“, „Zombies“, „Hisbollah, die Frauen und der Generalsekretär Hassan Nasrallah“, „Der libanesischer Bürgerkrieg und der Krieg vom Juli 2006“ – diese Themen sind Gegenstand von Diskussion und Reflexion im Rahmen des kompakten Programms zu Beirut, das Rabih Mroué zusammengestellt hat und am 19. und 20. Januar im HAU 2 präsentieren wird. Über 20 Künstler und Intellektuelle machen sich von Beirut auf den Weg in das 2732 km entfernt gelegene Berlin. Sie präsentieren Vorträge, Videos, Installationen, Konzerte und eine Tanz-Performance, bringen ihre Arbeiten und Projekte ebenso

wie ihre Fragen und ihre Angst mit. Jede/r von ihnen repräsentiert nur sich selbst: Individuen, die versuchen, eine Distanz zwischen sich und ihren Problemen zu schaffen, um klarer sehen zu können und Worte und Bilder zu entwickeln, die von den fertigen Gedanken und Texten, die für die Medien und die politische Mobilisierung zur Verfügung stehen, weit entfernt sind. Sie versuchen, diese Distanz in einem Land und einer Welt zu schaffen, die uns ständig auffordert, unsere Zugehörigkeit zu erklären, ohne diese in Frage zu stellen, und uns permanent drängt, uns auf die eine Seite und gegen die andere zu schlagen.

2732 km trennen Beirut und Berlin, wohl wahr! Doch vielleicht gibt es auch mindestens 2732 Sorgen, die beide Städte verbinden.

Ein kultureller Ausblick von Rabih Mroué mit Tony Chakar, Mounira El-Solh, Toufic Farroukh, Joana Hadjithomas, Zeid Hamdan und Gästen, Khalil Joreige, Lamia Joreige, Bilal Khbeiz, Rima Khcheich, Walid Sadek, Ghassan Salhab, Maher Abi Samra, Lina Saneh, Salah Saouli, Scrambled Eggs, Mohamed Soueid, Jalal Toufic, Mahmoud Turkmani, Yalda Younes und Zad Moulataka u.a.

Dieses Bild ist Teil der Installation „Four Cotton Underwear For Tony“ – or How My Father Forgot How to Die and Became a Martyr Instead by Tony Chakar.



HAU HAU HAU
EINS ZWEI DREI

EIN BILD, ZWEI KRIEGE

VON JOANA HADJITHOMAS & KHALIL JOREIGE

Als der Krieg im Juli 2006 begann, wählte die britische Zeitung „Guardian“ eine Postkartenansicht unseres Projekts „Wonder Beirut“ zur Illustration der Titelseite einer Sonderausgabe zu dem Konflikt. Das Bild zeigte einen der Kämpfe der Jahre 1975 und 1976. Auf uns wirkte der Abdruck dieser Karte zur Illustration des letzten Krieges 31 Jahre später seltsam: Kann das gleiche Bild für zwei Kriege stehen? Sind es nicht eher zwei Bilder für zwei Kriege? Selbst wenn von außen betrachtet das Bild das gleiche ist: Ist es wirklich so? Wird es nicht allein durch die Tatsache zu „einem anderen Bild“, weil es für die Darstellung eines anderen Krieges verwendet wird? Durchläuft es nicht eine Art von „Temporalität“, wird es nicht „neu“, zum Produkt eines anderen Konflikts, als würden wir es zum ersten Mal sehen und zeigen?

Wir haben immer befürchtet, dass es wieder losgeht. Wir haben im Grunde nie geglaubt, dass es wirklich vorbei war. Daher thematisierten wir Latenz, den Zustand dessen, was unsichtbar da ist und sich jederzeit zeigen kann. Spuren, Erinnerungen, die zu den Geistern werden, die die Fotografen, die Filme, die Dokumente heimsuchen, gleichgültig, ob sie wahr oder falsch sind. Diese Latenz geht mit einer doppelbödigen Beziehung zu den Bildern einher, da wir seit dem Ende des Bürgerkrieges an ihnen gearbeitet haben.

Was wir produzieren, wirft ständig Fragen auf: zu unserem Engagement, zu unserer Position als Filmemacher in diesem Teil der Welt, Fragen zu unserer Sicht auf ein Land und eine Gesellschaft, die durch den Krieg verwüstet sind, sich ständig verändern, neu entstehen, ein Körper, der sich einem entzieht, nicht zu fassen ist, fiktives Territorium.

Wir orientierten uns um, konzentrierten uns auf die Neuinterpretation unserer jüngeren Geschichte und wie sie sich in der anhaltenden Amnesie unserer Gesellschaft präsentiert. Wir fragten nach den verschiedenen Wegen und Strängen, die die Erzählungen über unsere Geschichte in künstlerischen Projekten nehmen.

Dieser kritische Ansatz führte uns nicht selten in die Sackgasse, provozierte Paralyse, Darstellungskrisen, die Krise der Bilder nach der Katastrophe. Er zwang uns, in unserer Video- und fotografischen Praxis unsere Bilder jenseits des Fließens zu denken und zu produzieren und permanent ihre Notwendigkeit, Existenz und Implikationen in der Welt, in der wir leben, zu hinterfragen. Diese Überlegungen brachten uns dazu, das Bild durch Text und plastische Schilderungen zu ersetzen. Um das „Bild“ anders entstehen zu lassen, arbeiteten wir verstärkt mit geborgten, offiziellen oder populären Bildern, beispielsweise den Ansichtskarten der sechziger und siebziger Jahre, die nach dem Krieg weiterhin verkauft wurden, obwohl die Orte, die sie zeigten, völlig zerstört

waren. Wir hatten das Bedürfnis, sie zu verändern, den Konflikt in sie einzubetten, das „Wunder Beirut“ zu schaffen. „Wonder Beirut“ basiert auf einer Postkartensammlung mit Bildern des Fotografen Abdallah Farah. Es ist ein Projekt in mehreren Phasen und besteht mittlerweile aus den Teilen „History of a pyromaniac photographer“ („Geschichte eines brandstiftenden Fotografen“), „Postcards of war“ („Kriegspostkarten“) und „Latent images“ („Latente Bilder“).

Abdallah Farah fotografierte zwischen 1968 und 1969 im Auftrag des libanesischen Staates. Seine Bilder sollten als Ansichtskarten erscheinen. Sie zeigen das Stadtzentrum Beiruts und die libanesische Riviera mit ihren Luxushotels und trugen zum idealisierten Bild des Landes in den sechziger Jahren bei. Einige Monate nach dem Beginn des Bürgerkrieges im Herbst 1975 begann Abdallah, die Negative seiner Ansichtskarten zu vernichten. Er verbrannte sie nach und nach, als sollten sie der aktuellen Lage entsprechen. Er imitierte die Zerstörung der Gebäude, deren Verschwinden durch Bombardements und Straßenschlachten er erlebte. Dabei ging er wohlorganisiert und dokumentarisch vor. Er folgte den Spuren der Granaten und beschädigte die Bilder parallel zu den Ereignissen der einzelnen Tage. Diesen ersten Teil nennen wir „den historischen Prozess“, so zum Beispiel in der „Schlacht der Hotels“.

Später wurde er zum Gefangenen in seinem eigenen Spiel und begann, zufällig oder bewusst, den gleichen Gebäuden weitere Schäden zuzufügen. Diese zweite Phase nennen wir den „plastischen Prozess“.

Wir veröffentlichten diese Bilder in einer neuen Serie von 18 Kriegspostkarten. Der letzte Teil von „Wonder Beirut“ besteht aus der „unsichtbaren“ Arbeit des Abdallah Farah, der, obwohl er immer noch Bilder macht, die Aufnahmen nicht mehr entwickelt. Er gibt sich damit zufrieden, zu fotografieren. Allerdings hält er jede Fotografie mit einer detaillierten Beschreibung in einem Notizbuch fest. Man betrachtet seine Fotos nicht, man liest sie vielmehr. Wir haben „Kontaktabzüge“ seiner Arbeiten hergestellt. Dieser Teil des Projekts trägt den Titel „Latente Bilder“.

Die grundlegende Frage, die „Latente Bilder“ und Abdallahs Arbeit aufwirft, ist die nach den Bedingungen der Erscheinung bzw. Offenbarung der Bilder. Wann und warum würde Abdallah sich dafür entscheiden, seine Filme zu entwickeln und seine Bilder zu belichten?

Was würde diese Änderung in seinem Umfeld, in ihm und jenseits von ihm bewirken? Jalal Toufic schreibt in seinem Buch „Distracted“, dass die Tatsache, dass Abdallah Farah seine Aufnahmen in einem Notizbuch beschreibt, „als Beitrag zur Wiederauferstehung dessen zu verstehen ist, was die erlebte Katastrophe

genommen hat. Das intendierte Ziel der Arbeit dessen, der versucht, die Tradition nach der Katastrophe wiederzubeleben, ist nicht die Wirkung auf das Publikum, jedenfalls nicht die unmittelbare; es ist der Effekt auf das Kunstwerk, das wiederbeleben soll.“ Würden wir den Wandel in Abdallah Farahs Arbeit erleben, wie auch bei anderen Künstlern, deren Werke in einer ähnlichen Perspektive zu sehen sind, könnte das bedeuten, dass bestimmte Bedingungen – vielleicht in Bezug auf den Zustand des Landes oder der Kunstszene – sichtbar gemacht worden sind, so dass es zur „Enthüllung“ mancher Bilder kommen konnte.

Zwei der Filmrollen mit Aufnahmen, die Farah machte, ohne sie zu entwickeln, stellen heute eine neue Dimension dar. Neben unserer Arbeit an den latenten Bildern machten wir einen Film über das von der Südlibanesischen Armee (SLA) betriebene Gefangenenlager Khiam. Die SLA war bis zur Befreiung des Südlibanons im Mai 2000 eine Stellvertretermiliz Israels. Vor ihrem Abzug war es unmöglich, das Lager zu betreten. Es wurde immer über das Camp gesprochen, doch wir sahen niemals Bilder. Unsere Informationen stammten überwiegend aus den Aussagen freigelassener Häftlinge und der wenigen Mitarbeiter des Roten Kreuzes, die nach Khiam durften. Als wir den Film drehten, waren die Bilder des Lagers latent. Eine Darstellung schien unmöglich.

Die Erfahrungen der Gefangenen, das Reden, der Versuch der Rekonstruktion des Camps, so sorgfältig und detailliert wie möglich, und des Alltags an einem solchen Ort ... Der Film experimentiert gewissermaßen mit dem Erzählstrang, mit der Art, in der sich das Bild über den Diskurs auf der Grundlage der plastischen Schilderung langsam entwickelt. Die Schilderung steht dann für das, was fehlt, was nicht gezeigt wird.

Nach der Befreiung Südlibanons und der Auflösung des Lagers konnte man nach Khiam fahren. Vor dem letzten Krieg im Juli war die physische Präsenz des Lagers dort sichtbar. Abdallah Farah ging nach Khiam, nachdem das Lager geschlossen worden war, und ließ es zu einem Museum werden. 2001 machte er einige Aufnahmen, zwei Filmrollen, die er, wie üblich, nicht entwickelte. Diese beiden Filme sind jetzt zwei Kontaktbögen mit unsichtbaren Bildern, die uns heute, nach dem Krieg im Juli 2006, heimsuchen.

Wir waren in Khiam, nachdem der letzte Krieg zu Ende ging. Dort ist praktisch nichts mehr geblieben. Das Lager ist völlig zerstört, ausgebombt, es liegt in Trümmern. Und plötzlich drängte sich das Bild uns auf. Wir spürten das Bedürfnis nach Fotos, nach dem Bild, „trotz alledem“ ... Sichtbar war das Lager nur sechs Jahre lang, von Mai 2000 bis Juni 2006. Vorher hatten wir mit Schilderungen des Lagers gearbeitet, denn

innerhalb durfte nicht gefilmt werden. Heute sind die Mauern, die es umgaben, gefallen, das Lager selbst ist Erinnerung ...

Ist die Zeit gekommen, bestimmte Bilder zu zeigen, zumindest die zwei Filme zu entwickeln, die Abdallah Farah vor fünf Jahren in Khiam machte und die nie das Licht sahen? Müssen die Bilder erscheinen, nach der Katastrophe des Bürgerkriegs, unter den unglücklichen Bedingungen einer weiteren Katastrophe, des Krieges vom Juli 2006?

Obwohl dieser Konflikt stark an ein Remake erinnert, ist der Film nicht der gleiche. Heute geht es nicht nur um die Konfrontation von Geschichte und Erinnerung, sondern darum, sie angesichts der Dichotomie der westlichen, sogenannten „zivilisierten“, und einer als „gefährlich“ und „terroristisch“ bezeichneten Welt, die dieser „Zivilisation“ ein Ende bereiten will, zu positionieren. Unsere kritische Beziehung zu den Bildern motivierte uns, in unserer Arbeit nach ihrer seltenen Präsenz zu suchen, ihre Darstellung und Erscheinungsformen zu reflektieren. Wir griffen auf das Wort zurück, als Ort der plastischen Schilderung, der Teilhabe an derselben Bewegung.

Seit dem 11. September findet der Kampf nicht mehr nur auf der Ebene des Bildes statt, sondern hat auch die Worte ergriffen. Es ist ein Kampf der Rhetorik geworden, die bestimmte Worte konfisziert, die Bedeutung anderer ändert, ein neues Vokabular schafft, eine neue Rhetorik hervorbringt.

Manche Worte hat man sich heute widerrechtlich angeeignet: „Terrorismus, Widerstand, Märtyrer, Demokratie“. Wir bestimmen nicht länger ihre Konnotationen ...

Ist dies der richtige Augenblick, um die latenten Bilder zu zeigen, diese binäre Welt mit unseren Bildern, unseren Namen, unseren Geschichten als Individuen, als singuläre politische Subjekte zu konfrontieren?

Und wird das Bild zurückkehren? Was ist von ihm geblieben? Wie und in welchem Zustand finden wir diese latenten Bilder nach all diesen Jahren vor?



DAS EHEMALIGE GEFANGENENLAGER KHIAM, TOTAL ZERSTÖRT WÄHREND DES KRIEGES IM SOMMER 2006
ZAHNBÜRSTE, PRODUZIERT VON EINEM HÄFTLING IM GEFANGENENLAGER KHIAM
Fotos: Joana Hadjithomas & Khalil Joreige