

Kunst im Konflikt

Strategien zeitgenössischer Kunst

Dietrich Heißenbüttel

Inhalt

Vorwort	1
1. Zur Einführung: Diskussionen und Definitionen	3
Konfliktszenarien. Künstlerische Initiativen in Krieg und Krise.....	4
Konflikt oder Krieg? Zur Eingrenzung des Themas	6
Die Rolle der Kunst in kriegerischen Auseinandersetzungen: Historischer Rückblick	7
Zur Dix-Ausstellung und Workshop-Reihe des Instituts für Auslandsbeziehungen	8
Krieg und Frieden in der modernen und zeitgenössischen Kunst.....	9
Paradoxien der Darstellung: Die Ausstellung „Friedensschauplätze / Theater of Peace“	11
Kontrastprogramm (ifa zivik): Konfliktintervention durch künstlerische Aktionen?	13
Kunst im Konflikt: Zielsetzungen und Erfolgsaussichten	14
Latente Konflikte	15
2. Fallbeispiele: Künstlerische Arbeiten, Initiativen, Projekte	18
2.1 Konfliktlagen	20
Subsaharisches Afrika.....	20
Nordafrika/ Mittelmeerraum.....	32
Nord-Süd-Konflikt	36
Mexikanisch / US-amerikanische Grenze	39
Australien	40
Nahostkonflikt	41
Ost-West-Konflikt: Irak / Afghanistan.....	53
Weitere lokale Konflikte	60
Lateinamerika	64
Historische Präzedenzfälle.....	66
Einige neuere Ausstellungen zum Thema Krieg und Konflikt.....	71
Weitere Künstler/-innen, Arbeiten und Projekte	73
2.2 Medien	78
Der öffentliche Raum: Graffiti	78
Vernetzung: Weblog, Videoletter.....	78
Comic / Cartoon.....	80
Fotografie.....	81
Film.....	84
Theater	88
Musik	94
Kartografie, Architektur, Design.....	95
3. Fazit	98
Wiederholt zitierte Literatur	102
Impressum	103

“Art is a powerful tool of diplomacy throughout most of the world.

In and of itself art does not build roads nor, certainly, does it dismantle roadblocks or solve the water crisis storming down on the Middle East. But roads must lead somewhere to have purpose, and meaningful solutions only come from communication.

Art and artists can go where government cannot. They turn televised terrors into face-to-face interaction and give breathing space to politics and politicians. And they can do it for far less than today’s sophisticated weapons.”

*Paul Emerson, Direktor und Mitbegründer des City Dance Ensemble in Washington,
New York Times, 22. Mai 2010*

Vorwort

Was kann Kunst in Konfliktregionen bewirken? Welchen Stellenwert haben künstlerische Initiativen im Umgang mit Konflikten? Und welchen Beitrag können Kunst und Kultur in verschiedenen Phasen von Auseinandersetzungen leisten?

Gewaltsame Konflikte sind ein Ausdruck von Hilflosigkeit. Sie spiegeln das Unvermögen, miteinander zu sprechen, sich auf andere Weise Gehör zu verschaffen, um sein vermeintliches Recht zu bekommen. Kann Kunst noch bevor es zu Konflikten kommt, diese ansprechen und zwischen den Standpunkten vermitteln?

Ein wichtiger Lösungsansatz für Konflikte ist der Dialog zwischen den Kulturen, und es sind gerade die Künste, die uns erlauben, den Dialog zwischen Menschen und Kulturen herzustellen. Die Kunst ist in der Lage, die vielschichtigen Elemente einer Kultur zu transportieren. Kunst macht Kultur erfahrbar. Damit kann Kunst Konflikte thematisieren und zu ihrer Lösung beitragen. Dabei funktioniert sie als ein Gradmesser gesellschaftlicher Prozesse und Veränderungen und birgt das Potenzial, neue Handlungsspielräume zu entwerfen und alternative Modelle durchzuspielen.

„Wer den Raum der Kunst benutzen kann, wird so leicht kein Terrorist“ formulierte der Aktionskünstler Christoph Schlingensief einmal. Den Raum der Kunst benutzen, das bedeutet sich auszudrücken, um wahrgenommen zu werden, um sich zu beteiligen. Wer den Raum der Kunst benutzen kann, der greift nicht zu Gewalt, um Konflikte zu lösen.

Konflikte gibt es in jeder Gesellschaft. Die Frage ist: Welche Wege und welche Bilder finden Menschen, um Konflikte auszutragen? Können traumatische Erfahrungen verarbeitet werden, durch eine nicht direkte, sondern symbolische fiktionale Ansprache?

Kunst kann mit neuen Bildproduktionen festgelegte Klischees- und Feindbilder aufbrechen oder mit konkreten Interventionen Reaktionen herausfordern und Handlungen in Gang setzen. Ausstellungen, künstlerische Workshops und andere Auseinandersetzungsformen zeitgenössischer Kunst bieten eine Plattform des Dialogs, sie verstehen sich als Ort des sozialen Austauschs und der freien Imagination – jenseits vorgegebener Kategorien und Denkmuster.

Das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) widmet sich diesen Fragen in der Praxis seit vielen Jahrzehnten, und das in sehr unterschiedlichen Programmen.

Als Mittlerorganisation der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik fördert das ifa den internationalen Kulturaustausch. Kulturaustausch ist Friedensarbeit. Friedenssichernde Programmlinien finden sich im ifa in verschiedenen Bereichen.

Die Aktivitäten der Abteilung Kunst begleiten den interkulturellen Austausch durch Ausstellungen, Förderungen und Workshops. Nach dem Auseinanderbrechen des osteuropäischen Staatenverbundes im Zuge der Perestroika – dem Umbau und der Modernisierung des gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Systems der Sowjetunion in den späten 80er-Jahren und dem Zerfall Jugoslawiens sind auch die meisten Balkanstaaten zumindest

zeitweise von einer Krisen- und teilweise auch Kriegssituation geprägt. Zur Etablierung und Wiederbelebung regionaler Kooperationsstrukturen und der Verbesserung der „nachbarschaftlichen“ Beziehungen hat das ifa zahlreiche Ausstellungen in dieser Region präsentiert, wie z.B. die Ausstellung über den deutschen Zero-Künstler Günther Uecker, die u. a. in Belgrad, Sarajewo, Baku und Taschkent gezeigt wurde.

Zum Thema „Gewalt in Bildern“ fanden Kunstvermittlungsprogramme mit Lehrern, Kunstvermittlern und Multiplikatoren in Nikosia auf Zypern oder mit Jugendlichen in Sibiu, Cluj-Napoca, Brasov und Timisoara in Rumänien und in Seoul statt. In Afghanistan, Algier, Sudan initiierte das ifa Workshops im Bereich Design und Fotografie und bot Bildungsangebote und Unterstützung im Aufbau von Hochschulstrukturen.

Auch im Bereich der beruflichen Weiterbildung ist das ifa im Austausch mit Krisenregionen aktiv. Die Rave-Stipendien sind ein Förderprogramm zur Weiterbildung im Kunstmanagement und in museumstechnischen Berufen für Nachwuchskräfte aus Entwicklungs- und Transformationsländern. Ehemalige Stipendiaten des Programms arbeiten z. T. in Führungspositionen deutscher Museen. Mit den Cross-Culture Praktika fördert das ifa junge Berufstätige aus islamisch geprägten Ländern.

Das zivile Konfliktmanagement ist ein zentraler Bestandteil der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik. Das ifa wird diesem politischen Auftrag mit dem Förderprogramm zivile Konfliktbearbeitung (zivik) gerecht. Zivik unterstützt nicht-staatliche Friedensprojekte in Krisenregionen. Diese Unterstützung reicht von der Ausbildung in gewaltfreier Konfliktbearbeitung bis hin zur Unterstützung vertrauensbildender Maßnahmen zwischen Konfliktparteien. Mit dem Programm wird nicht nur zivile

Konfliktbearbeitung gefördert, sondern auch ein Beitrag zur Vernetzung staatlicher und nichtstaatlicher Akteure initiiert.

2010 kuratierte der Kunsthistoriker und Journalist Dr. Dietrich Heißenbüttel in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) in Berlin das Projekt „Theater of Peace – Friedensschauplätze“. Das krisenpräventive Potenzial von Kunst und Kultur der ifa-Programme im Rahmen einer Veranstaltung näher zu beleuchten, war eine Idee von Dietrich Heißenbüttel. In die vorliegende Studie fließen Gedanken und Ergebnisse dieser Projekte mit ein. In der Studie versucht der Autor Dietrich Heißenbüttel das Thema „Kunst und Konflikt“ theoretisch zu reflektieren und durch praktische Beispiele zu verdeutlichen.

Im ersten einführenden Teil diskutiert er grundlegende Fragen des Themenfelds anhand von in Deutschland stattgefundenen Veranstaltungen. Dieser Analyse stellt er internationale Beispiele für künstlerische Formulierungen in Konfliktregionen gegenüber, so dass ein Kompendium zahlreicher Initiativen entsteht, die weltweit die Mittel der Bildenden Kunst nutzen, um in Konflikte einzugreifen, traumatische Erfahrungen zu verarbeiten oder Öffentlichkeit zu erzeugen.

Für diese fundierte Arbeit gilt Dietrich Heißenbüttel mein großer Dank.

„Frieden ist das größte Kunstwerk.“

Wolf Vostell

Elke aus dem Moore

Leiterin der Abteilung Kunst des ifa

1. Zur Einführung: Diskussionen und Definitionen

Francis Fukuyamas eschatologische Idee eines „Endes der Geschichte“ nach dem Ende des Kalten Krieges hat sich in den 1990er Jahren schneller erledigt, als der Autor seine Thesen in Buchform veröffentlichten konnte.¹ Insbesondere der Einmarsch irakischer Truppen in Kuwait und der Zerfall Jugoslawiens führten der Welt vor Augen, dass militärische Konflikte keinesfalls der Vergangenheit angehörten, sondern dass vielmehr neue Bedrohungen und Risiken für die bestehende Weltordnung entstanden waren. Der zweite Golfkrieg und die Jugoslawienkriege stellen die Reaktion der USA und ihrer Verbündeten, der UNO, der NATO und der Europäischen Union auf diese neu entstandene Situation dar. Zu einer weiteren Zuspitzung kam es, als die USA am 11. September 2001 erstmals auf eigenem Territorium angegriffen wurden. Der schnelle militärische Erfolg in Afghanistan und im Irak hat sich jedoch als Pyrrhussieg erwiesen: Inzwischen ist längst klar, dass von einem dauerhaften Frieden schwerlich die Rede sein kann und sich mit militärischen Mitteln allein keine Sicherheit herstellen lässt.

Aus diesen Gründen ist die Rolle der Kultur in der Konfliktprävention und –bearbeitung in letzter Zeit immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Das Verhältnis von Kultur und Konflikt bildet mittlerweile einen Schwerpunkt der Arbeit des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa), des Goethe-Instituts und des Prince Claus Funds und war allein 2011 Gegenstand einer ganzen Reihe von Tagungen, Diskussionsveranstaltungen und Workshops.² Unschärf bleibt dabei jedoch der Be-

griff der Kultur. Zwischen den Gefahren eines essentialistischen, homogenisierenden Kulturbegriffs etwa in Samuel P. Huntingtons „Krieg der Kulturen“³ und den Hoffnungen auf die „weichen“ Faktoren einer nicht näher definierten Kultur liegt ein weites Feld. Werden sich die Beteiligten im Einzelfall manchmal schnell einig, so bleibt eine globale Einschätzung der Chancen und Risiken kultureller Projekte und Fördermaßnahmen ausgesprochen schwierig. „Arbeiten wir auf der Grundlage von Wissen oder von Hoffnung und Glauben?“, fragte jüngst ifa-Generalsekretär Roland Graetz in eine Runde der Europäischen Nationalen Kulturinstitute (Eunic).⁴

Die folgende Studie möchte dazu beitragen, einen bestimmten Bereich dieses Problems schärfer zu fassen. Der Begriff der Kultur hat, wie Gerhart Schröder einmal gesagt hat, seit dem „Cultural Turn“ in den Geisteswissenschaften eine solche Ausweitung erfahren, dass er nahezu alles bezeichnen kann und erklären soll.⁵ Hier soll es ausschließlich um Kunst gehen: ein wie sich zeigen wird ebenfalls weiter Begriff, der sich jedoch ohne Schwierigkeiten näher eingrenzen lässt. Kunst im Konflikt soll in den kommenden Jahren einen Arbeitsschwerpunkt des ifa bilden. Die Studie besteht aus zwei Teilen: Teil 1 liefert eine grundlegende Erörterung der Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Arbeit in Situationen von Gewalt und Konflikt. Ausgangspunkt sind zwei zentrale Diskussionen, die auf Initiative des ifa 2010 stattgefunden haben. Der zweite Teil listet exemplarisch künstlerische Arbei-

¹ Francis Fukuyama: „The End of History“, in: *The National Interest*, Sommer 1989, <http://www.wesjones.com/eoh.htm>; ders.:

² Beispielsweise seien genannt: *Kultur und Konflikt. Unser Auftrag, unsere Interessen, unsere Möglichkeiten*, Goethe-Institut, München, 2. bis 4. Februar 2011; vgl. <http://www.wanderlust-blog.de/?p=3548>; *Kunst. Kultur. Konflikt*, 17./18. Mai 2011, Goethe-Institut Bonn; Christa Meindersma, die Direktorin des Prince Claus Fund, hat das Verhältnis von Kultur und Konflikt ebenfalls zu einem der Hauptgebiete ihrer Arbeit in den kommenden Jahren erklärt, s.

<http://www.princeclausfund.org/files/docs/Press%20Release%20Christa%20Meindersma%20new%20director%20of%20the%20Prince%20Claus%20Fund%2008022011.pdf>.

³ Samuel P. Huntington: *Der Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München [u.a.] 1996.

⁴ European Union National Institutes for Culture (Eunic) / ifa: „Culture and Conflict“ Roundtable: *Conflict resolution through cultural and civil society initiatives? Setting the framework right*, 7. Dezember, Baden-Württembergische Staatsvertretung Brüssel.

⁵ Vgl. *Kulturtheorien der Gegenwart: Ansätze und Positionen*, Hrsg. Gerhart Schröder, Helga Breuninger, Frankfurt am Main [u.a.] 2001.

ten und Projekte in allen Teilen der Welt auf, gegliedert nach regionalen Schwerpunkten und künstlerischen Genres.

Konfliktszenarien. Künstlerische Initiativen in Krieg und Krise

Podiumsdiskussion, ifa-Galerie Berlin, 26. Mai 2010

Unter dem Titel „Konfliktszenarien“ diskutierten am 26. Mai 2010 in der ifa-Galerie Berlin des Instituts für Auslandsbeziehungen die Geschäftsführerin des Ost-West-Europäischen Frauen-Netzwerks OWEN⁶, Joanna Barelkowska, der Kurator Eyal Danon und der Fotograf Andreas Rost „Künstlerische Initiativen in Krieg und Krise“. Moderatorin war die Videokünstlerin Marina Gržinić, Intention der Veranstaltung, einer gemeinsamen Initiative des Instituts für Auslandsbeziehungen und der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin, aus dem laufenden NGBK-Ausstellungsprojekt „Friedensschauplätze / Theater of Peace“⁷ eine erste Bilanz zu ziehen und für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Thema Perspektiven zu entwickeln. Am Ausgangspunkt stand die Beobachtung, dass sich zentrale Anliegen des Projekts „Friedensschauplätze“ mit den Tätigkeitsfeldern zweier ifa-Abteilungen, nämlich Kunst und Zivik (Zivile Konfliktbearbeitung), überschneiden.

Es waren drei sehr unterschiedliche Szenarien, die Barelkowska, Danon und Rost aufzeigten. Andreas Rost, Fotograf, Bildjournalist und Kurator, hat im Auftrag des ifa, im Rahmen des Programms Europäische Verständigung mit dem Islam Foto-Workshops in verschiedenen islamischen Ländern geleitet, unter anderem in Kairo, Algier, Ramallah, Isfahan, Aden sowie im Sudan. Auf dem Panel im Institut für Auslandsbeziehungen berichtete er über seine Erfahrungen in Kabul.⁸ Rost unterrichtete dort eine Gruppe junger Fotoreporter, die als mehrspra-

chige und risikobereite Einheimische trotz unzureichender fotografischer Kenntnisse alle bereits für internationale Nachrichtenagenturen wie dpa oder Reuters arbeiteten. Er bezeichnete es als sein erstes Anliegen, „die Position der Teilnehmer auf dem internationalen Agenturmarkt [zu] verbessern“, war jedoch auch bemüht, sie im Laufe seiner drei Aufenthalte in Afghanistan mindestens einmal dazu zu bewegen, eigene Projekte abseits der von den Agenturen gefragten Kriegsbilder zu entwickeln.

„Ich sehe den Krieg in Afghanistan vor allem als einen Krieg, der mit Bildern und für Bilder geführt wird“, sagt Rost. „Die NATO-Armeen haben ein Interesse an ‚guten‘ Bildern aus Afghanistan. Das meint: sie brauchen Bilder, die Erfolge darstellen. [...] Die Regierungen der NATO-Länder stehen unter erheblichen Rechtfertigungsdruck, was ihr Engagement in diesem Krieg angeht. Die Taliban wiederum versuchen, möglichst ‚böse‘ Bilder zu produzieren, um zu zeigen, dass jede Hilfe sinnlos ist und um die Ausländer zur Aufgabe zu zwingen.“

Rost vertritt nicht den Anspruch, mit seinen Teilnehmern „Kunst“ zu produzieren. Allerdings spricht er mit ihnen darüber, wie ein Bild eines „anderen Afghanistan aussehen könnte: „Das was sie mir als das ‚andere‘ Afghanistan zeigten, waren lachende Mädchen ohne Kopftuch auf der Schaukel. Nun will ich nicht bestreiten, dass auch in Afghanistan Mädchen lachen können. Aber reicht das aus als Gegenbild? Ich möchte nicht gegen diese Bilder argumentieren. Allerdings glaube ich, für ein ‚anderes‘ Afghanistanbild braucht es eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie und ihren Beziehungen zur Realität.“ Ebenso wenig glaubt Rost, mittels Fotografie auf den Konflikt einwirken zu können. Immerhin ist es ihm gelungen, 2009 erstmals in Kabul eine Ausstellung afghanischer Fotografen zu zeigen, die viel Aufsehen erregt hat.

Ganz im Gegensatz dazu bezeichnet es Eyal Danon als wenig sinnvoll, dem Fundus öffentlicher Bilder zum Israel/Palästina-Konflikt weitere hinzuzufügen. Aus diesem Grund verzichtete das Projekt „Liminal Spaces“, auf das er sich in seiner Präsentation bezog

⁶ <http://www.owen-berlin.de/>.

⁷ <http://www.theaterofpeace.org/>.

⁸ <http://www.ankunft-bei-aufbruch.de/category/gruse-aus-kabul/>.

und auf das ich im zweiten Teil dieser Studie noch ausführlicher eingehen will, auf eine abschließende Ausstellung.⁹ Vielmehr lag der Akzent des auf ein- einhalb Jahre angelegten Projekts israelischer, palästinensischer und internationaler Künstler/-innen, Kuratoren/-innen und Autoren/-innen darauf, neue Wege der Kommunikation und Zusammenarbeit zu erschließen. Während Rost angibt, keinen wie auch immer gearteten ideologischen Standpunkt zu vertreten, bezeichnete Danon als erste Grundlage für das Gelingen des Projekts ein Vertrauen, das sich nur auf Basis der Offenlegung eines klaren politischen Standpunkts erreichen ließe. Über Frieden im Nahen Osten werde viel geredet, so Danon, aber immer in einer Perspektive der Trennung, während ein Zusammenleben nicht diskutiert werde. Da sich dabei zugleich die Situation immer nur weiter zuspitze, stellt für ihn die Besatzung gegenüber Frieden das ungleich wichtigere Thema dar. Ziel war daher nicht, ein Modell der Zusammenarbeit vorzuführen, sondern Wissen zu sammeln, Netzwerke aufzubauen und Strategien zu entwickeln, um gegenüber vorherrschenden Diskursen andere Optionen aufzuzeigen. Anders als Rost, anders auch als OWEN bringen Danon und seine Mitstreiter nicht von außen Lösungsvorschläge in einen Konflikt ein, sondern „versuchen zu verstehen, was wir in unserer eigenen Gesellschaft tun können.“

„Omnibus 1325“, das Projekt, das Joana Barelkowska vorstellte, bezieht sich im Titel auf die Resolution 1325 des UN-Sicherheitsrats zur Position von Frauen in Krisengebieten. Als Projekt der Friedenspädagogik von ifa-zivik gefördert, arbeitete „Omnibus 1325“ von 2006 bis 2009 in allen Ländern und autonomen Regionen der Kaukasus-Region – darauf bezieht sich der andere Teil des Titels „omnibus“ – lateinisch „für alle“. „Omnibus 1325“ entstand aus persönlichen Kontakten innerhalb des seit 18 Jahren vorwiegend in Mittel- und Osteuropa tätigen Frauen-Netzwerks. Friedenspädagogik gewann für OWEN auch und gerade nach dem 11. September 2001 an Bedeutung.

In „Omnibus 1325“ waren Menschen jeden Alters und beiderlei Geschlechts aufgefordert, ihre eigenen

Selbst- und Fremdbilder mit denen anderer Teilnehmer zu vergleichen. Wenn es sich auch nicht um eine künstlerische Initiative handelte, so spielten doch die Ansätze der Gestaltpädagogik und der Theaterpädagogik in Zusammenarbeit mit dem Paulo Freire Institut eine wichtige Rolle.¹⁰ Anhand von Fotografien, unter anderem von Nationaldenkmälern, setzten sich die Teilnehmer/-innen mit ihren Auffassungen von Geschlechterrollen und den verschiedenen Formen des historischen, individuellen, kollektiven und kommunikativen Gedächtnisses auseinander. In Rollenspielen verarbeiteten sie ihre Erfahrungen mit Themen wie Kopftuchzwang oder Zwangsheirat. Nachdem ein/e Teilnehmer/-in zunächst aus eigener Betroffenheit eine Szene darstellte, versuchte anschließend ein/e uneteiligte/r Zuschauer/-in die Situation nachzuempfinden und dabei alternative Möglichkeiten aufzuzeigen. In der Kommunikation mit eingeladenen Friedensaktivisten/-innen aus Lateinamerika half die Bildtheater-Methode, Verständigungsschwierigkeiten zu überwinden.

Marina Gržinić, die einleitend bereits auf die Rolle Europas als zweitgrößter Waffenexporteur nach den USA hingewiesen hatte, wollte Rosts Aussage, seinen Workshop-Teilnehmern ohne ideologische Ziele gegenüberzutreten, nicht gelten lassen und mahnte stattdessen an, die eigene Involviertheit in einen jeweiligen Konflikt stets mit zu bedenken. Diese zeigt sich für Gržinić nicht nur in direktem militärischem Engagement und Waffenlieferungen, sondern zum einen innenpolitisch in Form von Sicherheit, Überwachung, Kontrollen und Grenzen, zum anderen auch an den Interessen, welche die jeweiligen kulturpolitischen Institutionen mit der Förderung eines Projekts verfolgen.

Konflikt oder Krieg? Zur Eingrenzung des Themas

Die Konflikte in Afghanistan, im Kaukasus und in Israel/Palästina lassen sich schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen – es sei denn, man

⁹ <http://liminalspaces.org/>.

¹⁰ <http://www.ewi-psy.fu-berlin.de/v/ina/arbeitsbereiche/pfi/home/index.html>.

konstruiert einen globalen Konflikt zwischen der „islamischen Welt“ und „dem Westen“. Unter dieser Perspektive, in der sich zwei große Blöcke antagonistisch gegenüber stehen, lassen sich allerdings Lösungen kaum vorstellen.¹¹ In Wirklichkeit enthält jeder Konflikt jedenfalls auch eine lokale Dimension: Die Ursachen reichen in allen drei Fällen Jahrzehnte zurück und lassen sich jeweils an bestimmten Ereignissen festmachen wie etwa im Falle Afghanistans der russischen Besatzung oder in Israel der Staatsgründung, dem Sechstagekrieg, dem Oslo-Friedensprozess oder der ersten und zweiten Intifada. Diese spezifischen Daten und Hintergründe sind nicht vergleichbar, wohl aber lassen sich einige grundsätzliche Beobachtungen zur Natur der Auseinandersetzungen treffen.

Wenn hier von Konflikten die Rede ist, muss die Frage zunächst lauten: Wovon sprechen wir? Konflikte sind ein unvermeidlicher Teil des menschlichen Zusammenlebens.¹² Sie sind notwendig, um Probleme anzusprechen und auszuhandeln und einen Ausgleich widerstrebender Interessen herbeizuführen. Konflikte gibt es in der Familie, in der Ehe, in jeder Freundschaft, aber auch im Zusammenleben ganzer Dörfer, Städte und Länder. Um Konflikte in diesem Sinne – obwohl die Verfahren der Konfliktlösung identisch sein mögen – soll es hier nicht gehen, sondern um gewaltsame Auseinandersetzungen zwischen Gruppen, gleich ob diese sich ethnisch, religiös, weltanschaulich oder national definieren.

Gewalt lässt sich in diesem Zusammenhang wiederum am besten eingrenzen nicht anhand der angewandten Maßnahmen und technischen Hilfsmittel – von rein körperlicher Gewaltanwendung bis hin zu den Waffenarsenalen der Großmächte – sondern aufgrund der Intention: Gewalt heißt, nicht nach einer einvernehmlichen Lösung zu suchen, sondern dem Kontrahenten den eigenen Willen aufzuzwingen oder ihn physisch zu vernichten.

Traditionell sprechen wir bei gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Nationen von Krieg. Nun unterstehen die Armeen, die in den heutigen weltweiten Konflikten zum Einsatz kommen, auch in Bündnissen, noch immer nationaler Entscheidungshoheit. Wenn also etwa die amerikanische, deutsche, russische oder israelische Armee zum Einsatz gelangt, wäre es daher nur konsequent, von Krieg zu sprechen. Allerdings gilt nicht nur für Afghanistan, Tschetschenien oder Palästina, dass der Gegner eben nicht die offizielle Armee eines Staates ist, sondern ein schwer greifbarer, im Verborgenen agierender Feind, der aus der lokalen Bevölkerung auftaucht und wieder verschwindet, der mit wenig geeigneten, handgefertigten Waffen gegen eine haushohe Übermacht ankämpft und dennoch offenbar nicht zu besiegen ist. Für diese Konstellation, die seit dem Ende des Kalten Krieges eher die Regel als die Ausnahme darstellt, hat sich die Bezeichnung Konflikt eingebürgert. Wir sprechen in diesem Sinne, etwa im Nahen Osten oder in Tschetschenien, von asymmetrischen Konflikten.¹³

Zugleich – und dies macht jeden Versuch einer Konfliktlösung außerordentlich schwierig – steckt wohl in den meisten Konflikten heute sowohl eine lokale, als auch eine globale Komponente. Wären es nur verschiedene Ethnien oder Religionsgemeinschaften, die einen lokalen Konflikt ausfechten, ließe sich mit einem geeigneten Verfahren der Mediation vielleicht in manchen Fällen eine Lösung finden. Aber im Kaukasus kämpft die russische Armee, in Afghanistan die USA samt ihren europäischen Verbündeten, und auch der Nahostkonflikt scheint ohne Einbeziehung globaler Akteure nicht lösbar.

Umgekehrt handelt es sich aber auch nicht, wie noch im „Kalten Krieg“, um einen Konflikt zwischen zwei feindlich gesinnten Supermächten. Globale Interessensphären haben sicherlich nach dem Ende des Kalten Krieges nicht aufgehört zu existieren: Wirtschaftliche und geostrategische Interessen bestimmen auch weiterhin das Handeln aller global agierenden Mächte. Gleichwohl gibt es in jedem Konflikt

¹¹ William Pfaff, „Huntingtons Irrtum: Zivilisationen handeln nicht und führen keine Kriege“, in: *Lettre Internationale*, Heft 37, 2. Vj. 1997, S. 12-14.

¹² Vgl. Markus Miessen: „Die Gewalt der Partizipation“, in: *springerin* 1/2007, S. 42-45.

¹³ Vgl. etwa: Linda Hentschel (Hrsg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008; Jour fixe Initiative Berlin (Hrsg.), *Krieg*, Berlin 2009.

auch lokale Akteure, sind die Interessen und Nöte der lokalen Bevölkerung, ihre Unterstützung oder auch Vereinnahmung durch die eine oder andere Partei nicht außer Acht zu lassen. In Form von Waffenlieferungen,¹⁴ Stellvertreterkriegen, Söldnerarmeen, aber auch Hilfsersuchen und Allianzen können die lokalen und globalen Akteure unterschiedliche Verbindungen eingehen.

Auf den ersten Blick erscheint Kunst auf diesem Gebiet als ein denkbar ungeeignetes Mittel: Wo es weder Armeen, noch groß angelegten Verhandlungsrunden gelingt, Frieden herzustellen, wie sollen da ausgerechnet künstlerische Aktivitäten Erfolge erzielen, die schon in friedlichen Zeiten nur ein vergleichsweise kleines Publikum erreichen? Wenn es um Leib und Leben geht, ist Kunst da nicht eher als ein entbehrliches Luxusgut zu betrachten? Kann eine künstlerische Position überhaupt einen neutralen Standpunkt einnehmen oder droht sie nicht immer von der einen oder anderen Seite vereinnahmt zu werden? Der folgende Abschnitt soll zunächst im historischen Überblick das wechselnde Verhältnis von Kunst zu Krieg und Frieden beleuchten.

Die Rolle der Kunst in kriegerischen Auseinandersetzungen: Historischer Rückblick

Der Pergamonfries, das Alexanderschlachtmosaik, die römischen Triumphbögen, aber auch die zahlreichen Schlachtengemälde der Neuzeit seit Paolo Uccello und Piero della Francesca: Viele der bedeutendsten Werke der Kunstgeschichte beschäftigen sich mit den Themen Krieg und Gewalt, und zwar ohne eine Spur von Kritik. Im Gegenteil: Sie verherrlichen die kriegerischen Taten der Herrscher, indem sie sie in aller Grausamkeit darstellen. Sie dienen, um es in heutiger Sprache zu formulieren, eher der Kriegspropaganda.

Es hat relativ lange gedauert, bis Künstler/-innen begannen, eine andere Sicht auf das Thema zu entwickeln. Und noch länger, bis sie damit ein nennenswertes Publikum erreichten. Allgemein bekannt sind heute Goyas „Desastres de la guerra“. Doch die erste Auflage wurde seinerzeit umgehend aus dem Verkehr gezogen und fand erst Jahrzehnte später weitere Verbreitung. Goyas Modell waren die „Misères de la guerre“ von Jacques Callot: winzige Radierungen, in kleiner Auflage verbreitet. Der Anlass für die Darstellung von Elend und Unheil ist leicht in der zunehmenden Grausamkeit der neuzeitlichen Kriege zu erkennen, die auch zunehmend die Zivilbevölkerung betrafen: sei es der Dreißigjährige Krieg im Falle Callots oder die napoleonischen Kriege im Fall Goyas. Aber erst die Erfahrung der Schützengräben des Ersten Weltkriegs äußerte sich in einer größeren, auch zeitnah veröffentlichten Produktion von Kunstwerken, die dem Krieg kritisch gegenüberstanden. Hierfür stehen Namen wie Otto Dix oder Käthe Kollwitz, aber auch Max Beckmann und viele weitere, heute eher unbekanntere Künstler/-innen.

Dix und Beckmann verarbeiten ihr eigenes Kriegserlebnis als Soldaten im Ersten Weltkrieg. Beckmann hält bereits 1915, im Einsatz als Sanitäter das Kriegsgeschehen in Zeichnungen und Radierungen fest. Er erleidet einen Nervenzusammenbruch, wird beurlaubt und versucht das Thema mit christlicher Ikonografie zu beantworten, bevor er zu einer ganz eigenen, verschlüsselten Bildsprache gelangt, in der Krüppel und Kriegsversehrte eine wiederkehrende Rolle spielen. Dix zeichnet das Geschehen in seiner 1924 erschienenen Radierfolge „Der Krieg“ und dem gleichnamigen Triptychon 1929-1932 in einer überdeutlichen, apokalyptisch zugespitzten Genauigkeit. Dagegen schildert Käthe Kollwitz in ihrem ersten Holzschnittzyklus „Krieg“ 1920-1922 in starkem Schwarzweiß-Kontrast die Sicht der Frauen und setzt sich mit dem bekannten Plakatmotiv „Nie wieder Krieg!“ aktiv in der entstehenden Friedensbewegung ein.

¹⁴ Einer Untersuchung des *Stockholm Peace Research Institute* (SIPRI) zufolge ist Deutschland nach den USA und Russland der drittgrößte Waffenexporteur der Welt, <http://www.sipri.org/yearbook>.

Zur Dix-Ausstellung und Workshop-Reihe des Instituts für Auslandsbeziehungen

Neben Ausstellungen internationaler Künstler/-innen in Deutschland präsentiert das Institut für Auslandsbeziehungen auch Arbeiten deutscher Künstler/-innen im Ausland, darunter auch Druckgrafik aus eigenen Beständen. Dazu gehören der aus 50 Blättern bestehende, 1924 veröffentlichte Radierzyklus „Der Krieg“ von Otto Dix sowie weitere kritische Grafiken des Künstlers aus derselben Zeit. Zu diesen Arbeiten bietet die Kunstvermittlerin und Kunsthistorikerin Wiebke Trunk seit 2009 Workshops an.¹⁵

Es begann eigentlich mit einem Vortrag im Juli 2008 in Tiflis (Tbilissi). Das dortige Goethe-Institut hatte die Dix-Ausstellung im Staatlichen Kunstmuseum der georgischen Hauptstadt organisiert. Vor allem Studierende der Universität waren zu Trunks Vortrag über den deutschen Maler gekommen. Sie fragten danach, wie Dix die nationalsozialistische Zeit überlebt habe. Zugleich kündigte eine Militärparade die wachsenden Spannungen zwischen Georgien und Russland an, die wenige Wochen später zu einem offenen militärischen Konflikt um die Republiken Südossetien und Abchasien eskalierten. Die Kunstvermittlerin bemerkte, dass bei der Beschäftigung mit Otto Dix' Darstellungen von Krieg und Gewalt nicht nur kunsthistorisches Wissen, sondern auch die eigene Erfahrung der Ausstellungsbesucher auf dem Spiel stand.

Seitdem bietet die Kunsthistorikerin begleitende Workshops zu der Dix-Ausstellung an, die sich jeweils an der lokalen Situation, aber auch den Bedürfnissen der Teilnehmer orientieren. Beim ersten Workshop im November 2008 in der zypriotischen Hauptstadt Nikosia waren dies vor allem Lehrer/-innen, die täglich mit Vorurteilen und Aggressionen ihrer Schüler gegenüber der türkischen Bevölkerung der Insel konfrontiert waren. Angesichts der sichtbaren Differenzen zwischen dem griechischen Süd-

und dem türkischen Nordteil der geteilten Stadt schlug Trunk vor, Medienbilder zu sammeln, die sich auf kriegerische und sexuelle Gewalt beziehen. Diese wurden dann in einem zweiten Schritt den Bildern der Ausstellung zugeordnet, um die Teilnehmer und letztlich deren Schülerinnen und Schüler dazu anzuregen, sich darüber Gedanken zu machen, auf welche Weise und zu welchem Zweck diese Bilder Gewalt darstellen, aber auch, wie sich eine von Gewalt geprägte Situation anders darstellen ließe. Auf dem Umweg über Dix sollte so eine Auseinandersetzung mit der eigenen Situation in Gang gesetzt werden.

In Braşov (Kronstadt), wo die Dix-Ausstellung neben Sibiu (Hermannstadt), Cluj-Napoca (Klausenberg) und Timişoara auf einer Rumänien-Tournee in Zusammenarbeit mit den deutschen Kulturinstituten im Jahr 2009 zu sehen war, zeigten sich die 15- bis 16jährigen Teilnehmer schockiert von der Drastik der Gewaltdarstellungen. Hier und in Timişoara forderte Trunk die Jugendlichen auf, Kopien der Dix-Radierungen neu zu collagieren und umzugestalten, um die Darstellungen ins Positive zu wenden. Zu den Teilnehmern der Workshops in den verschiedenen rumänischen Städten gehörten neben Ausstellungsbesuchern/-innen und Museumspädagogen/-innen auch Kunststudenten/-innen und Professoren/-innen, Pädagogen/-innen sowie drei Ärzte, die besonderes Interesse an den von Dix dargestellten Kriegsverletzungen zeigten. In einem Workshop mit Lehrern/-innen, ebenfalls in Timişoara, arbeitete Trunk mit medialen Darstellungen amerikanischer Soldaten in Afghanistan und im Irak, die sie mit Bildern von Soldaten auf Dix' Grafiken konfrontierte.

2010 war die Dix-Ausstellung im Kunstmuseum von Daejeon sowie im Museum of Art der Seoul National University zu sehen. In Daejeon richtete sich der Workshop an Museumspädagoginnen. Ziel war, die Teilnehmer/-innen durch die Auseinandersetzung im Workshop dazu zu befähigen und zu ermutigen, in ihren eigenen Ausstellungsführungen nicht abstraktes kunsthistorisches Wissen zu vermitteln, sondern von ihren eigenen Gefühlen, Eindrücken und Assoziationen auszugehen. Vor allem um Gewalt im Alltag und sexuelle Gewalt ging es auch im Workshop in Seoul mit Kunststudenten/-innen der Uni-

¹⁵ <http://www.ifa.de/kunst/ausstellungen-im-ausland/bildende-kunst/otto-dix.html>.

versität. Über den Koreakrieg wussten sie nur wenig aus Erzählungen ihrer Großeltern. Dass dagegen der akute Konflikt nach dem Untergang eines südkoreanischen Kriegsschiffs im März 2010 dagegen allen sehr nahe ging, zeigte sich auch in den eigenen Bildern der Teilnehmer/-innen, die während des Workshops entstanden. Die besondere Herausforderung bestand in diesem Fall darin, die Teilnehmer/-innen zu ermutigen, eigene Meinungen zu äußern und die gestellten Aufgaben kreativ, mit eigenständigen Ideen zu entwickeln und ihre eigene Meinung vorzutragen.

„Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte“, zitiert Trunk den Pädagogen Karl-Josef Pazzini. Kunstvermittlung ist für Trunk nicht dasselbe wie Museumspädagogik: Es geht nicht um kunsthistorisches Wissen, sondern darum, von den Hintergründen der Teilnehmer/-innen ausgehend Fragen der Bildproduktion und Bilderpolitiken zu reflektieren. Bewusster Umgang mit Sprache, Ausbildung von Kritikfähigkeit und die Entwicklung von Kommunikation zwischen unterschiedlichen Perspektiven anhand von Kunstwerken zählen für sie zu den wesentlichen Zielen einer zeitgemäßen Kunstvermittlung.

Über die Dix-Ausstellung hinaus ließe sich der Ansatz auch auf Künstler/-innen wie Käthe Kollwitz oder Günther Uecker erweitern, der mit seiner Arbeit „Der geschundene Mensch: 14 befriedete Gerätschaften“ nach eigenen Aussagen auf die „Verletzung des Menschen durch den Menschen“, genauer auf die Anwendung von Gewalt gegen Ausländer in Deutschland reagiert.¹⁶ Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang auch die Collagen von Hannah Höch oder die Fotografien, Aquarelle und Druckgrafik von Wols.¹⁷

Krieg und Frieden in der modernen und zeitgenössischen Kunst

Weniger offenkundig als bei Beckmann und Dix spielt das Thema Krieg auch in der frühen Moderne eine entscheidende Rolle. Hatten die Futuristen in einer heute nur noch schwer nachvollziehbaren bilderstürmerischen Kampfansage gegen alles Überkommene den Krieg offen verherrlicht, so versammelten sich 1916 im *Cabaret Voltaire* in Zürich Künstler/-innen aus Deutschland, Frankreich und Rumänien, um die Grammatik einer Rhetorik zu zertrümmern, die in Krieg und Untergang geführt hatte. „Wir waren alle durch den Krieg über die Grenze unserer Vaterländer geworfen worden“, schreibt Richard Huelsenbeck, und weiter: „Wir waren uns darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war [...] Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändlern und Lederschiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die im deutschen ‚Vaterlande‘, mit dem Goetheband im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu spießen.“ In den Worten von Hugo Ball: „Der Dadaist kämpft gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit.“¹⁸

Ambivalent bleibt das Verhältnis der Dada-Künstler/-innen zur Abstraktion, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg die westliche Kunst dominiert. Huelsenbeck meint 1920: „Anstatt weiter Kunst zu machen, hat sich Dada einen Gegner gesucht, es stellt sich in direkten Gegensatz zur abstrakten Kunst.“ Ball schreibt 1927 zum Stichwort „Abstrakte Kunst (für die unentwegt Hans Arp eintritt)“: „Das abstrakte Zeitalter ist im Prinzip überwunden.“¹⁹ Aufgrund der Bevorzugung der Abstraktion nach 1945 sind unzählige Werke, die sich während und nach dem Zweiten Weltkrieg kritisch mit National-

¹⁶ <http://www.ifa.de/kunst/ausstellungen-im-ausland/bildende-kunst/guenther-uecker.html>.

¹⁷ <http://www.ifa.de/kunst/ausstellungen-im-ausland/sondereinsaetze/wols.html>

¹⁸ Richard Huelsenbeck: *En avant Dada* (1920), zit. nach: *Dada. Eine literarische Dokumentation*, hrsg. von Richard Huelsenbeck, Reinbek 1964, S.111 f.; Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit* (1927), zit. nach: ebd., S.154.

¹⁹ Huelsenbeck, ebd., S.116; Ball, ebd., S.149.

sozialismus und Krieg auseinandersetzen, weitgehend in Vergessenheit geraten.²⁰ Stellvertretend seien etwa genannt die Tuschzeichnungen Max Lingners aus der Lagerhaft in Frankreich; der Zyklus „Vergessene Erde“, in dem Jerzy Adam Brandhuber, der als ehemaliger KZ-Häftling sein Leben lang in Auschwitz blieb, 1946 das Grauen des Konzentrationslagers festhielt; oder die Darstellungen des kriegszerstörten Karlsruhe von Erwin Spuler.²¹

Obwohl auch das „Informel“ von Künstlern wie Wols oder Hans Hartung sich als Reaktion auf Nationalsozialismus und Krieg deuten lässt, war dies als implizites Wissen jedoch nur im Lebensgefühl der Zeitgenossen gegenwärtig und ist im Lauf der Zeit mehr und mehr in Vergessenheit geraten.²² Unter den Voraussetzungen der Abstraktion und der autonomen Kunst im White Cube der Galerie lässt sich zu gesellschaftlichen Problemen wie Krieg und Gewalt kaum direkt Stellung beziehen.

Vor diesem Problem stand auch der Fluxus-Künstler Robert Filliou, als er 1985 in Reaktion auf Wettrüsten und drohenden atomaren Overkill eine „Biennale des Friedens“ ins Leben rief. „Obwohl sehr viele prominente Künstler beteiligt waren“, schreibt Hans-Martin Kaulbach zu der Ausstellung im *Kunsthhaus* und *Kunstverein* Hamburg, „genannt seien nur Beuys, Christo, Daniel Buren, Sol LeWitt, John

Cage – ist dies von allen bedeutenden Kunstausstellungen der letzten Jahre die unbekannteste geblieben.“²³ Die Biennale war geprägt von einer meditativen Grundhaltung – tatsächlich zog sich Filliou selbst noch vor Eröffnung in ein Zen-Kloster in der Dordogne zurück, wo er zwei Jahre später verstarb. „Wir alle sind gegen den Krieg, aber wofür sind wir?“ fasst Kurator René Block das Anliegen zusammen.²⁴ Das Problem bestand nur darin, dass sich nahezu jede künstlerische Arbeit als Alternative zum Krieg präsentieren ließ: Der Bezug zum Thema wurde von den Besuchern der Ausstellung nicht erkannt, „von der Kritik wurde die Ausstellung weitgehend ignoriert oder als Sammelsurium von ‚Unverbindlichkeiten‘ (Die Zeit) missverstanden“, wie Kaulbach anmerkt.²⁵

Die „Biennale für den Frieden“ fand tatsächlich nur ein einziges Mal statt, gab aber Anlass zur Gründung der „Manifesta“ und elf Jahre später, wiederum im *Kunsthhaus* und *Kunstverein* Hamburg, zu der großen, von Ute Vorkoeper und Inke Arns kuratierten Gruppenausstellung „Unfrieden. Sabotage von Wirklichkeiten“, die schon in Titel und Ankündigung auf Fillious Konzept antwortet: „Im Vordergrund stehen heute nicht mehr utopische oder moralische Ansprüche an Kunst, sondern die Überprüfung ihres Vermögens, zunehmend unfriedlichere Realität(en) sichtbar zu machen, in bestehende Wirklichkeitsstrukturen einzugreifen oder verquere Umgangsweisen mit privaten, sozialen und politischen Wirklichkeiten sowohl suggestiv als auch reflexiv erfahrbar werden zu lassen.“²⁶

Die Realitäten hatten sich geändert. An die Stelle des abstrakten Drohpotentials des Ost-West-Konflikts war eine Vielzahl neuer Konfliktfelder getreten, auf die das Ausstellungskonzept in sechs „Zonen“ zu Themen wie Kontrolle, Staatsmaschinen, Nachricht-

²⁰ Vgl. Rainer Zimmermann: *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf, Wien 1980; *Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945*, Deutsches Historisches Museum Berlin, hrsg. von Stefanie Heckmann und Hans Ottomeyer, Berlin 2009; Vieles bleibt noch aufzuarbeiten; Dietrich Heißenbüttel, „Beyond Restitution. Lasting Effects of Devaluation and Re-Evaluation of German Art in the 1930s and 1940s“, in: *Museological Review* 14, 2010, S. 29-46, http://www.artwritings.de/publikationen/museological_review_14.pdf.

²¹ Max Lingner, *Gurs. Bericht und Aufruf. Zeichnungen aus einem französischen Internierungslager 1941*, Berlin 1982; <http://www.max-lingner-stiftung.de>; <http://www.gdw-berlin.de/aus/html/vergessen.php>; Philipp Heise: *Erwin Spuler. Leben und Werk*, Karlsruhe 2000.

²² Wols, eigentlich Wolfgang Schulze, stammte aus Berlin, war in Dresden aufgewachsen, 1933 nach Frankreich emigriert und begann dort im Internierungslager zu malen; Hartung stammte aus Leipzig, lebte seit 1932 ebenfalls in Frankreich und verlor 1944 im Elsass aufgrund einer Kriegsverletzung ein Bein; ihre tachistische oder informelle abstrakte Malerei wurde als direkte Niederschrift psychomotorischer Vorgänge gelesen.

²³ Hans-Martin Kaulbach, „Krieg und Frieden als Thema von Kunstausstellungen“, in: *Kultur gegen den Krieg – Wissenschaft für den Frieden*, hrsg. von Hans-Jürgen Häßler, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989, S. 364-369, hier: 366.

²⁴ *Zugehend auf eine Biennale des Friedens. Hamburger Woche für Bildende Kunst*, Hamburg 1985, S. 6.

²⁵ Wie Fußnote 24.

²⁶ <http://www.kunstverein.de/ausstellungen/archiv/1990-1999/1996/19961130-unfrieden.php>.

tendienste oder Science Fiction & Ökonomie antwortete. Zum Thema Grenzpolitik heißt es im Konzept: „Grenzpolitik (Gratwanderungen)‘ fragt nach gängigen und neuen Konfliktlösungsstrategien. Wie wurden und werden Konflikte ausgetragen? Wie könnten Konflikte ausgetragen werden? Es sollen in beispielhaften Vorführungen Impulse für unsere renovierungsbedürftige Streitkultur geliefert werden.“²⁷ Diese „Konfliktlösungsstrategien“ orientierten sich allerdings weniger an aktuellen, mit Waffengewalt ausgetragenen Konflikten, sondern konnten zum Beispiel so aussehen: „In ‚Selbstversuch I: Tränenrückführung‘ dokumentiert Birgit Brenner auf Fotografien, anhand von Relikten und mittels Statistiken ihren Versuch, sich die statistische Durchschnittsmenge der innerhalb eines Jahres geweinten Tränen zurückzuführen.“²⁸ Insbesondere die eher innenpolitischen Themen der Ausstellung wie Überwachung, Sicherheit, Kontrolle und Nachrichtendienste sind seither von den beteiligten und anderen Künstlern/-innen weiter verfolgt und in etwa im Steirischen Herbst 2006 oder der Ausstellung „Embedded Art“ 2010 in der Akademie der Künste Berlin präsentiert worden.²⁹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Kunst zu bewaffneten Konflikten eigentlich erst im 20. Jahrhundert überwiegend kritisch positioniert hat. Prinzipiell gilt dies für die Moderne – mit Ausnahme des Futurismus – nicht weniger als für die verschiedenen realistischen Tendenzen. Dies lässt sich an Picassos „Guernica“ und an der Friedensstaube zeigen, die er 1949 für den Pariser Weltfriedenskongress entwarf. Die Gegenüberstellung offenbart aber zugleich ein Problem: Die Taube ist ein aus der biblischen Geschichte Noahs übernommenes, konventionelles Symbol, wohl geeignet als Signet, aber kaum als ein interessantes künstlerisches Motiv. Wesentlich Aufsehen erregender sind ohne Zweifel die verrenkten Leiber der schreienden, fliehenden Menschen und Tiere in der Darstellung des deutschen Fliegerangriffs auf die baskische Stadt.

Paradoxien der Darstellung: Die Ausstellung „Friedensschauplätze / Theater of Peace“

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin, 1. Mai – 13. Juni 2010

Diese und weitere Paradoxien standen am Ausgangspunkt des Konzepts der Ausstellung, Veranstaltungsreihe und Website „Friedensschauplätze / Theater of Peace“ vom 1. Mai bis 13. Juni 2010 in der NGBK, Berlin. Noch immer dominieren selbst in Aufrufen zum Frieden, ob von künstlerischer oder anderer Seite, Bilder der Gewalt, Grausamkeit und menschlichen Leids, dargestellt in der Regel in wirkungsvoll starken Hell-Dunkel-Kontrasten, die Täter anklagend, die Opfer bemitleidend. Nun besteht nicht nur keinerlei Gewähr, dass dieser Gestus tatsächlich der Intention, Frieden zu stiften, dient. Anklagen heißt auch Partei ergreifen, Emotionen schüren und im schlimmsten Fall die Spirale der Gewalt weiter drehen. Es stellte sich die Frage, mit welchen Mitteln sich anders für Frieden eintreten ließe.

Dabei geht es auch um einen Wettbewerb um die mediale Aufmerksamkeit. Einerseits zeigt sich, dass Frieden an sich überhaupt nicht darstellbar ist: Alltag, friedliche Tätigkeiten wie Ackerbau, Arbeit oder Freizeit, Gespräche und menschliches Miteinander wirken nur dann als Sinnbilder des Friedens, wenn sie explizit oder implizit zu Bildern oder Vorstellungen von Krieg in Kontrast gesetzt werden – andernfalls sprechen sie nur jeweils für sich selbst. Nun ist auch Krieg oder bewaffneter Konflikt heute nicht ohne weiteres darstellbar, wie etwa die Gegenüberstellung der Schlachtenmaler des zweiten Golfkriegs mit den fehlenden Bildern lebendig begrabener irakischer Soldaten in den tatsächlichen, ungleichen Kämpfen im Sandsturm der Wüste auf gespenstische Weise verdeutlichen.³⁰

Entscheidender als die Frage einer prinzipiellen Darstellbarkeit von Krieg oder Frieden ist aber der Umstand, dass in der medialen Wahrnehmung Bil-

²⁷ <http://www.projects.v2.nl/~ams/Archiv/Discord/konzDT.htm>.

²⁸ <http://www.projects.v2.nl/~ams/Archiv/Discord/inke-dt.htm>.

²⁹ http://www.steirischerherbst.at/2006/deutsch/programm/bilden_de_kunst.php; <http://www.embeddedart.de/>.

³⁰ <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/03/26/a0189>; <http://www.sueddeutsche.de/politik/die-folgen-des-zweiten-golfkriegs-die-wueste-nach-dem-sturm-1.654058>.

der der Gewalt ungleich mehr Aufmerksamkeit erregen als Bilder des Friedens. Frieden bedeutet, dass nichts Besonderes „passiert“. Bilder von Krieg und Gewalt dagegen alarmieren, „zwingen“ zum Hinsehen, lösen Reflexe und Reaktionen aus. Jede Nachrichtenagentur, Fernseh- und Zeitungsredaktion sucht nach solchen außergewöhnlichen Bildern, die zugleich manipulierbar sind. Denn das Ausmaß an Gewalttaten, die über die Bildschirme flimmern, entspricht in keiner Weise den im realen Leben anzutreffenden Proportionen. Wer einen Konflikt in einer bestimmten Weise medial vermittelt, steuert das Bild, das sich die Betrachter von diesem Konflikt machen. Denn die Bilder sind in aller Regel nicht für diejenigen gemacht, die selbst in diesem Konflikt agieren oder von ihm betroffen sind. Dies bedingt nicht nur eine voyeuristische Komponente, da der Fernsehzuschauer bequem im Wohnzimmer die Schrecken verfolgt, unter denen Andere leiden. Es bedeutet auch, dass vielleicht mehr noch als die gezeigten Bilder eben auch das, was nicht zu sehen ist, die Wahrnehmung des Konflikts prägt, wie etwa Noam Chomsky anhand von Statistiken der Opferzahlen auf Seiten „befreundeter“ und „feindlicher“ Mächte in amerikanischen Nachrichten gezeigt hat.³¹

Die Asymmetrie heutiger Kriege, dies wurde bei der Vorbereitung der Ausstellung immer deutlicher, erstreckt sich nicht nur auf Waffensysteme und wirtschaftliche Ungleichheiten, sondern hängt auf entscheidende Weise auch mit Bildern zusammen. Edward Said hat diesen Zusammenhang 1980 in „The Question of Palestine“ beschrieben, indem er gezeigt hat, dass eine fehlende Repräsentation in medialen Darstellungen unmittelbar Ursache für gewalttätige Handlungen sein kann: Bomben können ein Weg sein, um auf sich aufmerksam zu machen.³² Umgekehrt erkennt Elias Sanbar im Entstehen einer palästinensischen Filmkunst in der Zeit der Oslo-Verträge einen anderen Ausweg aus dem Dilemma.³³ Neue Nachrichtenkanäle wie Al-Jazeera können ebenfalls dazu beitragen, einer möglichen

Einseitigkeit aufgrund westlicher Dominanz über die Medien eine andere Perspektive entgegenzusetzen.

Als ein entscheidendes Stichwort des Ausstellungsprojekts „Friedensschauplätze / Theater of Peace“ kristallisierte sich daher, neben der Frage der Asymmetrie, das Thema der Sichtbarkeit heraus. Bilder von Krieg und Gewalt, wie sie in den medialen Darstellungen dominieren, sind aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen, die andere Positionen ausschließt. Sie verdecken zudem den Überlebenskampf der Zivilbevölkerung und ihre Sehnsucht nach einem ganz normalen Leben in Frieden, aber auch die wirtschaftlichen und machtpolitischen Hintergründe der Konflikte, Traumata, historische Leidenserfahrungen sowie umgekehrt auch positive Ansätze und Initiativen, aus der Spirale der Gewalt herauszukommen.

Sichtbarkeit ist auch das eigentliche Gebiet der Kunst. Inwieweit künstlerische Initiativen entweder selbst Wege zu einem friedlichen Miteinander aufzeigen und in Gang setzen, unterrepräsentierten Bereichen zu mehr Sichtbarkeit verhelfen oder aber die Logik der Gewalt in den medialen Repräsentationen unterbrechen und eine andere Perspektive einführen können: dies waren einige der Fragen, die bei der Vorbereitung des Projekts „Friedensschauplätze / Theater of Peace“ eine Rolle spielten. Dabei ging es um vorbildliche Initiativen, unabhängig von der geografischen Lokalisierung, also nicht vorrangig um den spezifischen Konflikt, in dem diese operieren und in den sie intervenieren, sondern um Wege, Ansätze, Methoden, Verfahren: Best-Practice-Beispiele, die zugleich als künstlerische Arbeiten immer ihre Einzigartigkeit bewahren.

Insoweit diese Arbeiten in Konflikte eingreifen, handelt es sich dabei jedenfalls nicht um Kunst im geschlossenen System des „White Cube“ der Galerien und Ausstellungshäuser. Man könnte auch von künstlerischem Aktivismus sprechen, während sich umgekehrt politische Aktivisten/innen in Friedensinitiativen häufig auch künstlerischer Mittel bedienen, um Aufmerksamkeit für ihre Anliegen zu erzielen. Die Ausstellung „Friedensschauplätze / Theater of Peace“ hat bewusst auf eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Bereichen verzichtet, um eine willkürliche Trennung zu vermeiden und ein möglichst breites Spektrum von Handlungsansätzen

³¹ Noam Chomsky, Edward Herman: *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York 1988.

³² Edward W. Said: *The Question of Palestine*, New York 1979, S. 16.

³³ Elias Sanbar: „Le cinéma, retour à la visibilité“, in: *Mouvement. L'indisciplinaire des arts vivants*, 42, Januar- März 2007, S. 24-26.

aufzeigen zu können. Ein Schwerpunkt lag auch auf dem Thema der Kartografie aufgrund der Beteiligung der Architektin Anke Hagemann an dem von dem Künstler/-innenduo bankleer initiierten sowie von Gunda Isik und mir gemeinsam getragenen Projekt.³⁴

Die beteiligten Künstler/-innen und Künstlergruppen, Aktivist/-innen und Architekten/-innen, ihre Projekte und Arbeiten bilden neben anderen, die zum Teil auch in Betracht gezogen, aber aus unterschiedlichen Gründen nicht für die Ausstellung geeignet befunden wurden, den Ausgangspunkt der nachfolgenden Zusammenstellung. Zuvor sollen anhand einer weiteren Podiumsdiskussion am 1. Dezember 2010 Erwartungen, die an Kunst im Konflikt gestellt und Chancen, die ihr eingeräumt werden, diskutiert werden.

Kontrastprogramm (ifa zivik): Konfliktintervention durch künstlerische Aktionen? Erfahrungen und Perspektiven. Prä- sentation und Diskussion 1. Dezember 2010, Landesvertretung Baden-Württemberg, Berlin

Eine Podiumsdiskussion zum Themenbereich Kunst und Konflikt, wiederum verbunden mit der Vorstellung dreier beispielhafter Projekte, fand auf Initiative von *ifa-zivik* am 1. Dezember 2010 in der baden-württembergischen Landesvertretung in Berlin statt. Vorgestellt wurden:

- der Film „My Unknown Enemy“ des Berliner Regisseurs Hakim El-Hachoumi über den Aufbau eines „Zentrums für Theater in Konfliktsituationen“ im Sudan, entstanden im Kontext eines Workshops des Regisseurs Alexander Stillmark und des *Internationalen Theaterinstituts* (ITI) in Khartoum

- eine Fotodokumentation über trauernde Frauen und Männer, deren Angehörige 1988 während der Anfal Operation im kurdischen Teil des Irak ums Leben gekommen waren, aufgenommen von Zana Mohammed Rasul, Ahmed Ali und Jamal Ibrahim an der Gedenk- und Begegnungsstätte für die Angehörigen der Opfer in Sumut/Rizgary
- ein „Hörspaziergang ‚Blickwinkel‘“ der Künstlerin Silvina Der Meguerditchian durch Istanbul auf den Spuren ehemaligen armenischen Lebens und der Massaker und Vertreibungen im Jahr 1915

Es diskutierten der Friedensforscher, Konfliktberater, Theater- und Erziehungspädagoge Reiner Steinweg, die stellvertretende Leiterin von *Berghof Conflict Research*, Martina Fischer, der Politologe und Mitarbeiter am *Institut für Entwicklung und Frieden* (INEF) der Universität Duisburg-Essen, Jochen Hippler, die wissenschaftliche Mitarbeiterin am *Zentrum Moderner Orient* (ZMO), Andrea Fischer-Tahir und der Direktor des deutschen Zentrums des *Internationalen Theaterinstituts* (ITI), Thomas Engel, moderiert von der ZDF-Redakteurin Ulrike Brödermann.

Angesichts der vorgestellten Beispiele, die mit Theaterarbeit und ihrer Dokumentation im Film, einer auf Initiative Betroffener zustande gekommenen Gedenkstätte, fotografischen Porträts der Trauernden an diesem Ort sowie einer im engeren Sinne künstlerischen Arbeit ein weites Spektrum abdeckten, konzentrierte sich die Diskussion zunächst auf die Frage nach der möglichen Wirkung von Kunst in Konfliktsituationen. Es bestand Einigkeit darüber, dass man künstlerische Arbeiten nicht mit Erwartungen überfrachten sollte, Kunst nicht *per se* friedensstiftende Wirkung entfalte, sondern manchmal auch an der Mythenbildung beteiligt sei, die wiederum eher konfliktverlängernde Wirkung habe, dass ferner im unmittelbaren Konfliktfall die Möglichkeiten der Kunst begrenzt seien. „Kultur oder künstlerische Projekte in sich selbst haben“, so Thomas Engel, „immer das Potential zu scheitern.“

Umgekehrt wurde künstlerischen Initiativen durchaus die Fähigkeit zugesprochen, Probleme zu benennen und dadurch Veränderungen anzustoßen, Dinge sichtbar zu machen, die vielleicht tabuisiert

³⁴ *Friedensschauplätze / Theater of Peace*, Ausst.-Kat, NGBK, Berlin 2010.

werden, auch in der internationalen Wahrnehmung Möglichkeiten des Dialogs und bestimmte Anschlüsse zu schaffen, die transformierende Wirkungen entfalten könnten, Traumata zu bearbeiten und Dialoge in Gang zu setzen. Kunstprojekte können, so Martina Fischer „Räume schaffen [...], um alternative Sichtweisen [...] aufzuzeigen und damit auch öffentlichen Raum zu besetzen.“ „Wir haben ein großes Problem zu benennen, wo die Wirkung ist, wenn wir über gesellschaftliche Phänomene sprechen“, stellt Fischer fest, „erst recht in der Frage, was bewirkt das in der Friedensförderung, in der Konfliktbearbeitung.“ Angesichts der Situation im Irak diagnostiziert Andrea Fischer-Tahir: „zu viel Militär aus meiner Sicht und zu wenig im Kulturbereich.“

Traumata-Bearbeitung und Dialogförderung gehörten zu den Themen, auf die sich die Diskussion weiterhin konzentrierte. Als besonders aussichtsreich erschien das von Augusto Boal entwickelte Forum-Theater, das auch schon von Joanna Barelkowska in der Diskussion am 26. Mai angesprochen worden war. Es fällt auf, dass in beiden Veranstaltungen der Begriff der Kunst nicht vorab definiert worden war: In beiden Fällen ging es nur teilweise um zeitgenössische Kunst im engeren Sinne, dafür waren beide Male auch Fotografie und eben Forum-Theater angesprochen. Nun bieten verschiedene Genres und Medien der Kunst sicherlich unterschiedliche Ansatzpunkte, verbunden auch mit unterschiedlichen Zielsetzungen und Erfolgsaussichten. Zu bemerken ist auch, dass in beiden Fällen fast ausschließlich europäische, zumeist deutsche Diskussionsteilnehmer über Projekte und Konflikte in anderen Teilen der Welt sprachen, während Akteure aus diesen Konfliktgebieten selbst kaum einbezogen waren. Hierauf wird in einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema mehr Aufmerksamkeit gelegt werden müssen.³⁵

³⁵ „Wer spricht?“ ist vielleicht die zentrale Frage der postkolonialen Kritik seit Edward Said, s. etwa: Edward W. Said: *Orientalism*, New York 1979; Gayatri Chakravorty Spivak: „Can the Subaltern Speak?“ in: C. Nelson, L. Grossberg (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago 1988; Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius (Hrsg.): *Hybride Kulturen*, Tübingen 1997.

Kunst im Konflikt: Zielsetzungen und Erfolgsaussichten

Welche Hoffnungen auf Erfolg an Kunst im Konflikt herangetragen werden können, hängt zunächst einmal davon ab, was ein jeweiliges künstlerisches Projekt überhaupt erreichen will. Dass sich mit Kunst ein akuter Konflikt beenden ließe, wird kaum jemand erwarten. Kunst und Waffengewalt sprechen sozusagen verschiedene Sprachen. Der Erfolg eines Projekts lässt sich daher nur an seinen eigenen Zielen bemessen, die sehr unterschiedlich sein können, wie die folgende kurze Auflistung illustrieren mag. Mögliche Zielsetzungen könnten sein:

- Aufmerksamkeit erregen
- Informieren
- Sichtbar machen
- Hintergründe veranschaulichen
- Verdrängungsprozessen entgegenwirken
- Konflikte aufarbeiten
- Traumata verarbeiten helfen
- Gegenwart und Vergangenheit konfrontieren / miteinander aussöhnen
- Vor Ort intervenieren
- Dialoge in Gang bringen
- Modellhaft Lösungsansätze durchspielen
- Utopien entwickeln

Wie diese zweifellos ergänzungsbedürftige Zusammenstellung zeigt, können künstlerische Projekte sehr verschiedene Aspekte eines Konflikts bearbeiten: Sie können sich auf die Vergangenheit, die Gegenwart oder die Zukunft konzentrieren, zur Versachlichung beitragen oder die Gefühle ansprechen, wobei das Eine das Andere jeweils nicht ausschließen muss: Aufmerksamkeit zu erregen, Probleme sichtbar zu machen ist oft der erste Schritt in Richtung einer Lösung, die nicht von der Kunst bereitgestellt werden kann, sondern im gesellschaftlichen Konsens verhandelt werden muss. Die Auseinandersetzung mit kollektiven Traumata kann eine notwendige Voraussetzung sein, um Zukunftsperspektiven zu entwickeln.

Aufmerksamkeit, Sichtbarkeit, Information und Hintergründe sind Bereiche, die nicht nur (aber vielleicht auch) das lokale Umfeld betreffen, sondern gerade auch die mediale Vermittlung. Künstlerische Arbeiten, die sich mit diesen Gebieten beschäftigen,

können wiederum, was die Verbreitung angeht, nicht mit den Massenmedien konkurrieren. Sie können aber alternative Sichtweisen aufzeigen, unausgesprochene Themen zur Sprache bringen und alternative Bilder in Umlauf bringen. Entscheidend ist in diesem Fall nicht, ob oder dass Kunst nur ein kleines Publikum erreicht, sondern Bilder, Informationen, Hintergründe oder Lösungsansätze zunächst einmal vorzustellen. Der Erfolg hängt dann weniger von der künstlerischen Arbeit selbst ab, als vielmehr davon, was das Publikum damit anfängt. Die vergleichsweise marginale Position von Kunst wird dabei bis zu einem gewissen Grad dadurch kompensiert, dass sie auf ein interessiertes, zumeist gebildetes und intelligentes Publikum stößt, das in der Lage ist, Anregungen aufzugreifen und weiter zu verbreiten.

Allein die Absicht, in einen Konflikt zu intervenieren, impliziert freilich, dass es sich nicht um Kunst innerhalb des „White Cube“ handelt, also um „Werke“, die in Galerien, Museen, Kunsthallen oder Kunstvereinen ausgestellt, verkauft, gesammelt und bewahrt werden, sondern dass ein Bezug zur gesellschaftlichen Realität außerhalb der Kunst gesucht wird. Die Konsequenz kann sein, aus den für die Kunst reservierten Räumen hinauszutreten und mit Handlungen und Objekten unmittelbar in räumliche Gegebenheiten zu intervenieren, aber auch ein Publikum anzusprechen, das normalerweise nicht in Galerien und Kunsthallen anzutreffen wäre. Andererseits führen schon der zumeist ephemere Charakter solcher Aktionen und die Notwendigkeit, sie in einen Kunstdiskurs zurückzuführen, in den meisten Fällen dazu, dass sie nicht nur temporäre Ereignisse sind, sondern zugleich Rohmaterial für Fotografien und Videoaufzeichnungen, die dann in Ausstellungen gezeigt werden. Es besteht also, wo der gesellschaftliche Bezug gewollt ist, zwischen Arbeiten inner- und außerhalb des Ausstellungsraums weniger ein Gegensatz als eine dialektische Wechselbeziehung.

Auf längere Sicht kann Kunst im Konflikt so durchaus eine entscheidende Rolle spielen. Sie spricht nicht nur den Intellekt an, sondern auch das Gefühl und vor allem die Imagination. Sie ist *per se* immer auf der Suche nach neuen Lösungen und Darstellungsweisen. Damit kann sie verhärtete Konfliktli-

nien, wie sie in allen Konflikten anzutreffen sind, aufbrechen und tiefere Schichten des Verdrängten und Unbewussten einschließlich der historischen Dimension zu Tage fördern, um zum Nachdenken und zu Neubewertungen anzuregen. Kunst ist, mit Kant zu sprechen, allein in der Lage, ein synthetisches Urteil zu fällen, das heißt sie ist in der Lage, jenseits vorab festgelegter Kriterien die Dinge im Zusammenhang zu betrachten und diesem Zusammenhang eine sinnlich wahrnehmbare Form zu geben.

Latente Konflikte

Wenn, wie gesagt wurde, Kunst im akuten Fall der bewaffneten Auseinandersetzung kaum etwas wird ausrichten können, stellt sich die Frage, ob die einleitende Definition von Konflikt als bewaffnete Auseinandersetzung zwischen Gruppen überhaupt als ausreichend betrachtet werden kann. Sind die Momente, in denen Kunst versuchen kann, in einen Konflikt einzugreifen, genau genommen nicht immer die vor oder nach dem Konflikt? Wann und wo beginnt und endet überhaupt ein Konflikt? Einerseits ist auch im herkömmlichen Sprachgebrauch ein Konflikt in dem Moment, wo er eskaliert, nicht erst am entstehen, sondern bereits vorhanden. Und auch ein vorübergehendes Aussetzen des Waffenganges muss keinesfalls bedeuten, dass der Konflikt beendet sei. Andererseits bedeutet die Definition als bewaffnete Auseinandersetzung im Zweifelsfall, dass ein Konflikt sich erst in der Waffengewalt manifestiert und als solcher erkennbar wird. Häufig wird dieser Zusammenhang mit Metaphern des Feuers beschrieben: Man spricht von schwelenden Konflikten, von einem Funken, der einen Konflikt auslösen kann, dass ein bereits beendet geglaubter Konflikt wieder aufflammt usw.

Wie schwer es fällt, hier eine genaue Grenze anzugeben, zeigen die aktuellen Ereignisse in Nordafrika. Dem Grundsatz nach handelt es sich um eine Demokratisierungsbewegung, das heißt eine breite Bevölkerungsmehrheit sucht sich mit friedlichen Mitteln gegen Autokraten durchzusetzen. Wenn aber wie in Libyen der Herrscher mit militärischen Mitteln gegen sein Volk vorgeht, wenn im Gegenzug Regierungsgebäude und Polizeiwachen in Brand gesetzt und Teile des Landes befreit werden,

wenn gelegentlich von einer Opposition zwischen verschiedenen „Stämmen“ geredet wird, stellt sich irgendwann die Frage, wo genau die Grenze zwischen einer Revolution und einem bürgerkriegsartigen Konflikt zu ziehen sei. Noch deutlicher wird das Problem, wenn man die internationalen Beziehungen mit bedenkt: Führt ein direktes Eingreifen europäischer Armeen nicht einen Kriegszustand herbei? Auch ohne dies wird erkennbar, dass der Konflikt im Land auch mit einem internationalen, ja globalen Konflikt verbunden ist, der bisher nur latent, unterschwellig, aber zweifellos vorhanden war und nun in Form von Flüchtlingsströmen, der Frage, wer über Energieressourcen entscheidet, über Konten verfügt oder Waffen liefert oder die Lieferung aussetzt, plötzlich manifest werden kann.

Hunderte Flüchtlinge ertrinken jährlich im Mittelmeer, weitere zwischen der senegalesischen Küste und den kanarischen Inseln. Zwar wird nicht mit Kanonen auf Fischerboote geschossen, doch die Europäische Union setzt mit der Agentur Frontex, die über 100 Boote, 20 Flugzeuge und 25 Hubschrauber verfügt, durchaus militärische Mittel ein, um die Armutsfüchtlinge davon abzuhalten, den Schengen-Raum zu betreten.³⁶ Demnach handelt es sich zweifelsfrei um einen latenten Konflikt, in dem Mittel der Gewalt zum Einsatz gelangen, wenn es sich auch nicht eigentlich um kriegerische Auseinandersetzungen handelt.

Ebenso schwer fällt die Trennung, wenn es sich um die Verarbeitung kollektiver Traumata handelt. Ein Trauma kommt zustande aufgrund einer Situation der Bedrohung, der Hilf- und Schutzlosigkeit, die nicht verarbeitet werden kann: Der Betroffene bleibt über lange Zeit hinweg traumatisiert. Auch Ereignisse, die weit in der Vergangenheit liegen, können daher unvermindert fortwirken. Kollektive Traumata können Konflikte auslösen oder zumindest den Ausgleich zwischen verfeindeten Gruppen verhindern. Sie können über die Lebenszeit der unmittel-

³⁶ Albert Scherr, „Innere Sicherheit und soziale Unsicherheit. Sicherheitsdiskurse als projektive Bearbeitung gesellschaftsstrukturell bedingter Ängste?“, in: Axel Groenemeyer (Hrsg.): *Wege der Sicherheitsgesellschaft. Gesellschaftliche Transformationen der Konstruktion und Regulierung innerer Unsicherheiten*, Wiesbaden 2010, S. 29.

bar Betroffenen auch auf nachfolgende Generationen fortwirken, insbesondere wenn es nicht zu einer bewussten Auseinandersetzung kommt. Traumabearbeitung kann insofern eine zwingend notwendige Voraussetzung sein, um überhaupt zu einer friedlichen Einigung zu gelangen, welche die Relativierung des eigenen und die Anerkennung des anderen Leids mit einschließt. Lässt sich aber die Bearbeitung weit zurückliegender, traumatischer Ereignisse mit künstlerischen Mitteln mit dem Begriffspaar Kunst im Konflikt fassen?

Ohne hier eine abschließende Antwort geben zu wollen oder zu können, möchte ich an die ersten beiden Plattformen von Okwui Enwezors *Documenta 11* erinnern, auf denen es genau um die beiden hier angesprochenen Themenbereiche ging, nämlich um „Demokratie als unvollendeter Prozess“ und „Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“.³⁷ Der zweite Band spielt schon im Titel an die Wahrheitsfindungskommissionen in Südafrika nach dem Ende der Apartheid an: ein weiterer, bereits historischer Fall eines solchen latenten Konflikts, in dem Kunst in vielfacher Weise besonders produktiv zum Einsatz kam. Genau genommen stellt sich sogar die Frage, ob es nicht grundsätzlich eher latente Konfliktsituationen sind, in die Kunst erfolgreich eingreifen kann, während ein manifester militärischer Konflikt wenig Raum für künstlerische Aktivitäten übrig lässt. Manche Konflikte wie etwa in Südafrika, den Balkanländern oder Israel/ Palästina, wo es bemerkenswerte künstlerische Initiativen gibt, sind zugleich charakterisiert von einem Nebeneinander des gewöhnlichen Alltags der Konsumgesellschaft und militärischer Gewalt. Die folgende Auflistung versucht ihre Netze eher breit auszuwerfen und

³⁷ Okwui Enwezor et al. (Hrsg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess, Documenta 11, Plattform 1*, Ostfildern-Ruit 2002; s. dazu: Christina Werner: „Demokratie als Prozess“, in: *Zeitschrift für KulturAustausch* 2/2001, <http://cms.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2001/mit-kultur-gegen-krise/>; Dietrich Heißenbüttel: „Kunst und die Defizite der Demokratie. Der Tagungsband zur ersten Plattform der Documenta 11“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.11.2002, <http://www.artwritings.de/publikationen/nzz.jpg>; Okwui Enwezor et al. (Hrsg.): *Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung, Documenta 11, Plattform 2*, Ostfildern-Ruit 2002.

auch Fälle, die vielleicht eher am Rande der Themenstellung liegen, mit einzubeziehen, um eine möglichst breite Ausgangsbasis für weitere Überlegungen zu erhalten.

2. Fallbeispiele: Künstlerische Arbeiten, Initiativen, Projekte

Eine Auflistung künstlerischer Projekte und Strategien, die prinzipiell den ganzen Globus umfasst, kann niemals einen wie auch immer gearteten Anspruch auf Vollständigkeit oder Repräsentativität erheben. Sie kann mit anderen Worten nur exemplarisch vorgehen. Im Begriff des Beispiels steckt aber von vornherein eine Mehrdeutigkeit. Die hier aufgeführten Beispiele sind einerseits – anders ist dies nicht möglich – insofern willkürlich ausgewählt, als sie demjenigen, der schreibt, durch eine Reihe nicht planbarer Kontingenzen mehr oder minder zufällig bekannt geworden sind, während es sicherlich viele weitere gibt, die seiner Aufmerksamkeit entgangen sind. Daher ist es schlichtweg unmöglich, nur solche Arbeiten, Vorhaben oder Initiativen auszuwählen, gleich aus welcher Perspektive, die in besonderem Maße beispielhaft im Sinne von vorbildlich sind – was natürlich umgekehrt erstrebenswert wäre. In einem dritten Sinne sollen sie jedoch durchaus als beispielhaft gelten, nämlich jeweils für eine bestimmte Situation und die Art und Weise, mit dieser umzugehen.

Der Begriff der Situation bezeichnet einen Ort, eine Lage. Er kann sich hier im wörtlichen Sinne auf eine konkrete, geografisch bestimmte Topografie beziehen oder aber auf eine bestimmte Ausgangslage: wiederkehrende Topoi, verallgemeinerbare Begriffe, Diskussionen und Streitpunkte. Die Art und Weise des Umgangs mit dem Konflikt ist das Thema, um das es hier geht: Wie versuchen Künstler/-innen weltweit mit dem Problem des Konflikts umzugehen? Es ist die Frage nach den künstlerischen Mitteln, das heißt einerseits den Medien, darüber hinaus aber auch allgemeiner den künstlerischen Strategien und Verfahren; und es schließt auch die Frage nach den unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen mit ein, die eben aus verschiedenen Gründen sehr unterschiedliche Handlungsspielräume eröffnen.

Für die Anordnung der Beispiele eröffnen sich damit zwei Möglichkeiten: entweder topografisch nach

Orten, Ländern, Konfliktregionen und Kontinenten; oder aber nach künstlerischen Disziplinen, Verfahren, Medien und Vorgehensweisen. Beide Ansätze haben ihre Berechtigung, aber auch ihre Grenzen. Die Frage nach den Verfahren stellt prinzipiell eine Vergleichbarkeit zwischen Initiativen an verschiedenen Orten her. Aber rigide gehandhabt würde sie die spezifisch lokalen Bedingungen, auf die es in Konfliktregionen oft noch mehr als anderswo ankommt, außer Acht lassen. Zudem lässt sich in der Gegenwartskunst zwischen verschiedenen Verfahren wie Performance, Konzeptkunst, Video oder Multimediainstallation nicht immer trennen, weil viele Künstler/-innen in mehreren Medien arbeiten. Umgekehrt stößt auch eine topografische Anordnung spätestens da an ihre Grenzen, wo Künstler/-innen aus verschiedenen Ländern in einer Konfliktregion zusammenarbeiten oder in verschiedenen Ländern arbeiten. Wie bereits angedeutet sind an den wenigsten Konflikten heute nur lokale Akteure beteiligt, vielmehr handelt es sich zumeist um ein komplexes Geflecht von lokalen und globalen Akteuren, Interessen und Abhängigkeiten.

Im Folgenden soll daher beiden Ansätzen nachgegangen werden: dem topografischen und dem methodischen. Zunächst sollen wiederum exemplarisch, das heißt ohne Anspruch auf Vollständigkeit, einzelne groß- und kleinräumige Konfliktregionen herausgegriffen und auf ihre spezifischen Konditionen untersucht werden. Danach wird der umgekehrte Ansatz erprobt, bestimmte Strategien, Verfahren oder Medien unter die Lupe zu nehmen und einzelne künstlerische Disziplinen wie etwa Theater oder Musik auf konfliktbearbeitende Wirkungen hin zu untersuchen. Unter den Konfliktregionen der Welt lässt sich keine bestimmte logische Reihenfolge angeben. Da aber die militärischen Konflikte der Welt in aller Regel nicht in den reichen Ländern des Nordens ausgefochten werden, scheint es auch nicht sinnvoll, wie zumeist üblich, mit Europa und Ame-

rika zu beginnen. Daher stellt die vorliegende Untersuchung die gewohnte Perspektive auf den Kopf und beginnt mit Südafrika, das sich zudem in mancher Hinsicht als historischer Präzedenzfall anbietet. Die Beispiele in diesem Teil beschränken sich auf die sogenannte zeitgenössische Kunst, also bildende Kunst oder „Visual Art“, während im zweiten Teil andere Disziplinen zur Sprache kommen.

2.1 Konfliktlagen

Subsaharisches Afrika

Südafrika

There can be no doubt in my own mind that the arts play a crucial role in the life of a people. [...] Nor can anyone doubt that protest theatre is a powerful instrument in a people's struggle for liberation. [...] And it is important that people know that in being creative they become more than just consumers. They can transcend their often horrendous circumstances and bring something new into being.

Desmond Tutu

Auf den ersten Blick mag es als etwas abwegig erscheinen, eine Zusammenstellung zu Kunst im Konflikt mit Südafrika zu beginnen. Die Apartheid als spezielles südafrikanisches Problem ist spätestens seit 1994 offiziell beendet. Eine breite Bewegung kämpfte gegen Rassismus, Unterdrückung und die Spätfolgen des Kolonialismus, demnach scheint es sich eher um eine Befreiungs- und Demokratisierungskampagne als um einen bewaffneten Konflikt zu handeln. Allerdings kam es nach dem Sharpeville-Massaker 1960, bei dem 69 friedliche Demonstranten von der Polizei erschossen wurden, nicht nur zu einem Verbot des *African National Congress* (ANC), der noch bis 2008 in den USA als terroristische Organisation eingestuft wurde, sondern auch zur Gründung eines militärischen Arms unter der Leitung von Nelson Mandela. Nach dem Aufstand von Soweto im Jahr 1976 mit 500 bis 1000 Todesopfern nahm der bewaffnete Widerstand erneut zu.

Resistance Art in South Africa

Andererseits war Soweto auch der Ausgangspunkt für eine grundlegende Veränderung im Bereich der Kunst, wie Sue Williamson in ihrer 1989 in New York veröffentlichten Anthologie „Resistance Art in South Africa“ feststellt.³⁸ War „Kunst“ bis dahin für die weiße Minderheit ein Mittel gewesen, sich ihrer

Überlegenheit zu versichern – und für Künstler dunkler Hautfarbe vorwiegend eine Einkommensquelle – so begannen nun beide Seiten, nach der gesellschaftlichen Relevanz ihrer künstlerischen Tätigkeit zu fragen. Die Folgen dieser Umorientierung reichten weit über Südafrika hinaus, da die südafrikanische Kunst seitdem auch international sehr stark wahrgenommen wurde. Einige der 1989 von Williamson vorgestellten Künstlerinnen und Künstler, allen voran William Kentridge, aber auch Jane Alexander oder etwa der 2005 verstorbene Billy Mandindi, finden längst weltweit Beachtung. Die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst hat seit jener Zeit, auch aufgrund der Ereignisse in Osteuropa, China oder Korea, stark an Bedeutung gewonnen. Das breite Panorama engagierter südafrikanischer Kunst der 1980er Jahre, das Williamson in dem Band vorstellt, steht mit am Anfang dieser Entwicklung.

Es erscheint nicht als sinnvoll, hier einzelne Künstlerinnen und Künstler aus Williamsons Band herauszugreifen oder gar alle einzeln vorzustellen. Dagegen kann es hilfreich sein, anhand des Bandes einige Grundzüge der engagierten südafrikanischen Kunst jener Zeit herauszuarbeiten, die auf äußerst vielfältige Weise am Problem der Apartheid arbeitete. Malerei, Zeichnung, alle Arten von Druckgrafik und Collage sind vertreten, ebenso Skulptur, Objekt- und Installationskunst, Fotografie nur als Vorlage oder Bestandteil von Arbeiten in Mischtechnik, nicht aber die südafrikanische Fotografie als eigenständiges Medium, wie sie sehr bald auch international rezipiert wurde.³⁹ Allerdings lässt diese Einkreisung noch nicht die wirkliche Vielfalt erkennen, denn eine wichtige Entscheidung Williamsons bestand darin, „schwarze“ und „weiße“ Künstlerinnen und Künstler gleichberechtigt nebeneinander zu stellen. Aufgrund ihrer Herkunft und der ihnen zur Verfügung stehenden Ausbildungswege bietet sich so ein äußerst breites, heterogenes Panorama künstlerischer Formen und kultureller Bezüge. Neben Künstlern, die eine akademische oder entsprechende Schulung in Kursen und Workshops durchlaufen haben, gibt

³⁸ Sue Williamson (Hrsg.), *Resistance Art in South Africa*, New York 1989.

³⁹ So enthielt die bis dahin wichtigste deutsche Ausstellung zur südafrikanischen Kunst, „Colours“ 1995 im Haus der Kulturen der Welt, etwa zu einem Viertel Arbeiten von Fotografen.

es auch Autodidakten wie Mmakgabo Mapula Helen Sidibi oder Noria Mabasa, die aus einer Eingebung heraus angefangen hatten, Zeichnungen oder Skulpturen herzustellen. Oder die *Women of the Valley*, die 1980 begonnen hatten, traditionelle Textil- und Schmucktechniken der Zulu für eigenständige, skulpturale Werke zu verwenden, die zuweilen, etwa in Form von Militärhubschraubern, auch gewaltgeprägte Situationen abbilden.

Peace Parks

Williamson schließt aber auch anonyme Werke – Plakate, Wandmalereien, Graffiti, T-Shirts, Kinderzeichnungen oder die sogenannten *Peace Parks* – mit ein, die 1985 in verschiedenen Townships aus dem Boden schossen: Jugendliche hatten zunächst begonnen, herumliegenden Müll einzusammeln und zum Teil zu fantasievollen Installationen zu verarbeiten. Bäume und Sträucher wurden gestiftet, gesammelte Spenden zur Anschaffung von Farben verwendet, die Mauern und skulpturale Objekte mit bildlichen Darstellungen, Texten und bunter Bemalung überzogen. Die *Peace Parks* wurden zu Treffpunkten und Orten der Selbstbehauptung und Aneignung des öffentlichen Raums, was sie in den Augen des Apartheid-Systems suspekt machte. Sie wurden nach kurzer Zeit von den Sicherheitskräften systematisch zerstört.

Themen und Genres, nationale und internationale Netzwerke

Thematisch spannt Williamsons Band einen weiten Bogen, der vom Beginn der Kolonisierung in „*Roots of the Conflict*“, dem ersten von sieben Kapiteln, bis „*Elusive Vision*“ im letzten Kapitel reicht und auf diesem Weg psychische Deformationen (*A Mutant Society*), wirtschaftliche Ungleichheit (*Exploitation*), Widerstand und moralische Abgründe (*Probing the Darkness*) mit anspricht. Über den Band hinaus zeigt die damalige südafrikanische Kunst eine prinzipielle Offenheit auch für interdisziplinäre Zusammenarbeit. Verschiedene Theater und Compagnien wurden zu Brennpunkten des Widerstands gegen das Apartheid-Regime wie das 1976 gegründete *Market Theatre*, in dem von Anfang an „schwarze“ und „weiße“ Künstler zusammenarbeiteten, oder auch die *Handspring Puppet Company*: Angeregt durch

eine Ausstellung traditioneller Marionetten aus Mali im Museum von Botswana kamen Adrian Kohler und Basil Jones auf die Idee, mit Marionetten zu arbeiten. Der Anstoß, die Puppenspieler sichtbar auf der Bühne agieren zu lassen kam vom japanischen Bunraku Figurentheater. Diese eklektische Orientierung setzt sich in der Arbeit des Theaters fort. William Kentridge, der seine berühmten Kohlezeichnungen und Trickfilme aus der Theaterarbeit mit der *Junction Avenue Theatre Company* und der *Handspring Puppet Company* entwickelte, wurde ein enger Mitarbeiter. Die Musik schrieben Komponisten wie Kevin Volans, aber auch Warrick Sony, der Kopf der Punk-Band *Kalahari Surfers*.

Die 1981 gegründeten *Kalahari Surfers* konnten ihre erste LP „*Living in the Heart of the Beast*“ erst 1985 bei dem Londoner Independent-Label *Recommended Records* veröffentlichen, nachdem größere Plattenfirmen, nicht nur in Südafrika, sondern auch in England, aus politischen Gründen abgesagt hatten. Im Booklet verwendeten sie Gemälde des Künstlers Gary van Wyk, der zu dieser Zeit mit großformatigen Schwarzweißbildern von Aufständischen, Soldaten und Polizisten auf blutrotem Grund Aufsehen erregte, die auf Medienbildern von Aufständen basierten, über die in der Presse nicht mehr unzensuriert berichtet wurde. Sie wurden bei Versammlungen aufgehängt, als Postkartenmotive gedruckt und in einer dokumentarischen Ausstellung über den Apartheidstaat in Mainz gezeigt.

Der Vorgang zeigt exemplarisch, wie sehr auch die internationale Bühne eine entscheidende Rolle spielte. Bereits in den 1960er Jahren hatten Musiker wie Miriam Makeba, Hugh Masekela, Dollar Brand oder die Blue Notes um Chris McGregor, die sich 1970 mit englischen Musikern zur damals vielleicht spektakulärsten Jazz-Formation „*Brotherhood of Breath*“ zusammaten, dazu beigetragen, auf die Missstände des Apartheidstaates aufmerksam zu machen. Im Bereich populärer Musik spielten das Album „*Graceland*“ des Folksängers Paul Simon mit dem südafrikanischen Chor „*Ladysmith Black Mambazo*“ und die Boykottbewegung „*Artists United Against Apartheid*“ mit der erfolgreichen Single „*Sun City*“, beide 1985, eine nicht unwesentliche Rolle in den Bemühungen, Aufmerksamkeit auf das Problem der Apartheid zu lenken. In Amsterdam

gründete sich 1992 das Stipendiatenprogramm der *Thami Mnyele Foundation* für afrikanische Künstler, benannt nach dem südafrikanischen Künstler und Aktivisten.⁴⁰

Gewalt und Deformation, Soldaten, Polizisten, Politiker und Aufständische, Folterkeller, Waffen, gepanzerte Fahrzeuge sind in der südafrikanischen Kunst weit über das Ende der Apartheid hinaus allgegenwärtig. Aber auch positive Zeichen der Affirmation des Lebens, des Zusammenhalts in der Opposition und der Zukunftshoffnung. Die Funktion und Wirkung dieser Kunst ist nicht leicht benennbar. Sie reicht von der Aufarbeitung historischer Ursachen und persönlich erlebter traumatischer Ereignisse über die Verbreitung von Neuigkeiten durch Bilder bis hin zur Selbstvergewisserung durch aktive Teilnahme am Kampf gegen die Apartheid und Ausbildung von Allianzen gegen das repressive System. Wie Desmond Tutu schreibt, ist Kunst nicht einfach nur Mittel zum Zweck, sondern selbst ein Zweck, indem sie ermöglicht, einem menschenverachtenden System die eigene Aktivität und Kreativität entgegenzusetzen und so ungeahnte Reserven des Widerstands erst mobilisiert.

Nach dem Ende der Apartheid

Seit 1994 ist die Rassentrennung überwunden, doch paradoxer Weise hat sich an vielen Problemen des Landes wie wirtschaftliche Ungleichheit, Perspektivlosigkeit der vormals aufgrund der Hautfarbe benachteiligten ärmeren Bevölkerungsschichten, Ausgrenzung und Gewalt nur wenig geändert. Wie Künstler auf diese Situation reagieren, sollen exemplarisch drei Beispiele zeigen.

Kendell Geers

Wie kein anderer Künstler hat Kendell Geers die Paradoxien einer Existenz als „Weißer“, dessen Familie bereits seit 300 Jahren in Afrika ansässig ist, reflektiert.⁴¹ 1993 verschickte er Mitgliedsanträge an

sämtliche südafrikanische Parteien vom ANC bis zu der rechtsradikalen *Afrikaner Weerstandsbeweging* (AWB), die ihn alle bereitwillig aufnahmen. In seinen Arbeiten nach 1994 thematisiert er wie wohl kein anderer Gewalt und Ausgrenzung: In einer Ausstellung im Württembergischen Kunstverein 2001 waren in der Mitte des Kuppelsaals wie Schweinehälften in einer Metzgerei zwei Reihen rote Kunststoffsäcke aufgehängt, wie sie von Hilfsorganisationen in Katastrophengebieten zum Abtransport der Leichen verwendet werden (*Song of the Pig*). An die Kuppel projizierte Geers in großem Format Standbilder aus Fernsehkrimis, die den Moment einer Erschießung zeigen (*Shooting Gallery*).⁴² Auf der Documenta stellte er im selben Jahr Schwarzweißfotos von Grundstücksgrenzen und Eingangstüren privater Wohnhäuser in Johannesburg aus, die mit Nato-Draht, spitzen Maueraufsätzen, Verbotsschildern sowie Hinweisen auf Sicherheitsfirmen aufgerüstet erscheinen wie sonst nur Staatsgrenzen (*Suburbia*).

Xolile Mtakatya

Zu den Paradoxien der Zeit nach der Apartheid gehört auch, dass die Ungleichheit zwischen hell- und dunkelhäutigen Künstlern in Südafrika eher wieder zugenommen hat. Einige Künstler aus der privilegierten „weißen“ Oberschicht, die ein reguläres Kunststudium absolviert haben, sind sehr erfolgreich, während ihre dunkelhäutigen Kollegen größeren Schwierigkeiten begegnen, auf dem internationalen Kunstmarkt zu reüssieren. Daher bleibt manchen von ihnen nichts anderes übrig, als wieder vorwiegend für einen Markt zu produzieren, der Interesse an bunten Bildern des indigenen „Anderen“ hat. So scheinen die Gemälde des 1968 geborenen Xolile Mtakatya, im Angebot mehrerer Galerien in Kapstadt, eher den Erwartungen an eine bunte, dekorative Malerei zu entsprechen, die eben nicht ganz den Standards einer heutigen Gegenwartskunst genügt.⁴³ Dass Mtakatya auch anders kann,

⁴⁰ <http://www.thami-mnyele.nl/>

<http://www.sahistory.org.za/pages/people/bios/mnyele-t.htm>.

⁴¹ Kendell Geers, „Die Perversität meiner Geburt: Die Geburt meiner Perversität“, in: *Inklusion : Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, hrsg. von Peter Weibel zum Steirischen Herbst 1996, Köln 1997, S. 121-126; ders., „Der

Horror der Horror“, in: *7. Triennale der Kleinplastik 1998, zeitgenössische Skulptur Europa Afrika*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 33-39.

⁴² Kendell Geers: *Televisionaries*, Württembergischer Kunstverein, 14.2.-15.4.2001; vgl. Sophie Perryer, „Kendell Geers“, in: *ArtThrob* 58, Juni 2002, <http://www.artthrob.co.za/02jun/artbio.html>.

⁴³ The Cape Gallery, ASAI, Rose Korber Art.

zeigt seine Installation „Hope and Fear“ 2007, bestehend aus einer gemalten Statuette zwischen je 21 Schwarzweiß-Porträts und davor auf dem Boden liegenden Tierhörnern, beschrieben mit Begriffen wie „hope and fear“, „angst“, „jambo“, „protect“ oder „kein Mensch ist illegal“.⁴⁴ Kenntnis von dem 1997 auf der Documenta X gegründeten Netzwerk dürfte er bei einem Deutschland-aufenthalt 1999 erlangt haben, als er beim „Wandmalprojekt Niedersachsen“ in Osnabrück einen Lkw-Kastenaufbau bemalte, der unter dem Titel „No Condition is Permanent“ als „Mobiles Kunstprojekt“ zum Einsatz kam.⁴⁵

Gugulective

Einer der Teufelskreise, in denen die südafrikanische Gesellschaft und gerade auch südafrikanische Künstler gefangen sind, besteht darin, dass die „schwarze“ und „farbige“ Bevölkerung weiterhin vorwiegend in den räumlich getrennten und benachteiligten „Townships“ lebt. So fehlt in Schulen oft jeglicher Kunstunterricht, und die Galerien und Museen befinden sich durchweg in den ehemals „weißen“ Zentren der Städte, sodass der lokalen Bevölkerung jeglicher Zugang zur Kunst verschlossen bleibt.⁴⁶ Hier setzen die Aktivitäten des 2006 in der Township Gugulethu, heute ein Vorort von Kapstadt, gegründeten Künstlerkollektivs *Gugulective* ein: Die Mitglieder des Kollektivs arbeiten in verschiedenen Medien wie Malerei, Fotografie, Film, Video und Animation. Neben der visuellen Kunst sind aber auch Schauspiel, Tanz und Performance, Musiker, DJs, Rapper und Poeten vertreten. Als Veranstaltungs- und Ausstellungsort dient eine „Shebeen“, das heißt Kneipe, namens Kwa Mlamli, die insbesondere für Jugendliche, die mit Kunst kaum Berührung haben, ein anziehenderer Ort ist als eine Galerie. Diese Situation haben die Künstler auch thematisiert, indem sie Tische und Stühle der Kneipe im Galerieraum aufbauten.⁴⁷ Das Augenmerk lag dabei darauf, dass der

„verschriene“ Ort des Shebeen, wo manche Eltern ihre Kinder lieber nicht sehen würden, auch die Geschichte von Anti-Apartheid-Versammlungen in sich trägt. In der marginalisierten heutigen Situation die Geschichte der Apartheid wieder sichtbar zu machen und mit künstlerischen Mitteln dagegen anzugehen, ist eines der Anliegen von *Gugulective*.

→ <http://gugulective.net/>

→ Theater: Südafrika

Angola

Fernando Alvim: Memórias Inítmias Marcas

In der größten Feldschlacht des afrikanischen Kontinents nach dem Zweiten Weltkrieg standen sich Ende 1987 in Cuito Cuanavale im Süden Angolas auf der einen Seite die angolanischen Truppen, mit massiver Unterstützung Kubas, der militärischen Flügel des African National Congress (ANC) und der namibischen SWAPO (South West African People's Organization), auf der anderen die südafrikanische Armee und die CIA-unterstützten UNITA-Rebellen (União Nacional para a Independência Total de Angola) gegenüber. Auf dem Spiel standen, wie bereits die Aufzählung der beteiligten Konfliktparteien zeigt, neben der 1974 erlangten Unabhängigkeit Angolas und der Auseinandersetzung zwischen der angolanischen Regierungspartei MPLA und der UNITA, auch die Unabhängigkeit des seit 1915 von Südafrika besetzten Namibia, die Apartheid in Südafrika sowie nicht zuletzt das globale Kräftemessen zwischen den USA und der UdSSR im Kalten Krieg. Die Anwesenheit von SWAPO- und ANC-Kämpfern betrachtete die südafrikanische Regierung als ausreichenden Grund, auf angolanischem Gebiet anzugreifen. Sie konnte sich jedoch nicht durchsetzen und erlitt hohe Verluste, die im eigenen Land schwer zu erklären waren. Während sich damals beide Seiten zu Siegern erklärten, bedeutete die Schlacht von Cuito Cuanavale aus der Sicht des heutigen Angola, Namibia und Südafrika den vielleicht entscheidenden Durchbruch auf dem Weg

⁴⁴ <http://www.asai.co.za/forum.php?id=47>.

⁴⁵ <http://www.vnb-barnstorf.de/wandmal/index.htm>.

⁴⁶ <http://blankprojects.blogspot.com/2007/11/gugulective.html>.

⁴⁷ Ibid.; vgl. <http://www.artsouthafrica.com/?article=301>;
<http://www.subvision->

hamburg.com/blog/index6d23.html?p=448&language=de; Ausst. Iziko Museums, Kapstadt: „From Pierneef to Gugulective“: <http://izikomuseums.com/blog/?p=97>;
<http://www.vansa.co.za/art-map/gugulective>.

zur Beendigung von Bürgerkrieg, Besatzung und Apartheid.⁴⁸

In Angola selbst war der Bürgerkrieg indes erst mit dem Tod des UNITA-Führers Jonas Savimbi und der anschließenden Demobilisierung der Rebellenarmee im Jahr 2002 beendet. Die Folgen des jahrzehntelangen Konflikts waren verheerend: Fast ein Drittel der Bevölkerung befand sich innerhalb des Landes auf der Flucht. Viele hatten nur unzureichenden Zugang zu medizinischer Grundversorgung und sauberem Wasser. Kindersoldaten und zwangsverheiratete Mädchen, Landminen und eine große Zahl Kriegsversehrter prägten das Bild eines traumatisierten Landes – zu sehen etwa im ersten Dokumentarfilm des mauretanischen Regisseurs Abderrahmane Sissako, „Rostov – Luanda“ über die Suche nach einem angolischen Freund, den er in Rostov kennengelernt hatte.⁴⁹

Nach mehrjährigen Vorbereitungen besuchte der angolische Künstler Fernando Alvim 1997 zusammen mit dem Kubaner Carlos Garaicoa, dem Südafrikaner Gavin Younge sowie einer Gruppe von Kunsthistorikern, Kuratoren und einem Fernsteam das ehemalige Schlachtfeld im Süden des Landes. Die bei dem zwölf-tägigen Aufenthalt entstandenen Kunstwerke wurden zunächst im portugiesischen Kulturzentrum von Luanda, dann im Castle of Good Hope in Kapstadt gezeigt. Bei den folgenden Stationen des Projekts unter dem Titel „Memórias Intimas Marcas“ (Erinnerungen, Intimes, Spuren) in Pretoria und Johannesburg kamen weitere Künstler wie Wayne Barker, Lien Botha, Moshekwa Langa oder Colin Richards dazu. Später in Lissabon und Antwerpen beteiligten sich auch Künstler aus anderen Ländern wie Toma Muteba Luntumbue aus der Demokratischen Republik Kongo, Billy Bidjocka aus Kamerun, Aimé Ntakyica, gebürtig aus Burundi und aufgewachsen in Belgien, Gast Bouschet aus Luxemburg sowie Kay Hassan, Jan van de Merwe,

Kendell Geers, Willem Boshoff, Minette Vari, Abrie Fourie und Colin Richards aus Südafrika und N'Dilo Mutima aus Angola.⁵⁰ „Starting with concepts such as amnesia and autopsy, the project as a whole aims to analyze the artistic responses to the war and violence linked to the history of South Africa, but also to similar events in Africa and elsewhere“, wie Anne Pontegine im Artforum schreibt.⁵¹

Zur Zeit der Expedition nach Cuito Cuanavale war der inner-angolanische Konflikt noch keineswegs beendet. In Johannesburg meldeten sich Künstler, die selbst gegen Angola gekämpft hatten. Für Alvim war das Projekt Ausgangspunkt der Gründung des Netzwerks *Camouflage*, der Zeitschrift *Coartnews* und der *Organisation TACCA* (Territorios de Arte e Cultura Contemporanea Africana), die schließlich 2006 die erste *Triennale von Luanda* organisierte.⁵² Während die inhaltlichen Aspekte dabei zusehends zurücktraten und Anne Pontegine Alvims eigene Arbeiten zu den schwächeren seiner Ausstellungsreihe zählt,⁵³ ist doch dem ursprünglichen Projekt eine kathartische Wirkung auf die angolische und südafrikanische Gesellschaft nicht abzusprechen, die sich anlässlich von „Memórias Intimas Marcas“ erstmals mit dem Konflikt auseinandersetzten. Alvim selbst meint dazu: „Ich denke, Kultur kann ein sehr interessantes Werkzeug für den Übergang vom Krieg zum Frieden sein.“⁵⁴

→ http://www.bpb.de/themen/C08N5W,9,0,Gleichzeitig_in_Afrika_.html

→ *Weitere Künstler/-innen: Lukas Einsele*

→ *Musik: Victor Gama*

⁴⁸ So z.B. der südafrikanische Nachrichtenkanal IOL: <http://www.iol.co.za/news/world/turning-point-at-cuito-cuanavale-1.393891>.

⁴⁹ Deutschland/ Frankreich 1990, aufgeführt im Filmprogramm der Documenta X, <http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/deutsch/news/films/frostov.htm>.

⁵⁰ Vgl.

http://www.artmag.com/museums/a_belgi/abeanhk/memorias.html; <http://www.bouschet-hilbert.org/previous/pre-millennium>.

⁵¹ Anne Pontegine, „Memórias Intimas Marcas“, in: *Artforum*, Mai 2000, <http://www.questia.com/library/1G1-65649405/memorias-intimas-marcas>.

⁵² <http://cms.ifa.de/index.php?id=2753&L=0&biennale=&stadt=&land=Angola>.

⁵³ Wie Fußnote 53.

⁵⁴ Christian Hanussek, „Memórias Intimas Marcas. Interview mit dem Künstler Fernando Alvim über den Aufbau eines afrikanischen Kunstnetzwerkes“, in: *springerin* 2/04, S. 50-53.

Mosambik

Ähnlich wie in Angola, folgte auch in Mosambik auf den Unabhängigkeitskampf der 1960er Jahre und die portugiesische Nelkenrevolution 1974, die den vormaligen Kolonien die Unabhängigkeit brachte, nicht etwa eine Epoche des Friedens, sondern ein lang anhaltender Bürgerkrieg zwischen der Regierungspartei FRELIMO und der vom damaligen Rhodesien (Simbabwe) aus gegründeten und auch von Südafrika unterstützten RENAMO. 900 000 Tote und 1,7 Millionen interne Vertriebene sowie zahlreiche Landminen waren die Bilanz des 1990 beendeten Konflikts.

Malangatana Valente Nguenha

Einer der einflussreichsten mosambikanischen Künstler war der am 5. Januar 2001 verstorbene Maler, Poet, Widerstandskämpfer, Pädagoge und FRELIMO-Abgeordnete Malangatana, der von der Unesco 1997 als „Künstler für den Frieden“ ausgezeichnet wurde.

→ http://www.iwalewa.uni-bayreuth.de/de/in-memoriain/Malangatana_Valente_Nguenha/index.html

Gonçalo Mabunda

1998 beteiligte sich der Künstler und Kunsterzieher Gonçalo Mabunda, Schüler des Südafrikaners Andries Botha, an dem Projekt „Transformação de Armas em Objectos de Arte“, dessen Zweck darin bestand, das Land von den Waffen des Bürgerkriegs zu befreien und die Geschichte des Krieges zu verarbeiten. Seitdem sind skulpturale Objekte, insbesondere thronartige Sitzmöbel aus Pistolen, Gewehren, Kalaschnikows und Raketenwerfern zu seinem Markenzeichen und einer offenbar nicht versiegenden Einnahmequelle geworden.⁵⁵

→ *Fotografie: A Mundzuku ka Yina*

Demokratische Republik Kongo

Während die beiden Kongokriege, 1996/97 zwischen Mobutu Sese Seko und Laurent-Désiré Kabila, und 1998–2003 zwischen Kabila und Mobutus ehemaligem General Jean-Pierre Bemba (nach der Ermordung Kabilas 2001 und der Ernennung seines Sohnes Joseph zum Präsidenten), allmählich zum Ende kamen, dauert der Konflikt in den rohstoffreichen Ostprovinzen der Demokratischen Republik Kongo bis heute an. Millionen von Opfern, Vertriebene und Massenvergewaltigungen machen diesen Konflikt zu einem der gewalttätigsten der jüngeren Geschichte, in den zahlreiche Nachbarstaaten und internationale Akteure verwickelt waren und sind. Die Ursachen reichen weit zurück in die Diktatur und Misswirtschaft Mobutus sowie in die lange und grausame Kolonialherrschaft. Der Verfall der Infrastruktur unter Mobutu hat dazu geführt, dass der Ostteil des Landes mit der Hauptstadt Kinshasa kaum noch verbunden ist und stattdessen vor allem Ruanda und Uganda den Rohstoffhandel im Osten des Landes kontrollieren.

Kunst kommt mit diesem Konflikt nur ausnahmsweise in Berührung. Die Akademie von Kinshasa, ursprünglich 1943 von einem belgischen Missionar gegründet, unterrichtet vor allem Techniken der Malerei, der Skulptur, der Innendekoration, der Töpferei und des Schmiedehandwerks. Von international sehr erfolgreichen Ausnahmen wie Body Isek Kingelez abgesehen, müssen sich die Künstler auf dem einheimischen Markt behaupten und erreichen dies zumeist mit dekorativen, zuweilen kitschigen Arbeiten. Zwar finden sich etwa bei Chéri Samba ausgesprochen kritische Stellungnahmen zu aktuellen Problemen des Landes und der Welt, die jedoch nur ausnahmsweise militärische Gewalt ansprechen.

Tshibumba Kandu Matulu / Kaswende

Erwähnenswert sind die Maler Tshibumba Kandu Matulu und Kaswende aus der Katanga-Region, die in den 1970er Jahren die Geschichte des ersten Ministerpräsidenten des unabhängigen Kongo, Patrice

⁵⁵ *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents* (Düsseldorf, London, Paris, Tokio), Ostfildern-Ruit 2004, S. 204 f./ 310; <http://www.afronova.com/Goncalo-Mabunda.html>.

Lumumba, in ihren Gemälden festhielten.⁵⁶ Sie erfüllen damit eine wichtige Funktion in der lokalen Überlieferung der historischen Ereignisse. Während Tshibumba seit 1981 vermisst ist, lebt Kaswende bis heute (wenigstens bis 2006) in Lubumbashi.

Freddy Tsimba

Eine Ausnahme unter den Künstlern Kinshasas ist der Bildhauer Freddy Tsimba, der 2000 mit dem Schiff auf dem Kongo ins Landesinnere reiste, um die Geschichte der Kriegsflüchtlinge aus Kisangani zu recherchieren, die bis nach Kinshasa gelangt waren. Er stieß auf die Spuren des Krieges in Form einer großen Zahl von Patronenhülsen, die er nach Kinshasa mitnahm und zu Skulpturen verschweißte. Titel wie „La chute des dictateurs“ verraten die kritische Intention.⁵⁷ Tsimba erreicht damit weder den einheimischen noch den internationalen Kunstmarkt, stellt aber international aus und war beispielsweise 2006 und 2008 auf der Biennale von Dakar vertreten.

→ <http://freddytsimba.canalblog.com/>

Prince Tshime Kalumbwa

„War, Shadow, Pain“ nennt Prince Tshime Kalumbwa eine Skulpturensérie, an der er bereits in seiner Heimatstadt Lubumbashi zu arbeiten begann und die er anlässlich eines Stipendiaufenthalts an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart erweitert hat. Lubumbashi ist die Hauptstadt der mineralreichen Provinz Katanga. Es gibt dort eine Kunstakademie, an der Tshime auch an Workshops auswärtiger Künstler wie Aimé Mpane oder Disunde teilgenommen hat. Die staatliche Minengesellschaft Gécamines, für die er einmal ein Denkmal hergestellt hat, war früher das größte Unternehmen des Landes, ist heute aber zu großen Teilen privatisiert. Der Bildhauer thematisiert Mühen und Leiden der Zivilbevölkerung und – etwa in einer lebensgroßen Soldatenfigur, die ausschließlich aus Nägeln zu-

sammengesetzt ist und kleinen Blauhelmsoldaten gegenübersteht – die militärischen Auseinandersetzungen in der Katanga-Provinz. „Es ist eigentlich kein Krieg“, sagt der Künstler, „eher Plünderung.“ Und: „Es ist gefährlich. Es sind Journalisten ums Leben gekommen, die recherchiert haben. Trotzdem muss man versuchen, die Nachrichten zu verbreiten.“⁵⁸

Le Groupe Amos

Vorgestellt auf der Documenta 11, arbeitet *Le Groupe Amos* aus Kinshasa mit verschiedenen, nicht notwendiger Weise künstlerischen Mitteln – wie Workshops, Radiosendungen, Videodokumentationen, Publikationen, Theater – gegen die in der kongolesischen Hauptstadt Kinshasa allgegenwärtige strukturelle Gewalt, die auch militärische Gewalt mit einschließt, wie Thierry Nlandu, Literaturprofessor, Dramenautor und Mitglied der Gruppe betont: „In Kinshasa, the forces of law and order are themselves one of the main agents of violence. The city’s military police are plagued by corruption, entangled with organized crime and accustomed to using violent and illegal methods.“⁵⁹ Frauen, die von dieser Gewalt oft besonders betroffen sind, gilt eine besondere Aufmerksamkeit der Arbeit.

Christine Meisner: *The Present* (2008)

In einer aus mehreren Teilen bestehenden, in Buchform unter dem Titel „The Present“ veröffentlichten Arbeit, die anlässlich eines Stipendiums 2006 in Schloss Ujazdowski bei Warschau entstand, beschäftigt sich die Künstlerin Christine Meisner, ausgehend von Joseph Conrads berühmtem Roman „Heart of Darkness“, mit der Geschichte und Gegenwart des Kongo. Der Titel stellt auf paradoxe Weise herkömmliche Auffassungen von Geschichte in Frage. Während Meisner das koloniale Klischee von Afrika als geschichtslosem Kontinent widerlegt, resultiert aus ihren Gesprächen mit Kongolesen in Warschau,

⁵⁶ *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*, Museum for African Art, New York 1999; *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, München 2001, S. 104 f./107/474/479.

⁵⁷ <http://blog.zeit.de/kongo/2006/08/14/skulpturen-aus-kriegsschrott>.

⁵⁸ Ausstellung Akademie Schloss Solitude, 09.-24.07.2011; vgl. Dietrich Heißenbüttel: „Blauhelme, Kindersoldaten und spitze Nägel“, *Stuttgarter Zeitung*, 07.09.2011.

⁵⁹ Thierry Nlandu, „Kinshasa: Beyond Chaos“, in: *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta 11, Platform 4*, Ostfildern-Ruit 2002, S.185-199, hier: 192.

Brüssel, Tervuren, Kinshasa, Kisangani und bei Diamantenschmugglern im Bergbaugebiet Hewa Bora doch andererseits, „dass eine unaufgearbeitete Geschichte sich auf die nächste Generation übertrage und bestimmte Mechanismen und Charakteristika in einer Gesellschaft erzeuge.“⁶⁰ Sie spricht mit einem ehemaligen Kindersoldaten und dem oben erwähnten Bildhauer Freddy Tsimba, dessen Großvater für Henry Morton Stanley arbeitete und der sagt: „Mobutu wollte zwar die Namen afrikanisieren, aber was die Belgier im Kongo zu verantworten haben, hatte er nicht kritisch verfolgt, Mobutu habe auch nicht gewollt, dass man so viel über die eigene Geschichte erfahre, wegen der Sache mit Lumumba.“⁶¹ Das Video zu Meisners Erzählung zeigt in einer unveränderten Einstellung den ruhig dahinfließenden Kongofluss.

Deutlich wird in Meisners Arbeit, die neben der Videoerzählung aus einer Fotoserie und Zeichnungen besteht, dass sich hinter der Wiederkehr des Gleichen eine fortdauernde Geschichte des Kolonialismus verbirgt. Dies zeigt sich auch anhand des Kontrasts zwischen dem pompösen, von König Leopold eingerichteten Museum in Tervuren, Belgien, und dem prekären Zustand des Nationalen Archivs des Kongo in Kinshasa.

→ *Ruanda: Sarah Vanagt*

→ *Theater: Espace Masolo*

Ruanda

Es fällt auf, dass unter den künstlerischen Arbeiten, die sich mit dem Genozid in Ruanda 1994 beschäftigen, dem in wenigen Monaten bis zu einer Million Menschen zum Opfer fielen, kaum Arbeiten von Ruändern zu finden sind. Zwar sollen sich im 2006 eröffneten Rwesero Art Museum auch solche Arbeiten befinden, die „certain scenes of the genocide, of the exile and massive return of the Rwandan population“ abbilden. Doch, wie die Website verstörender Weise betont: „The gruesome scenes are mixed with representations expressing happiness.“ Darüber hinaus hängt im Foyer des in einer ehemaligen

Schule eingerichteten Murambi Genocide Memorial Center ein Triptychon eines örtlichen Malers. Doch die eigentliche Auseinandersetzung mit dem Völkermord findet eher über die sechs vom Nationalmuseum von Ruanda eingerichteten Gedenkstätten selbst statt.⁶²

Alfredo Jaar: The Rwanda Project

In einer Serie von Arbeiten beschäftigte sich der chilenische Künstler Alfredo Jaar, der bereits 1994 Ruanda bereiste, bis ins Jahr 2000 immer wieder mit dem Völkermord. Er versandte Postkarten mit den Namen von Menschen, denen er dort begegnete, und dem Zusatz „... is still alive“, anknüpfend an eine Arbeit von On Kawara aus den 1960er Jahren; er konfrontierte in einer Lese-Performance in Chicago die Titelbilder des Magazins Newsweek mit den jeweils aktuellen Nachrichten vom Genozid in Ruanda und schrieb in 50 Leuchtkästen in Malmö nichts als den Namen des Landes. „Ich glaube nicht, dass es etwas nützen würde, Bilder voller Blut zu zeigen“, beschreibt Jaar seinen Ansatz: „Statt dessen wollte ich einen Raum des Trauerns. Wir alle werden mit so vielen tausend Bildern bombardiert, dass wir unsere Fähigkeit, zu sehen und von Bildern ergriffen zu werden, verloren haben. Ich wollte eine umgekehrte Strategie versuchen. Die Logik dabei war, dass man die Bilder vielleicht besser sieht, wenn ich sie nicht zeige.“⁶³

Die bewusste Reflexion des Verhältnisses von menschlicher Katastrophe, bildlicher Darstellung und der Fähigkeit zur Empathie hebt Jaars Arbeit, die hier nicht in allen Facetten vorgestellt werden kann, gegenüber anderen Arbeiten heraus und charakterisiert ihre Bedeutung über den Fall Ruanda hinaus. So thematisiert die Lesung in Chicago das Nicht-Eingreifen internationaler Akteure, während gleich vier Stationen anstelle des Grauens den Blick eines Mädchens namens Gutete Emerita zeigen, der Jaar in Ruanda begegnet war. Den persönlichen

⁶² <http://www.museum.gov.rw>;
http://bbs.keyhole.com/ubb/ubbthreads.php?ubb=showflat&Number=1105593&site_id=1#import.

⁶³ Alfredo Jaar, „Es ist schwierig“, in: *Experimente mit der Wahrheit. Documenta 11, Plattform 2, Ostfildern-Ruit 2002*, S. 329-352, hier: 336.

⁶⁰ Christine Meisner, *The Present*, Warschau 2008, S. 36.

⁶¹ Ebd., S. 32.

Zusammenhang mit seiner chilenischen Herkunft schildert Jaar anhand eines Denkmals für Salvador Allende, mit dem er in Barcelona beauftragt war. Es bestand aus einer Reihe von Staffeleien auf dem Platz vor einer Schule mit Papier und Farben und einem Schild: „'Playground' ist ein Anti-Denkmal. Es ist eine einfache und nützliche Geste, die einen Platz in einen Raum verwandelt, in dem die Kinder von Sant-Boi eingeladen sind, neue Welten zu schaffen.“⁶⁴

→ <http://www.alfredojaar.net/>

Eyal Sivan, Alex Cordesse: Itsembatsemba, Rwanda, One Genocide Later, 1996

Eyal Sivan setzte sich 1987 in seinem ersten Film „Aqabat-Jaber, passing through“ mit einem palästinensischen Flüchtlingslager auseinander. Als er sich 1996 in „Itsembatsemba, Rwanda, One Genocide Later“ mit dem Genozid in Ruanda beschäftigte, arbeitete er bereits an seiner 1999 vollendeten Dokumentation „The Specialist“ über den Eichmann-Prozess, 1961 in Jerusalem. „One Genocide Later“ heißt der Film über Ruanda im Untertitel: Der Völkermord in Ruanda steht nicht allein. Sivan beschäftigt die Frage, wie es zu solchen Fällen von kollektiver Gewalt und Massenmord kommen kann.

→ <http://www.eyalsivan.info>

→ Film → Eyal Sivan

Sarah Vanagt

Die belgische Künstlerin Sarah Vanagt begann 2002, sich mit der gewaltsamen Geschichte des Genozids in Ruanda zu beschäftigen. Bereits in ihrem ersten, 16-minütigen Film „After Years of Walking“ schließt sie ihre eigenen Filmbilder über die Auseinandersetzung mit dem Völkermord mit anderen Filmbildern kurz: Grundlage der Behandlung des Themas im Klassenzimmer wird ein von Vanagt entdeckter Film belgischer Missionare von 1959, der bereits alle Klischees über die von Norden her ins Land eingedrungenen Tutsi-Rinderhirten enthielt, die 1996 die Grundlage für Stigmatisierung und Massenmord an der zahlenmäßig kleineren Volksgruppe bildeten.

Rassistische Vorurteile, denen zufolge die nomadischen „Hamiten“ den „negriden“ Hutu überlegen sein sollten, verbanden sich mit der Instrumentalisierung der Tutsi als privilegierte Führungsschicht innerhalb des Kolonialsystems, was historisch die Abneigung gegen die Hutu-Mehrheit erklärt.

In ihren nächsten Filmen „Begin Began Begun“ (2003) und „First Elections“ (2006) sowie den für Kunstausstellungen speziell aufgearbeiteten Video-Installationen „History Lesson“ und „Les mouchoirs de Kabila“ richtet Vanagt ihren Blick auf Kinder im Grenzgebiet zur Demokratischen Republik Kongo. Alles, worüber Erwachsene nicht zu sprechen wagen, kam in den Kinderspielen offen zum Vorschein. Die Video-Installation „Power Cut“ (2007) und der daraus generierte 40-minütige Film „Silent Elections“ (2009) zeigt wiederum in einem nachempfundenen Studio-Setting, wie kongolesische Soldaten in Goma, dem Hauptziel ruandischer Flüchtlinge während des Genozids 1994, fernsehen und bei jedem der häufigen Stromausfälle anfangen sich zu unterhalten. Die Gespräche sind authentisch. Während sich Joseph Kabila als Präsidentschaftskandidat zur Wahl stellt, haben die Soldaten jegliche Hoffnung auf eine bessere Zukunft verloren.

→ <http://www.balthasar.be>

Kofi Setordji: The Scars of Memory, 2004

In einer seiner bekanntesten Arbeiten, „The Scars of Memory“, beschäftigt sich der ghanaische Künstler Kofi Setordji zehn Jahre danach mit dem Genozid in Ruanda. Wichtigstes Element der raumgreifenden Installation sind Masken aus Ton. Weit davon entfernt, als Stellvertreter einer essentialistischen Auffassung von „afrikanischer Kunst“ zu dienen, bieten sich mehrere Assoziationsebenen. Auf ein Bett aus Erde ausgelegt, erinnern sie an Totenmasken und durch ihre große Zahl eben an den Genozid. Nummern verweisen auf die Entmenschlichung der Opfer und die abstrakten, letztlich unvorstellbaren Opferzahlen. Schilder mit Aufschriften wie „Judges: what part did you play?“ klagen Führungspersonlichkeiten der Verantwortungslosigkeit, Komplizität und des Wegsehens an.

⁶⁴ Ebd., S. 348.

Die Masken fungieren in diesem Fall als Sinnbild des Sich-Versteckens.⁶⁵

Lily Yeh: The Rwanda Healing Project

2005 gründete Lily Yeh die *Barefoot Artists* und das *Rwanda Healing Project*.⁶⁶ 1941 geboren und seit 1960 in den USA lebend, hatte Yeh 1986 in Philadelphia *The Village of Arts and Humanities* ins Leben gerufen, eine gemeinnützige Initiative mit dem Ziel der Revitalisierung eines Quartiers durch Kunst. Seitdem ist sie als Künstlerin tätig. Das *Rwanda Healing Project* besteht aus zwei Teilen: der Transformation des 1997/98 für Überlebende aus drei benachbarten Orten erbauten *Rigerero Survivors Village* und der Errichtung einer Gedenkstätte. 100 Familien mit 190 Kindern lebten in dem Dorf. Sechs Lehrer wurden ausgebildet, mit den Kindern Häuser zu bemalen. Der *Cyanzarwe Genocide Memorial Park* wurde nach vorherigen Besuchen der Gedenkstätten *Nyamata* und *Natarama* nach Plänen von Lily Yeh errichtet und enthält die sterblichen Überreste von 190 Opfern des Genozids. Von den Bewohnern des Ortes wurde die Auseinandersetzung mit den Massakern und die Erinnerung an die Toten als ebenso wichtig erachtet wie die Tatsache, dass die amerikanischen Künstler nicht die Regierung, sondern unmittelbar die Menschen vor Ort unterstützten.

→ http://www.communityarts.net/readingroom/archives/files/2005/12/the_rwanda_heal.php

→ Film: *Christophe Gargot, D'Arusha à Arusha*

Uganda

Die 1927 gegründete *Margret Trowell School of Fine Arts* der Makerere University von Kampala, Uganda, galt einmal als führende Kunstschule des afrikanischen Kontinents. Diese Zeit ging mit den Regierungen von Idi Amin und Milton Obote in den 1970er Jahren zu Ende. „Meanwhile, the atrocities of war and destruction were fed into the memories of

everyday life as the lecturers and students at Makerere struggled to survive from one moment to the next“, schreibt Clémentine Deliss über diese Zeit: „The paintings they produced between the late 1960s and early 1980s speak of a stacking of humanity, space swallowed by the nightmares of the imagination and fears of torture and dying. [...] Relatively little is known today of the various students at Makerere who painted these fearful storyboards.“⁶⁷ Angelo Kakande sieht in dieser Bildwelt eine verschlüsselte Kritik an den politischen Ereignissen am Werk, die auch die Arbeit zweier heutiger Künstler, Mutebi und Sserunkuuma kennzeichne, die in den Medien der Druckgrafik und Töpferei arbeiten.⁶⁸ An die Zeit des Bürgerkriegs der 1980er Jahre erinnert die auf einem Bein balancierende Holzskulptur „War Victim“ von Francis Nnaggenda (1982-86) im Atrium der Universität.⁶⁹

Zarina Bhimji

In dem von der Documenta 11 in Auftrag gegebenen Film „Out of the Blue“ wendete sich Zarina Bhimji erstmals wieder ihrem Geburtsland Uganda zu, aus dem sie mit ihrer indischstämmigen Familie 1974 im Alter von 11 Jahren fliehen musste. Betörende Landschaftsaufnahmen wechseln mit verfallenen Landhäusern, leeren Gefängnissen aus der Zeit Idi Amins und dem beschädigten, alten Flughafen Entebbe. 1976 war er Schauplatz einer spektakulären Geiselnbefreiung durch die israelische Luftwaffe, bei der das Flughafengebäude zur Hälfte zerstört wurde. Eine spürbare Abwesenheit verweist auf die lange Zeit, seitdem die Künstlerin das Land unter Zwang verlassen hatte aber auch auf die Opfer und das Schweigen einer unaufgearbeiteten Geschichte.⁷⁰

⁶⁵ Kofi Setordji, *Die Wunden der Erinnerung / The Scars of Memory*. Skulpturen-Installation zum Gedenken an den Völkermord in Ruanda 1994, Dokumentation zu der vom EED organisierten Ausstellung in Berlin, Genf und München, Stuttgart 2004.

⁶⁶ http://americanswhotellthetruth.org/pgs/portraits/Lily_Yeh.php; <http://www.barefootartists.org>.

⁶⁷ Clémentine Deliss (Hrsg.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Paris, New York 1995, S. 22 f.

⁶⁸ Angelo Kakande, *Contemporary Art in Uganda: A Nexus between Art and Politics*, Johannesburg 2008, <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/6856/Angelo%20A%20Kakande%20Volume%201%20Contemporary%20Uganda%20Art%20a%20Nexus%20between%20Art%20and%20Politics%20PhD%20Thesis.pdf?sequence=1>.

⁶⁹ Abb. S. Deliss, *Seven Stories*, zit., S. 168.

⁷⁰ http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/82806.

Kenia

Solo 7: Peace Wanted Alive

Als nach den Wahlen in Kenia Ende 2007 verkündet wurde, dass der Amtsinhaber Mwai Kibaki im Wahlkreis Lang'ata die Wahl gewonnen habe, gingen viele Menschen auf die Straße, um zu protestieren. Der Zorn richtete sich gegen die Volksgruppe der Kikuyu, der Kibaki angehörte. Als der Künstler Solomon Muyundo alias Solo7 mit ansehen musste, wie in Langata, dem größten Slum Nairobis und einem der größten Afrikas, Häuser und Marktstände angezündet wurden, begann er mit Holzkohle „ODM – PEACE“ an die Wände zu schreiben, nach dem Orange Democratic Movement des Gegenkandidaten Raila Odinga. Er bemerkte, dass die so bezeichneten Bauten von Plünderungen verschont blieben, und als am folgenden Tag Fernsehkameras auftauchten, schrieb er überall an Wände und Türen Slogans wie: „KEEP PEACE, FELLOW KENYANS“, „PEACE WANTED ALIVE“ oder „DON'T KILL INNOCENT KENYANS“. Da sich die Kameras statt auf die Protestierenden nun auf ihn richteten, hörten die Brandschatzungen und Plünderungen auf.

Christian Hanussek hat diese Aktivitäten für die Ausstellung „Friedensschauplätze“ durch eine Fotoserie und ein Interview dokumentiert. Zugleich weniger und mehr als gewöhnliche Graffiti zeigt die Initiative von Solo7, dass sich durch ein flexibles Agieren im öffentlichen Raum auch mit minimalen Mitteln etwas bewegen lässt.

→ *Graffiti*

Republik Kongo

Bill Kouélany

Bill Kouélany, die als erste Künstlerin des subsaharischen Afrika 2007 an der Documenta 12 teilnahm, ist Theaterautorin, Bühnenbildnerin und Künstlerin, die in den Medien Malerei, Installation und Video arbeitet. Ein bevorzugtes Material ist Pappmaché, das sie in Mischtechnik zu raumgreifenden Installationen oder flächigen Bildern verarbeitet. Bei einer Serie lebensgroßer Figuren ohne Kopf vertritt handgeschöpftes Papier die äußere Hülle des menschlichen Körpers, die aber nur zum Teil das gezeichnete Gerippe bedeckt. Die Darstellungen laden zur Iden-

tifikation, zum Mit-Leiden ein, lassen sich aber nicht auf bestimmte Ereignisse wie etwa den Bürgerkrieg beziehen, der die Republik Kongo von 1997 bis 1999, nach anderer Auffassung von 1993 bis 2002 trennte. Eine andere Serie von unförmigen, grob ovalen, grauen Formen mit schwarzen Löchern lässt an Schädel in ruandischen Massengräbern denken, ohne dass diese Assoziation eindeutig zu belegen wäre.

→ <http://www.galerie-herrmann.com/arts/kouelany/index.htm>

Kamerun

Malam

Ähnlich wie Bill Kouélany, wenngleich auf drastischere Weise, beschäftigt sich Malam mit der Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. In einer Situation, in der es zu willkürlichen Verhaftungen, Verschleppung, Folter, Haft ohne Anklage und Benachrichtigung der Angehörigen sowie Hinrichtungen ohne Gerichtsverfahren gekommen war, erregte er 2001 viel Aufsehen, als er lebensgroße Figuren aus Holz, Gips und Harz auf einem Kanal in Duala dahintreiben ließ.⁷¹ Mit deformierten Figuren, eingezwängt in rechtwinklige Strukturen, reagierte er auf die Anschläge vom 11. September.⁷²

In einer spektakulären Installation und Performance stellte Malam, der seit 2004 in Paris lebt, 2009 eine große Zahl deformierter Figuren mit waffenartigem Gerät und Stahlhelmen unter der Pont Alexandre III am linken Seineufer auf, die Gesichter zum Teil als Gipsmasken vom lebenden Modell abgenommen, anschließend mit weißer und roter Farbe bemalt, mit Benzin übergossen, angezündet und wieder gelöscht. Bei 700 geladenen Gästen blieb die Vernissage am 4. Juni nicht ungestört von der Polizei. Die Installation stand unter dem Titel „Mussango – Frieden“.

⁷¹ Dominique Malaquais, „The Lady in the Swamp: Art as Political Ephemera“, in: *Nka*. 2009, S. 48-55, http://nka.dukejournals.org/cgi/pdf_extract/2009/24/48; vgl. Die Berichte von Amnesty International, <http://www.amnesty.org/en/region/cameroon?page=3> und ff.

⁷² <http://goddyleye.lecktronix.net/photo3.html>.

→ http://www.galerie-herrmann.com/arts/art2/2009_Malam_Paris/Fotogalerie.html#3

Nigeria

Von der einstmaligen führenden Rolle Nigerias in der frühen postkolonialen Kunst des afrikanischen Kontinents ist heute nur noch wenig zu spüren. Wenn auch die Kunst-Departments von Nsukka, Ibadan oder Zaria weiterhin existieren und Altmeister Bruce Onobrakpeya seit 1998 in Agbarha-Otor die Harmattan Workshops abhält, haben doch der Biafra-Krieg und die anschließenden jahrzehntelangen Militärdiktaturen dazu geführt, dass sich die lebendige Entwicklung der frühen 1960er Jahre nicht fortgesetzt hat.⁷³ Kunst konnte ihrer gesellschaftskritischen Funktion, die sich in der Literatur und dem Theater Wole Soyinkas und vieler anderer Autoren durchaus feststellen lässt, allenfalls indirekt in versteckten Anspielungen nachkommen, die nur einer gebildeten Minderheit zugänglich und verständlich waren.⁷⁴ Zwar gibt es vielversprechende neuere Ansätze, etwa das *Committee for Relevant Art* (CO-RA), das sich allerdings eher mit Kunst im erweiterten Sinne, das heißt mit Literatur, Kino, Theater, Comics usw. beschäftigt, oder das seit 2007 bestehende *Centre for Contemporary Art* (CCA) und das 2009 ins Leben gerufene *Video Art Network*, allesamt in Lagos.⁷⁵ Aber von den Konfliktregionen im Norden des Landes und in der Ölregion des Nigerdelta ist die Metropole weit entfernt, über deren Gebiet diese Entwicklung noch kaum hinausreicht.

Middle Art

1971 begann der Maler Middle Art (Augustin Okoye), der ansonsten wie üblich vor allem Laden-

schilder anfertigte, in seinen Gemälden den Biafra-Krieg anzuprangern.

Ken Saro-Wiwa

Hauptsächlich als Schriftsteller tätig, nutzte Ken Saro-Wiwa 1987 das Medium des Fernsehens, um in der äußerst erfolgreichen Comedy-Serie „Basi and Company“ Missstände der nigerianischen Gesellschaft aufs Korn zu nehmen. 1994 wurde er mit dem „Alternativen Nobelpreis“ ausgezeichnet. Trotz weltweiter Proteste wurde der Aktivist, der sich für die Rechte des Ogoni-Volkes im Niger-Delta engagierte, 1995 hingerichtet.

George Osodi: Oil Rich Niger Delta

In seiner 2007 auf der Documenta 12 ausgestellten Arbeit „Oil Rich Niger Delta“ dokumentiert George Osodi, bekannt durch die Fotografengruppe *Depth of Field*, die Umweltzerstörungen durch die Erdölförderung im Niger-Delta.

Mark Boulos: All that is Solid, Melts into Air

Auf der *Berlinale 2010* zeigte der amerikanisch-schweizerische Künstler Mark Boulos die Zweikanal-Videoprojektion „All that is Solid, Melts into Air“. Die beiden Videos stehen sich gegenüber und nehmen jeweils die ganze Wand ein. Die Größe und das Geräuschniveau verhindern die Distanzierung. Auf der einen Seite zeigt Boulos die Börsenspekulation in Chicago, auf der anderen die Zerstörung des Landes und die verzweifelten Aktionen verummelter Guerillatruppen, die auf Booten durch das Delta fahren und Pipelines in Brand setzen. Der Titel stammt aus dem Kommunistischen Manifest und bezieht sich auf Marx' Auffassung von Fetischismus. Während die Kämpfer der Ijaw-Nationalität sich mit dem Kriegsgott Egbisu geweihten Amuletten unverwundbar zu machen suchen, huldigen die Banker einem Fetisch im Marx'schen Sinne.

Sierra Leone

John Goba

Sierra Leone gehört zu den kleineren und ärmsten Ländern des afrikanischen Kontinents, ebenso wie das Nachbarland Liberia, wo 1989 ein Bürgerkrieg begann, der 1991, zwei Jahre später, auch auf Sierra

⁷³ Dietrich Heißenbüttel, „Vom Wandel der Begriffe: Mbari und die frühe postkoloniale Kunst Nigerias“, in: ders., *Ungleiche Voraussetzungen*, S. 61-95.

⁷⁴ Vgl. etwa die Werke von Erhabor Emokpae, „Struggle between Life and Death“; Obiora Udechukwu, „Tycoon and Stevedores“ oder den Zyklus „Tyranny and Democracy“ von Chika Okeke, Chika Okeke, „The Quest: from Zaria to Nsukka“, in: *Seven Stories*, zit., S. 53, 56, 74 f.

⁷⁵ <http://ccalagos.org>; <http://www.vanlagos.org>.

Leone übergriff und mehr als zehn Jahre anhielt.⁷⁶ Just 1991 wurden die Arbeiten von John Goba durch die New Yorker Ausstellung „Africa Explores“ erstmals einem internationalen Publikum bekannt. 2001 war er auf der *Biennale von Venedig* vertreten. Seine Arbeiten befinden sich auch in der *Sammlung Jean Pigozzi* in Genf und sind seither immer wieder in Ausstellungen zu sehen, zuletzt in den USA, Monaco, Bilbao und Marrakesch.⁷⁷ Über den Künstler selbst ist jedoch in jüngerer Zeit kaum etwas zu erfahren, sodass sich die Frage stellt, ob er den Bürgerkrieg überhaupt überlebt hat oder ob nur noch seine Figuren durch den internationalen Kunstmarkt zirkulieren und immer höhere Preise erzielen.

Goba kam Mitte der 1970er Jahre aufgrund einer Offenbarung dazu, Masken für den Odelay-Geheimbund herzustellen. Es handelt sich dabei um eine städtische, interethnische Gemeinschaft, ähnlich den Hauka im heutigen Ghana, die Jean Rouch in dem berühmten Film „Les maitres fous“ porträtiert hat. Die Funktion solcher Geheimbünde, die in ihren Riten traditionellen Mustern folgen, besteht darin, unter den prekären Lebensbedingungen der verarmten heutigen Städte Solidarität und Gemeinschaft herzustellen.⁷⁸ Dies scheinen Gobas farbenfrohe, mit zahlreichen, spitzen Stachelschweinborsten bewehrte Figuren unmittelbar zur Anschauung zu bringen.

Sudan

Wie Kampala und verschiedene Städte in Nigeria gehört Khartum zu den Orten, die in der Kunst der frühen postkolonialen Zeit eine führende Rolle gespielt haben. Eine direkte Bezugnahme der heute immer noch lebendigen Kunstszene, die eher als modern denn als zeitgenössisch zu bezeichnen ist,

⁷⁶ Neben den Diamantenvorkommen des Landes sind auch die Folgen der Weltbank-Strukturanpassungsprogramme zu den Ursachen zu zählen, Ibrahim Abdullah, „Space, Culture, and Agency in Contemporary Freetown: The Making and Remaking of a Postcolonial City“, in: *Under Siege. Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. Documenta 11, Plattform 4, Ostfildern 2002, S. 201-212.

⁷⁷ <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Goba-John&bio=en&m=55>.

⁷⁸ Vgl. Abdou Maliq Simone, „The Visible and Invisible“, in: *Under Siege*, zit., S. 23-43.

zu den weitab von der Hauptstadt gelegenen Krisengebieten ist nur in Ausnahmefällen zu erkennen. So ist etwa auf der erstaunlich gut informierten Website der nicht-kommerziellen *Sudan Artists Gallery* eine Ausstellung in Philadelphia (USA) mit Kinderzeichnungen aus einem Flüchtlingslager in Darfur im Dezember 2004 verzeichnet, eine Ausstellung zugunsten von Darfur in Wales 2008, an der der sudanese Maler Mohamed Hamza teilnahm, und eine Einzelausstellung des in Kairo arbeitenden nubischen Künstlers Hassaan Ali zum Thema „Dislocation“ (Vertreibung) in der *Gallery Asmara* in Eritrea, organisiert vom *Peacebuilding Centre for the Horn of Africa* (PCHA).⁷⁹

→ Theater

Westsahara

Artifariti

Tifariti, einstmaliges Schlachtfeld und Militärstützpunkt, ist nun der Ort eines jährlichen „Kunstfestivals in der Wüste“, im nicht von Marokko besetzten, kleineren Teil des Landes. Es ist ein friedlicher Weg, um die Aufmerksamkeit auf den ungelösten Konflikt und die illegale Ausbeutung der Phosphatvorräte durch internationale Unternehmen zu lenken.

→ <http://www.artifariti.org>

→ <http://artifariti.blogspot.com/2010/03/artifariti-09-eine-kunstlerische.html>

Nordafrika/ Mittelmeerraum

Die Situation in den Ländern nördlich der Sahara unterscheidet sich vom Rest des Kontinents insofern, als sich hier verschiedene Problemstellungen überlagern: Einerseits sind sie, was Geschichte, Sprache, Religion und Kultur angeht, eher Teil der islamischen Welt. Andererseits haben sie durch das angrenzende Mittelmeer auch eine gemeinsame Grenze mit Europa. Diese Nähe zu Europa zeigt sich nicht zuletzt in der aktuellen Kunst, vor allem in Ägypten, aber auch in Algerien, Tunesien oder Ma-

⁷⁹ <http://www.sudanartists.org/artnews.htm>; vgl. <http://www.pchasmara.org/index.php/activities>.

rokko. Eine interessante Frage wäre, inwieweit Kunst zu den aktuellen Demokratisierungsbestrebungen beigetragen hat.

Von Konflikt zu sprechen, kann hier Verschiedenes bedeuten: Historische Konflikte der Dekolonisierung wie den Algerienkrieg; die Demokratisierungsbewegung, die trotz einiger hundert Todesopfer in Ägypten und Tunesien bisher nur in Libyen zu einem bewaffneten Konflikt eskaliert ist; den Konflikt um die europäischen Außengrenzen und die Bootsflüchtlinge im Mittelmeer; den globalen Konflikt zwischen militantem Islamismus und westlicher Hegemonie; lokale Konflikte religiöser oder anderer Ursache auf Länderebene, etwa zwischen Kopten und Muslimen in Ägypten, die ungelösten Grenzstreitigkeiten zwischen Marokko und Westsahara (s. dort), die Tuareg-Aufstände in der ersten Hälfte der 1990er Jahre oder die gewaltsamen Auseinandersetzungen in der Kabylei zu Beginn des 21. Jahrhunderts (s. → Musik, Festival au desert).

Es handelt sich also um eine äußerst komplexe Problemstellung, die sich gegenwärtig im Fluss befindet und sich zudem von Land zu Land in vieler Hinsicht unterscheidet. Eine junge Szene zeitgenössischer Kunst ist zum Teil noch im Entstehen. So fand im Oktober 2010 in Tunis zum zweiten Mal das Festival „Dream City“ statt, gedacht als „Denklabor“ und „Brutstätte für kreatives Schaffen“ in Hinsicht auf eine „Demokratisierung der Kunst“, wobei allerdings explizit politische und gesellschaftskritische Ansätze ausgespart blieben.⁸⁰ Inwieweit Kunst überhaupt in gesellschaftliche Zusammenhänge intervenieren kann, hängt auch sehr stark von der jeweiligen politischen Lage ab. In Libyen hat es Saïf El Islam El Gaddafi, der Sohn des Diktators, bis vor kurzem noch fertig gebracht, sich auch international als wichtigster Künstler des Landes zu präsentieren.

⁸⁰ http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/dream_city; vgl. http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/tunisia_art_scene und http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/mohamed_ben_soltane; ähnliches ließe sich zu Marokko sagen, s. Toni Maraini, „Kunst in einer globalen Welt – der Fall Marokko. Zum Zusammenhang von Globalismus, Postmoderne und lokaler Praxis“, in: *springerin* 1, 2010, S. 44-49.

Nur sehr langsam kam es in jüngster Zeit zu neuen Entwicklungen.⁸¹ Der ägyptische Künstler George Fikry fragte 2007 Passanten nach ihrer Meinung zu dem, was gerade passiert und erhielt nur ausweichende Antworten.⁸² Heute würden die Reaktionen wohl anders ausfallen. Hier sollen anhand zweier Länder, Ägypten und Algerien, exemplarisch verschiedene Tendenzen illustriert werden.

Ägypten

Eine intensive Hinwendung zur sozialen Realität des heutigen Ägypten ist in Arbeiten etwa von Hala ElKoussy, Nermin El Ansari, Hany Rashed oder Ahmed Khaled, wie sie in der Ausstellung „Cairosapes“ vorgestellt wurden – Arbeiten, die bereits 2006-2007 entstanden – schon seit einiger Zeit deutlich erkennbar.⁸³ „Diese Revolution. Das ägyptische Volk entdeckt sich selbst“, so benennt ElKoussy in einer Dokumentation vom 4. Februar 2011 den Zusammenhang zu den aktuellen Ereignissen: „Früher lebten wir ohne Hoffnung. Mit einem Gefühl, dass man sich gegenseitig nicht erträgt.“ Und weiter: „Ich bin hier, weil ich seit Jahren als Künstlerin arbeite. Was hier geschieht, ist mein Anliegen.“⁸⁴

Lara Baladi sieht dies ähnlich. Sie thematisiert in ihrer Arbeit „Borg El Amal“ (*Kairo Biennale 2008/09*) und der daraus hervorgegangenen Publikation „Hope“ für die Ausstellung „Afropolis“ (*Rautenstrauch-Joest-Museum Köln 2010/11*) die informellen, „ashwa‘iyat“ genannten Wohnbauten, die etwa 40 Prozent der Stadt Kairo bedecken. Dabei geht es, wie der Buchtitel besagt, eben auch um die Frage, welche Hoffnungen sich die dort lebenden, unterprivilegierten Menschen auf eine bessere Zukunft

⁸¹ Florian Pumhösl, „Die Wüste schläft nicht. Einblicke in ein kunstreiches Libyen“, in: *springerin* index 1995-2005, S. 24-25; Christine Wagner, „Ausbruch aus der Isolation. In Libyen lässt ein kultureller Frühling nicht mehr lange auf sich warten“, in: *springerin* 1, 2009, S. 41-45,

http://www.christinewagner.nl/images/LIBIEwagner_41-45.pdf.

⁸² *Spot on Dak'art. Die 8. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst*, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, Stuttgart 2009, S. 30-33.

⁸³ *Cairoscape. Images, Imagination and Imaginary of a Contemporary Mega City*, Berlin 2009.

⁸⁴ <http://www.3sat.de/mediathek/frameless.php?url=/kulturzeit/themen/151790/index.html>; s. <http://www.afropolis.net/de/kairo/stadt.html>.

machen können. „Von dem tiefen ökonomischen Einbruch, den wir jetzt erleben, sind vor allem die ärmeren Teile der Gesellschaft betroffen“, meint Baladi, die in einer Fotoserie auch die Ereignisse auf dem Tahrir-Platz im Januar und Februar 2011 dokumentiert hat. „Wenn ein neues System, eine neue Art von Demokratie – und zwar nicht eine, die einfach nur eins zu eins von den existierenden, fehlerhaften westlichen Demokratien übernommen wird – tatsächlich umgesetzt werden könnte, dann würden die ‚ashwa'iyat‘ hoffentlich auch von der Revolution profitieren.“⁸⁵

Die Künstlerin Huda Lutfi beschreibt in einem Blog-Beitrag unter dem Titel „War and Peace on Champollion Street“, wie Gruppen junger Freiwilliger ihre Nachbarschaft und die Demonstranten vor Übergriffen schützen. Es sind diese mutigen jungen Männer, die eine Eskalation verhindern. Lutfi illustriert dies mit einem Foto, neben drei Abbildungen eigener künstlerischer Arbeiten.⁸⁶

Nabil Boutros: Ägypter

Eine kritische Situation entstand durch den Versuch, den Unmut in der Bevölkerung gegen die Minderheit der koptischen Christen zu lenken. So gab es in der Silvesternacht 2010 einen Anschlag auf eine koptische Kirche in Alexandria. Zu dieser Zeit stellte der Künstler Nabil Boutros gerade eine Fotoserie in der *Galerie Darb 1718* in Kairo aus. Es handelte sich um mehrere Selbstporträts, alle als Büste in frontaler Ansicht, aber in verschiedener Kleidung, Haar- und Barttracht. „Mir fiel auf“, so Boutros, „dass in den letzten Jahren viele Leute in Ägypten ihr Aussehen radikal und ziemlich schnell verändert und ihre sozialen Beziehungen gewechselt haben, um einen neuen finanziellen oder religiösen Status auszudrücken.“ Der Leiter der Galerie, Moataz Nasr, kam auf

die Idee, diese Porträts auf ein Poster zu drucken mit der Aufschrift „Alles Ägypter“. Von zwanzig privaten Kulturinstitutionen unterzeichnet, wurde das Plakat kostenlos verteilt, in verschiedenen Städten aufgehängt und schließlich auch auf dem Tahrir-Platz gezeigt und verteilt. Es wirkte als ein starker Appell an die Einigkeit über alle kulturellen Differenzen hinweg.⁸⁷

Algerien

Als einer der gewaltsamsten Konflikte der jüngeren Geschichte gilt der Algerienkrieg von 1954 bis 1962. Terror, Folter und Mord auf beiden Seiten, ja sogar Atomwaffentests in der Wüste, forderten bis zu 1,5 Millionen Menschenleben, überwiegend auf algerischer Seite, die bis heute nicht vergessen sind. In der französischen Gesellschaft, wo die Probleme der Nordafrikaner in den Banlieus nach wie vor ungeklärt bleiben, sind die Auswirkungen dieses Krieges noch immer spürbar. Ebenso wie in Algerien, wo aufgrund einer Kombination von extremer Militarisierung und wirtschaftlichem Niedergang in den 1990er Jahren erneut ein grausamer Bürgerkrieg ausbrach. In Frankreich hat sich der Algerienkonflikt insofern tief in die Geistesgeschichte des Landes eingeschrieben, als Autoren wie Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean-Luc Godard oder Boris Vian das französische Vorgehen kritisierten und ihre Werke daraufhin von Zensur betroffen waren.⁸⁸ Ebenso stark waren die Auswirkungen auf Seiten der ehemaligen Kolonialländer, also keinesfalls nur Algerien, und die Diskussionen des Postkolonialismus. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass sich heutige ägyptische Künstler auf Theoreti-

⁸⁵ http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/lara_baladi; http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/lara_baladi/art_projects/borg_el_amal; <http://www.afropolis.net>; http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/lara_baladi/art_projects/tahrir_square.

⁸⁶ <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/02/08/war-and-peace-on-champollion-street/?partner=rss&emc=rss>.

⁸⁷ <http://www.nabil-boutros.com>; http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/nabil_boutros.

⁸⁸ Boris Vians Chanson „Monsieur le Président“, geschrieben 1954 angesichts des Indochina- und des Algerienkriegs, wurde umgehend verboten und avancierte über Frankreich hinaus zur Hymne der Kriegsdienstverweigerer; Godards zweiter Film, „Le petit soldat“ (1960), lässt auf neutralem Boden in Genf die Agenten eines französischen Geheimdienstes und einer arabischen Unabhängigkeitsbewegung sich mitleidslos bekämpfen; der Film wurde erst 1963 erstmals gezeigt; es lässt sich argumentieren, dass sich Godard hier erstmals von der Ebene der Handlung scharf distanziert und stattdessen die Konstruktion des Films hervorhebt, indem er die Haltungen beider Konfliktparteien als vollkommen absurd erscheinen lässt.

ker aus jener Zeit berufen: So tituliert Hassan Khan eine seiner Arbeiten „Read Fanon you fucking bastards“ und wendet sich damit gegen exotistische Erwartungshaltungen des „westlichen“ Blicks auf Nordafrika. Sherif El Azma nimmt in seiner „Psycho-Geography of Loose Associations“ auf den algerischen Situationisten Abdelhatif Khatib Bezug.⁸⁹

In Algerien selbst bieten einmalige Großereignisse wie das nach vierzig Jahren wiederbelebte *Panafrikanische Festival* – auch wenn dabei eher musikalische Auftritte im Mittelpunkt stehen mögen – eine seltene Gelegenheit für den internationalen Austausch zwischen Künstlern. Dies sagt Nadira Laggoune, die im Rahmen des Festivals die Ausstellung „Africaines“ kuratiert hat und an „La modernité dans l'art africain d'aujourd'hui“ beteiligt war. Sie stellt fest: „Ich tendiere dazu, solchen Künstlerinnen und Künstlern den Vorzug zu geben, die sich für das aktuelle Geschehen, die Zukunft ihrer Gesellschaft und die Lage der Menschen engagieren.“ Jüngere Künstlerinnen und Künstler aus Algerien rezipieren dabei insbesondere das Werk derjenigen, die in der Diaspora leben und international agieren.⁹⁰

→ <http://www.cornerhouse.org/art/info.aspx?ID=428&page=0>

Zineb Sedira

Zineb Sedira, die in London studiert hat und lebt, stammt aus einer Familie, die vor dem Algerienkrieg nach Frankreich geflohen war. Sie hat dies in mehreren Arbeiten thematisiert, etwa „Father, Mother and I“⁹¹ oder „Histoires re-racontées: ma mère m'a dit...“ (beide 2003): Videoarbeiten, in denen die Eltern vom Algerienkrieg erzählen. In „Mother Tongue“ (2002)

führt sie die Konsequenzen der fortgesetzten Emigration vor Augen: Die Muttersprache ihrer Eltern ist arabisch, ihre eigene französisch, die ihrer Tochter englisch – mit ihrer Großmutter kann diese sich nicht unterhalten. Aufgrund des Bürgerkriegs in den 1990er Jahren war Sedira 15 Jahre lang nicht in Algerien, bis sie 2003 erstmals dorthin zurückkehrte und seither des Öfteren dort ausgestellt hat. An die Stelle der unmittelbar autobiografischen Thematik ist dabei eine allgemeinere Reflexion über Ursachen und Folgen der Migration getreten. Wenn sie in „Middle Sea“ eine Schiffsreise von Algier nach Marseille filmt, handelt es sich nicht um eine Kreuzfahrt, sondern um eine Erfahrung von Trennung und Isolation, eine Reise mit ungewissem Ausgang, wie sie Emigranten auf dem Weg ins Exil erleben. Für „Floating Coffins“ (2009) ist sie nach Mauretanien gereist, an einen Ort, von dem aus Migranten versuchen, zu Schiff nach Europa zu gelangen und oftmals scheitern. Die Videoinstallation zeigt einen bizarren Schiffsfriedhof am Rande der Sahara als Sinnbild dieses Scheiterns, der Leere und des Verlusts.⁹²

→ <http://www.zinebsedira.com>

Kader Attia

Kader Attia, in einem Vorort von Paris geboren und aufgewachsen, reflektiert in seinen Arbeiten in verschiedenen Medien – Skulptur, Installation, Video, Foto – Ausgrenzung und ökonomische Ungleichheit, auch über die Situation der Migranten in den französischen Banlieus hinaus. Er lebte einige Zeit im Kongo, wo er 1996 seine erste Ausstellung hatte. Einige seiner Werke sind ausgesprochen drastisch, wie etwa „Flying Rats“ (*Biennale von Lyon 2005*), bestehend aus lebensgroßen Kinderfiguren, welche der Künstler aus Vogelfutter hergestellt und bekleidet hatte und die im Verlauf der Ausstellung von Tauben verzehrt wurden.⁹³ „Rochers Carrés“ ist eine

⁸⁹ <http://www.hassankhan.com>; *Cairoscope*, S. 148; 47-49; vgl. den sehr interessanten, 1958 veröffentlichten Text „Attempt at a Psychogeographical Description of Les Halles“, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/leshalles.html>.

⁹⁰ Kunst und kuratoriale Praxis in Algerien. Interview von Gerhard Haupt und Pat Binder mit Nadira Laggoune, *Nafas Kulturmagazin*, Oktober 2009, http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/algeria_art_curatorial_practice.

⁹¹ *Afrika Remix*, S. 101.

⁹² Vgl. Joseph McGonagle, „Zineb Sedira: Floating Coffins, Saphir & MiddleSea“, in: *Nafas Kunstmagazin*, April 2009, http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/zineb_sedira; Zineb Sedira, „Artist's Statement“, <http://www.zinebsedira.com/sites/default/files/Z.Sedira%20Statement.pdf>.

⁹³ <http://dndf.over-blog.com/article-1301045.html>.

Fotoserie, die junge Algerier auf großen Beton-Blöcken am Meeresufer zeigt. Ähnlich wie bei Sedira bietet der Blick auf das Meer eine Fläche für Projektionen, in diesem Fall der Sehnsucht nach einer materiell oder anderweitig besseren Perspektive durch die Überfahrt ans andere Ufer des Mittelmeers.⁹⁴ „Kasbah“ (Biennale von Sydney 2010) besteht aus Wellblechdächern von Slum-Behausungen, auf einer großen Fläche ausgelegt. Der Ausstellungsbesucher muss darüber hinwegsteigen und erfährt so körperlich die Prekarität der materiellen Gegebenheiten.⁹⁵

Nicole Guiraud

Die aus Algerien stammende, seit 1973 in Deutschland lebende Künstlerin Nicole Guiraud konserviert bunte Kleinplastiken und Erinnerungsstücke in Einmachgläsern – nicht ohne Sinn für das Triviale und eine ironische Umkehr vermeintlicher Identitätsmerkmale, wenn sie etwa in der Serie „Der deutsche Wald“ einen Mann in Lederhosen oder den deutschen Wald mit Hirsch auftreten lässt. Die Einmachgläser sind auch ein treffendes Bild für die Einsamkeit – so der Titel einer Serie – und Isolation im Exil. „Archäologie des Erinnerns“ heißt eine weitere Serie, die aus alten Fotos und Karten von Algerien, Zeichnungen und Fundstücken zusammengesetzt ist.

→ <http://galerie-herrmann.com/arts/guiraud/index.htm#Odyssee>

Nord-Süd-Konflikt

Der Konflikt zwischen den reichen Ländern des Nordens und den armen des Südens der Erdkugel gehört zu den grundlegenden Ursachen vieler, wenn nicht der meisten Konflikte, die sich auf lokaler Ebene in oder zwischen einzelnen Ländern abspielen. Ob es sich um Rohstoffvorkommen im Ost-Kongo handelt oder den Algerienkrieg mit Spätfolgen wie Ghettoisierung nordafrikanischer Einwanderer in Frankreich oder Militarisierung und Bürgerkrieg in Algerien: In vielen Konflikten spielen

weltweite ökonomische Ungleichgewichte eine zentrale Rolle. Direkt sichtbar wird der Konflikt entlang der Grenzen, die sich längs durch das Mittelmeer und hinaus in den Atlantik ziehen, ebenso wie an der Grenze zwischen Mexiko und den USA.

Um einen Konflikt im oben genannten Sinne handelt es sich insofern, als diejenigen, die zuweilen ihr Leben aufs Spiel setzen, um nach Europa oder in die USA zu gelangen, und die Länder, die sie notfalls auch mit militärischer Gewalt daran zu hindern suchen, eben nicht gemeinsam nach einer einvernehmlichen Lösung suchen. Seit Gründung der europäischen Grenzsicherungsagentur Frontex 2004 hat sich deren Budget mehr als verzehnfacht.⁹⁶ Sie sichert die Grenzen vorwiegend gegen unerwünschte Einwanderer: Armutsflüchtlinge, die, wenn auch nicht unmittelbar infolge militärischer Gewalt, dabei doch bereits zu tausenden ums Leben kamen.

Für diese Migration gibt es rational nachvollziehbare Ursachen. In Ländern wie dem Senegal übersteigt der Schuldendienst längst den Betrag der Entwicklungshilfe, sodass im Resultat finanzielle Ressourcen in die reichen Länder abfließen. Was viele Familien am Leben erhält, sind dagegen die Beträge, die ihnen in Europa oder Amerika lebende Familienmitglieder überweisen. Sie setzen daher große Hoffnungen in diejenigen, die ausgewählt werden, um die gefährvolle Überfahrt zu wagen.⁹⁷ Eine gezielte Politik, die nicht nur die Auswirkungen, sondern die Ursachen des Armutsgefälles bekämpft, stellt sicherlich eine enorme Herausforderung dar, wäre aber letztlich der einzige Weg, das Problem mit friedlichen Mitteln zu lösen.⁹⁸

Was Künstler in diesem Fall tun können, ist wohl nur, auf das Problem in allen seinen Facetten auf-

⁹⁴ <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/kader-attia>.

⁹⁵ <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/10286/kader-attia-kasbah-installation.html>.

⁹⁶ http://www.frontex.europa.eu/budget_and_finance.

⁹⁷ Daria Ulrike Huss, *Rahmenbedingungen für die Entscheidung junger Senegalesen aus dem Großraum Dakar zur irregulären Bootsmigration nach Europa* (Diplomarbeit), Wien 2010.

⁹⁸ In diesem Sinne bereits Queen Elizabeth in ihrer Weihnachtsansprache 1983: „... the greatest problem in the world today remains the gap between rich and poor countries and we shall not begin to close this gap until we hear less about nationalism and more about interdependence.“, <http://www.sim64.co.uk/queens-speech-1983.html>.

merksam zu machen.⁹⁹ Es folgt eine Auflistung von Arbeiten afrikanischer, europäischer und amerikanischer Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dieser Thematik beschäftigt haben.

Babacar Niang: *Émigration clandestine: le grand débat*

„Émigration clandestine: le grand débat“, eine 2,25 x 2,80 Meter große Collage des Senegalesen Babacar Niang, war eines von mehreren Werken auf der Biennale von Dakar 2008, die sich mit dem Thema der „émigration clandestine“ beschäftigen.¹⁰⁰ Die Wortwahl ist wichtig – im Deutschen gibt es, vom Fremdwort „klandestin“ abgesehen, keine direkte Entsprechung. Klandestin bedeutet „heimlich“ und steht daher der Perspektive der Migranten näher als der im Deutschen übliche legalistische Begriff „illegale Immigration“. Zeitungsausschnitte, Draht und Vorhängeschlösser illustrierten das Thema, der zweite Teil des Titels deutet an, dass Niang mit seiner Arbeit eine Diskussion über das Thema anstoßen oder eine Diskussion, die bereits im Gang war, thematisieren wollte.

Sokey Edoth: *Les Naufragés de l'espoir*

Eine weitere Arbeit war das 4 x 4 Meter große, aus neun Leinwänden zusammengesetzte Tableau „Les Naufragés de l'espoir“ des togolesischen Künstlers Sokey Edoth.¹⁰¹ In Mischtechnik aus Serigraphie und Malerei schildert der Künstler die Etappen der Migration vom Traum des Aufbruchs über die Gefahren der Seefahrt bis zur Ankunft im ersehnten Land.

→ <http://www.sokeyedorh.com>

Judith Quax: *Immigranten*

Die niederländische Fotografin Judith Quax hat die Räume junger Männer im Senegal fotografiert, die sich auf den Weg nach Europa gemacht haben. Sie hat auch mit ihren Angehörigen gesprochen. Manche sind in Europa angekommen, ohne dort wie

erhofft Arbeit zu finden. Andere sind ertrunken oder vermisst. In den Fotografien wird die Abwesenheit spürbar.¹⁰²

→ <http://www.judithquax.com/>

Amadou Kane Sy: *Lu et approuvé*

Amadou Kane Sy lässt in seinem fünfminütigen Video „Lu et approuvé“ einen Mund einen Brief der malischen Globalisierungskritikerin und ehemaligen Ministerin Aminata Traoré an den französischen Staatspräsidenten vortragen, in dem diese den Neoliberalismus für das Elend der afrikanischen Gesellschaften und die klandestine Emigration verantwortlich macht.¹⁰³

Guy Bertrand Wouete Lotchouang: *La liste est longue*

Lang ist dem Kameruner Künstler Guy Wouete zufolge die Liste der Werte, die durch die neoliberale Politik der führenden Wirtschaftsnationen zu verschwinden drohen: Solidarität, Frieden, Sicherheit, Entwaffnung, Respekt vor der Natur und Freiheit sieht der Künstler bedroht, dessen kurzes Video „La liste est longue“ mit den Worten beginnt: „Die G8 verkörpern alles, was wir als Anarchisten ablehnen“ und endet: „Yes, another world is possible.“¹⁰⁴

Mansour Ciss: *Les 100 papiers*

In seiner Videoarbeit „Les 100 papiers“ belehrt der in Berlin lebende Künstler Mansour Ciss junge Senegalesen über die Schwierigkeiten der „Sans papiers“, der illegalen Einwanderer in Europa, und über die Ursachen der Misere des afrikanischen Kontinents im Kolonialismus. „Ihr, junge Afrikaner, müsst die Urheber der Entwicklung sein“, heißt es im Abspann, der an die Tausenden erinnert, die auf dem Weg nach Europa in Lampedusa und Melilla hängen bleiben. Komplementär dazu zeigt Mansour Ciss in einer Fotoserie extreme Armut: Bettler am Straßenrand, allerdings nicht in Afrika, sondern in Berlin. „Diese Fotos haben in Dakar einen Schock

⁹⁹ Vgl. „Abschreckung hilft nicht“, Interview mit dem Migrationsforscher Thomas Faist, <http://www.zeit.de/online/2009/14/fluechtlinge-afrika>.

¹⁰⁰ *Dak'art 2008. Afrique Miroir?*, Dakar 2008, S. 138 f.

¹⁰¹ Ebd., S. 92 f.

¹⁰² Vgl. *Spot on Dak'art. Die 8. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst*, ifa-Galerie Berlin, Stuttgart 2009, S. 72-75.

¹⁰³ *Dak'art 2008, Afrique Miroir?*, S. 158 f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 168 f.

ausgelöst“, sagt Ciss. „Die Leute denken nur, sie müssen nach Europa kommen, weil hier das Paradies ist, aber das ist falsch.“

→ <http://www.mansourciss.de>

Andreas Siekmann: Die Exklusive – Die Politik des ausgeschlossenen Viertels

Mechanismen der Exklusion sind das Thema der Arbeit „Die Exklusive – Die Politik des ausgeschlossenen Viertels“ von Andreas Siekmann. Seit 2001 arbeitet der Künstler an dem Projekt, das 2007 auf der *Documenta 12* ausgestellt war. Es handelte sich um eine Art Karussell mit lebensgroßen Figuren, das um ein Denkmal, in diesem Fall des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel, angebracht war. Eine der scheibenförmigen Figuren hielt in der einen Hand einen perspektivisch gezeichneten Plan des euphemistisch als „Ausreisezentrum“ bezeichneten Abschiebelagers auf der Kanareninsel Fuerteventura, in der anderen Hand befand sich ein Flyer mit einem Aufruf gegen das Lager.¹⁰⁵

Thomas Kilpper: Lampedusa!

Ein Leuchtturmprojekt im ganz wörtlichen Sinne möchte Thomas Kilpper ins Leben rufen. Auf der Insel Lampedusa will er einen Leuchtturm errichten, der Bootsflüchtlingen die Orientierung erleichtert und als Begegnungs- und Veranstaltungsraum vor Ort Künstler anzieht, die sich wiederum mit der Situation der Flüchtlinge beschäftigen.

→ http://www.kilpper-projects.net/blog/?page_id=205

Zentrum für politische Schönheit: Seerosen im Mittelmeer

Auf Initiative des *Zentrums für politische Schönheit* soll die Bundesrepublik tausend schwimmende, fest verankerte Rettungsinseln im Mittelmeer errichten. Die Rettungsinseln (4 x 4 m) sind ausgerüstet mit Windschutz, Sicherheitsgeländer, Fahne (Masthöhe 10 m), Dachgerippe für Sonnensegel, Lebensmittel, Solar-Positionslichter und zwei Einstiegsleitern. Durch Ballons und Nachtbeleuchtung sind die Plattformen auch bei rauer See weithin sichtbar. In 16 Wochen können die 1.000 Plattformen ab Werk produziert werden. Die Gesamtkosten liegen bei 5,6 Millionen Euro. Das *Zentrum für politische Schönheit* bezeichnet sich als Thinktank, nicht als künstlerische

¹⁰⁵ Abgebildet in: *springerin*, Index 1995-2005, S. 18 f.; vgl. http://meltonpriorinstitut.org/bilder/textarchive/Tauchfahrten/Tauchf_part2.pdf, S. 194-197.

Initiative. Gleichwohl sind Aktionen wie der „Berg der Trauer“ in Berlin und die „Säule der Schande“ in Srebrenica, die an das Versagen der Vereinten Nationen im Bosnien-Konflikt erinnern, von künstlerischen Interventionen nicht weit entfernt.¹⁰⁶

→ <http://www.politicalbeauty.de/seerosen/Seerosen.html>

Ursula Biemann

Wohl kaum eine zweite Künstlerin hat sich so ausgiebig mit den Grenzen zwischen den reichen Ländern des Nordens und den ärmeren des Südens beschäftigt wie Ursula Biemann. Ihr besonderes Interesse gilt dabei den Geschlechterverhältnissen. Dies beginnt bereits 1999 mit dem 45-minütigen Videoessay „Performing the Border“ über die mexikanisch-amerikanische Grenze zwischen Ciudad Juarez und El Paso (Texas), der zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchungen über den globalen Sexhandel wird. Wegweisende Schritte in der Auseinandersetzung mit dem Thema sind die von ihr kuratierten Ausstellungsprojekte „Geografie und die Politik der Mobilität“ 2003 in der *Generali Foundation* in Wien¹⁰⁷ sowie „The Maghreb Connection“ 2006-2009 in Kairo, Genf, Abidjan und Bamako. Zu der Ausstellung in Wien steuerte sie gemeinsam mit der Anthropologin Angela Sanders den Videoessay „Europlex“ bei, über Frauen, die an der spanischen Enklave Ceuta in Marokko die Grenze passieren. Europlex ist zugleich eine Arbeit der von Biemann eigens initiierten achtköpfigen Gruppe *Frontera Sur RRV* (Real, Remote and Virtual Time). Für die Ausstellung wurden die spanisch-marokkanischen Wechselbeziehungen im weiteren Sinne sowie die von den Verhältnissen der Sklaverei nicht weit entfernten Arbeitsbedingungen afrikanischer Einwanderer auf spanischen Feldern untersucht. Biemanns eigener Beitrag zu „The Maghreb Connection“ besteht aus insgesamt zwölf kürzeren Videos, die den trans-saharischen Exodus afrikanischer Migranten in Richtung Europa dokumentieren. 2004 entstand die wichtige Zweikanal-Videoinstallation „Contained

Mobility“, die anhand der verschiedenen Anläufe eines Biologen aus Weißrussland, dessen Familie deutsch-weißrussischer Herkunft von Stalin nach Sibirien verbannt worden war, die Kontroll- und Ausschussmechanismen der Union vor Augen führt. Er reist mehrfach auf verschiedenen Wegen illegal in die Europäische Gemeinschaft ein. Sein Asylantrag wird jedoch, obwohl er in Weißrussland Verfolgung zu fürchten hat, immer wieder abgelehnt. Seither hat sich Biemann mit palästinensischen Flüchtlingslagern beschäftigt, zusammen mit Shuruq Harb die Online-Plattform *ArtTerritories* für künstlerischen Austausch im Nahen Osten ins Leben gerufen¹⁰⁸ und arbeitet jetzt an einem internationalen Recherche-Projekt unter dem Titel „Supply Lines“ über den globalen Austausch von Rohstoffen und Wasser.

→ <http://www.geobodies.org/>

→ <http://www.youtube.com/user/geobodie>

→ *Susanne Bosch*

→ *Film: Charles Heller*

→ *Theater: Margareth Obexer, Das Geisterschiff*

→ *Architektur / Kartografie: Multiplicity*

Mexikanisch / US-amerikanische Grenze

Mit der Grenze zwischen Mexiko und den USA beschäftigen sich Künstler schon seit den 1970er Jahren. Eine besondere Rolle spielt dabei die sogenannte Chicano-Bewegung der Bürger lateinamerikanischer Herkunft, die nach Ronald Takaki bereits Anfang der 1990er Jahre die größte Bevölkerungsgruppe in den USA bildeten.¹⁰⁹ Statt diese Geschichte im Einzelnen aufzuarbeiten, soll es hier genügen, einige Links anzugeben und einige wenige ausgewählte Beispiele vorzustellen, welche die Vielfalt der Initiativen illustrieren.

¹⁰⁶ Vgl. <http://hobbymap.de/hobbys/kunst-kreativitaet/darstellende-kunst/aktionskunst/philipp-ruch-aktionskunst-das-material-der-aktionskunst-ist-die-jeweilige-gesellschaft-selbst-das-ziel-ist-ihre-rettung>.

¹⁰⁷ http://www.falter.at/print/F2003_04_2.php.

¹⁰⁸ <http://www.artterritories.net>.

¹⁰⁹ Ronald Takaki: *A Different Mirror: A History of Multicultural America*, Boston 1993.

Marie-Chantal Locas, *Artistic Resistance at the US-Mexico Border: From Chicano Art to Tactical Media*

→ http://stockholm.sgir.eu/uploads/Locas_SGIR%202010.pdf

Antonio Prieto, *Border Art as a Political Strategy, isla (Information Services Latin America)*

→ <http://isla.igc.org/Features/Border/mex6.html>

Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo

Seit 1984 arbeitet der „Border Art Workshop“ des *Centro Cultural de la Raza in Balboa Park*, ursprünglich bestehend aus sieben Künstlerinnen und Künstlern, in den eigenen Räumen in San Diego (Kalifornien) sowie unmittelbar an der mexikanischen Grenze und stellt auch in anderen Orten bis nach Australien und Südafrika aus. Von Anfang an kamen verschiedene Medien wie Wandmalerei, Video, Performance, Fotografie und Skulptur zum Einsatz, und zwar sowohl im öffentlichen Raum als auch im Galerieraum. Um ein Beispiel herauszugreifen: Am 28. Mai 1988 konstruierte der Künstler Richard Lou eine „Border Door“, die nur von der mexikanischen Seite aus zu öffnen war, wo 134 Schlüssel aufgehängt waren, mit der Einladung, „die Grenze mit Würde zu überschreiten“. Bei einer Ausstellung 1997 im *Centro Cultural de la Raza* waren auch Arbeiten aus Afghanistan, zur kroatisch-bosnischen und der südlibanesisch-palästinensischen Grenze vertreten. „The show featured ways that traditional forms of culture are transformed into peaceful forms of resistance.“

→ <http://www.borderartworkshop.com/>

Marco Ramírez: *Toy an Horse, 1997*

Seit 1992 fand auf beiden Seiten der US-mexikanischen Grenze die Ausstellung „inSITE“ statt. 1997 war der spektakuläre Höhepunkt ein zehn Meter hohes, zweiköpfiges trojanisches Pferd aus Holz, das der Künstler Marco Ramírez am Grenzübergang San Ysidoro aufstellte. Es wirkte als offenes, in verschiedene Richtungen interpretierbares Symbol für die Grenzsituation und Unterbrechung in der Routine von täglich 50 000 Grenzübertritten.

→ <http://marcosramirezerre.com>

Ricardo Dominguez: *Transborder Immigrant Tool, 2007/08*

Mit einem „Transborder Immigrant Tool“, das sich in Mobiltelefone implementieren lässt und die Orientierung mittels GPS erlaubt, hilft der Künstler Ricardo Dominguez, ehemals Mitglied des *Critical Arts Ensemble*, Migranten, auf ihrem Weg durch die mexikanisch-kalifornische Wüste die Orientierung zu behalten.

→ <http://post.thing.net/node/1642>

Javier Téllez, *One Flew Over the Void (Bala Perdida), 2005*

Javier Téllez, dessen Eltern beide Psychiater waren, arbeitet ebenfalls mit psychisch Kranken. In seiner Arbeit „One Flew Over the Void (Bala Perdida)“ veranstaltet er mit einer Gruppe Patienten des *Baja California Mental Health Center* in Mexicali eine Prozession zur US-amerikanischen Grenze am Strand. Dort lässt sich der „Human Cannonball“ Dave Smith über die Grenze schießen.

→ <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/16>

→ Ursula Biemann

Australien

Dierk Schmidt: *SIEV-X*

In seinem neunzehnteiligen Bildzyklus „SIEV-X – Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik“ behandelt der Künstler Dierk Schmidt 2001-2003 den Fall eines Flüchtlingsboots aus Indonesien, das vor der australischen Küste gesunken war. Nur 44 der 397 Menschen an Bord überlebten. Das Kürzel SIEV bedeutet „Suspected Illegal Entry Vessel“. Hilfestellung war unterblieben, das Ziel der Abschreckung weiterer Flüchtlinge wurde erreicht. Anfangs gab es zu diesem Vorfall keine Bilder und keine Namen. Dem begegnet Schmidt, indem er das Schiff darstellt

und Géricaults „Floß der Medusa“ gegenüberstellt und Überlebende porträtiert.¹¹⁰

→ http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1609

Nahostkonflikt

Israel / Palästina

Wohl keine Konfliktregion der Welt steht international so sehr im Zentrum der Aufmerksamkeit wie der Nahe Osten. Der Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern gilt zugleich – auch wenn er sich auf einem vergleichsweise kleinen Gebiet abspielt und es keineswegs so viele Opfer gibt wie etwa in Ruanda und im östlichen Kongo – als Schlüssel zum Verständnis des globalen Konflikts zwischen der „Islamischen Welt“ und „dem Westen“, der nicht zuletzt aufgrund der Geschichte des Holocaust eine besondere Beziehung zu Israel unterhält. Der Nahostkonflikt steht mit am Beginn der postkolonialen Kritik, insofern er einen wichtigen Hintergrund für das Werk Edward Saids darstellt.¹¹¹ Insbesondere in neuerer Zeit vergleichen Kritiker die Situation oft auch mit der Apartheid, wobei es sicher Ähnlichkeiten, aber eben auch Unterschiede gibt: eine äußerst komplexe Gemengelage um einen Konflikt auf engstem Raum, die andererseits bedingt, dass es nirgendwo sonst so viele Initiativen für den Frieden gibt, darunter auch besonders interessante von Künstlern.

Um zu verstehen, welche Rolle Kunst in diesem Konflikt spielt und spielen kann, ist es notwendig, etwas zum Hintergrund, zur Geschichte und den Institutionen der Kunst auf beiden Seiten zu wissen. Auf israelischer Seite beginnt diese Geschichte 1906, lange vor der Staatsgründung, mit der Gründung der Bezalel-Akademie in Jerusalem. Lange Zeit war die Suche nach einer eigenen, jüdischen Identität im Nahen Osten das vorherrschende Motiv bei der Einrichtung der zahlreichen Museen, in der Archäo-

logie, aber auch in der Kunst. Künstler wie Avraham Melnikov, Yosef Zaritzky und Reuven Rubin „sought to pay homage to the Middle East and the ‘New Jew’ by depicting the landscape and local people of the country“, schreibt die israelische Tourismus-Information, und diese Bewegung sei “considered to have had a major influence upon many aspects of Israeli life to this day.”¹¹²

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „local people“, die jeden Hinweis darauf vermeidet, ob es sich um alt eingesessene „palästinensische“ oder neu eingewanderte jüdische Bewohner des Landes handelt oder gar um die Projektion einer vermeintlich ununterbrochenen Geschichte seit biblischen Zeiten. Die israelische Nation musste sich erst erfinden oder imaginieren, wie der Historiker Shlomo Sand neuerdings in Anknüpfung an die Arbeiten von Benedict Anderson sagt.¹¹³ Solange Kunst diese Imagination eines nationalen Erbes als ihre Hauptaufgabe betrachtete, konnte sie die anders geartete Erfahrung der Palästinenser nicht wahrnehmen und blieb zudem von der internationalen Entwicklung der neueren Kunst abgekoppelt. Spätestens seit der Jahrtausendwende hat sich diese Situation mit der Gründung von Kunstinstitutionen wie dem *Center for Contemporary Art in Tel Aviv* 1998 und dem *Israeli Center for Digital Art in Holon* 2001 allerdings grundlegend gewandelt.¹¹⁴

Die Geschichte der palästinensischen Gegenwartskunst beginnt ungefähr zur selben Zeit, aber unter radikal anderen Voraussetzungen. Beflügelt vom Oslo-Friedensprozess hatte Jack Persekian 1992 in Ost-Jerusalem die *Anadiel Gallery* gegründet, in der Hoffnung auf Touristen, die sich für Kunst interessierten.¹¹⁵ Die Galerie stellte früh in der Diaspora lebende palästinensische Künstler aus. Als der kommerzielle Erfolg sich nicht einstellte, wurde daraus 1998 die *Al Ma'mal Foundation*, die Work-

¹¹⁰ Ausst. Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen, 04.12.2004-06.02.2005; Buchveröffentlichung dazu, Berlin 2005.

¹¹¹ Vgl. Saids einleitende Bemerkungen zu *The Question of Palestine*, London 1980.

¹¹² http://www.goisrael.com/Tourism_Eng/Tourist+Information/Discover+Israel.

¹¹³ Shlomo Sand: *Die Erfindung des jüdischen Volkes. Israels Gründungsmythos auf dem Prüfstand*, Berlin 2010.

¹¹⁴ <http://cca.org.il>; <http://www.digitalartlab.org.il>.

¹¹⁵ <http://almamal.blogspot.com/2010/04/in-beginning-there-was-anadiel.html>; <http://www.almamalfoundation.org/aboutus.php>.

shops und Ausstellungen veranstaltet.¹¹⁶ Die letzte Etappe ist das *Museum of Contemporary Art – Palestine (CAMP)*, eine wachsende Sammlung ohne feste Behausung, die rund um die Welt ausgestellt werden soll.¹¹⁷ 1996 gründete sich in Ramallah das *Khalil Sakakini Cultural Center*, das unter anderem Kunst fördert, ausstellt und sammelt.¹¹⁸ 1997 veranstaltete das *Institut du monde arabe* in Paris im Rahmen des „Printemps palestiniens“ die Ausstellung „Artistes palestiniens contemporains“.¹¹⁹

2004 entstand in Ramallah die *Palestinian Association for Contemporary Arts (PACA)*, die zwei Jahre später die *International Academy of Arts Palestine* ins Leben rief.¹²⁰ In Verbindung mit dem *Ethnographic and Art Museum* der *Birzeit University* informiert eine von Vera Tamari 2005 gegründete *Virtual Gallery* über palästinensische Gegenwartskunst – und zwar online, auch wegen der eingeschränkten Mobilität in den Palästinensergebieten. Dass hier Ethnographie und Kunst aufeinander treffen, liegt auch daran, dass es lange Zeit Kunst in den Palästinensergebieten kaum gab. Gegenwartskunst hat sich dort wesentlich aus der Rezeption palästinensischer Künstler in der Diaspora und allgemein internationalem Austausch entwickelt. Zwischen der avancierten Gegenwartskunst, die vor allem von Künstlern ausgeht, die in Europa oder den USA studiert haben, und dem Informationsstand der breiten Bevölkerung klafft jedoch eine Lücke. Um diese zu schließen, hat Tamari in ihrer *Virtual Gallery* ein Programm für Kunsterziehung an Schulen eingerichtet.¹²¹ Auch an der *Al-Quds University* gibt es neuerdings ein *Department of Fine Arts*.¹²²

Bemerkenswerter Weise lässt sich bei den anschließend vorgestellten Projekten und Initiativen zwischen solchen von Israelis und Palästinensern nicht

trennen, da es sich oft um gemeinsame und internationale Ereignisse handelt. Es kann hier auch nicht um ein Gleichgewicht in der Repräsentation beider Seiten gehen, etwa indem gleich viele israelische und palästinensische Künstler vertreten wären, auch nicht um Vorzeigeprojekte, die demonstrieren, dass eine friedliche Kooperation möglich ist. Solche Projekte bergen die Gefahr, dass sie die internationalen Akteure, die Geld geben für Initiativen und Projekte, zufriedenstellen, am Konflikt aber wenig ändern. Wert wird vielmehr darauf gelegt, dass von den unterschiedlichen Narrativen nicht eine Seite ausgeblendet wird. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn das *Museum on the Seam* an der Grenze von West- und Ost-Jerusalem, gegründet aus Mitteln des Medienunternehmers Georg von Holtzbrinck, eine „Vision von Koexistenz“ propagieren will¹²³ und in Ausstellungstiteln „The Right to Protest“ einfordert,¹²⁴ dabei aber verschweigt, dass das Gebäude selbst der Familie des Architekten gehörte, der das Haus 1932 erbaute, dessen Familie jedoch vertrieben wurde.¹²⁵

Autobiography of a City Ayyam – Recognition and Dialogue

Das Projekt „Autobiography of a City“, 2000 ins Leben gerufen von Eyal Danon und Sami Bukhari, beschäftigt sich mit der Geschichte von Jaffa. Heute als historische Altstadt Teil von Tel Aviv-Yafo, war Jaffa vor 1948 die wichtigste Stadt Palästinas. 95 Prozent der nicht-jüdischen Bevölkerung wurden vertrieben. Ihre Nachfahren leben heute in Flüchtlingslagern in der Westbank, im Gazastreifen und in verschiedenen anderen Ländern. Das Projekt zielt darauf ab, die Geschichte der Stadt Jaffa aus der Erinnerung ihrer heutigen und ehemaligen Bewohner, gleich welcher Religion und Herkunft, zu rekonstruieren. Der Akzent liegt auf der persönlichen Perspektive, insbesondere von Frauen, auf den „untold and erased histories and memories“, die auch

¹¹⁶ <http://www.almamalfoundation.org>.

¹¹⁷ <http://www.almamalfoundation.org/index.php?action=events&type=7>.

¹¹⁸ <http://www.sakakini.org>.

¹¹⁹ <http://www.imarabe.org/exposition-ima-188>.

¹²⁰ <http://www.pal-paca.org/english.html>;

<http://www.artacademy.ps/english>.

¹²¹ <http://virtualgallery.birzeit.edu>;

<http://www.thisweekinpalestine.com/details.php?id=2519&ed=155&edid=155>.

¹²² <http://www.alquds.edu/en/faculties/arts/fine-arts.html>.

¹²³ <http://www.coexistence.art.museum/Coex/Index.asp>.

¹²⁴ <http://www.mots.org.il/Eng/Exhibitions/the-right-to-protest-info.asp>.

¹²⁵ <http://www.wrmea.com/component/content/article/363/10292-the-nakba-continues-jerusalem-museum-on-the-seam-artful-dodging.html>.

als Korrektiv zu offiziellen Darstellungen wirken und in einem Online-Videoarchiv gesammelt werden. Zur Organisation *Ayyam – Recognition and Dialogue*, die das Projekt betreibt, gehört ein Beirat von zwölf Personen aus den Bereichen Publizistik, Film und Fernsehen, Wissenschaft, Stadtplanung und Kunst.

→ <http://www.jaffaproject.org/>

Israeli Center for Digital Art, Holon

Das bereits erwähnte *Israeli Center for Digital Art in Holon* bei Tel Aviv verdient, hier noch einmal eigens aufgeführt zu werden, weil von ihm viele der wegweisenden Initiativen ausgehen, die im folgenden besprochen werden. 2001 ursprünglich als Videogalerie geplant, wurde daraus auf Vorschlag der Gründungsdirektorin Galit Eilat ein Zentrum für Neue Medien. Aufgrund der zweiten Intifada, die 2000 nach dem Besuch des israelischen Staatspräsidenten Ariel Sharon auf dem Tempelberg begonnen hatte, wurde die Auseinandersetzung mit dem israelisch-palästinensischen Konflikt bald zu einem Schwerpunkt der Arbeit. Grundlegend wurde die dreiteilige Ausstellungsreihe „Hilchot Shchenim“, 2003 bis 2006. Der Titel stammt aus der Mischne Torah des mittelalterlichen Rechtsgelehrten Maimonides und bedeutet „Regeln für Nachbarn“. Ziel war ein Sondieren nach künstlerischen Taktiken und Handlungsperspektiven im Austausch mit Institutionen anderer Länder vor allem im Balkan- und Mittelmeerraum.¹²⁶

Der *Hamburger Kunstverein* war 2007 Ausgangspunkt der Reihe „Mobile Archive“, ein Austauschprojekt, bei dem das *Israeli Center for Digital Art* Videoarbeiten vorführt und dafür im Gegenzug sein Archiv um Produktionen der Gastgeber-Institution erweitert.¹²⁷ Die Website bietet mit einer ausführlichen Beschreibung aller Ausstellungsprojekte und Veranstaltungen des Zentrums sowie einem Katalog mit Trailern der Videoarbeiten, die sich zwar nicht immer, aber doch häufig auf den Nahostkonflikt oder andere Konfliktsituationen beziehen, vielleicht den besten Zugang zum Thema überhaupt. Seit 2007

bietet das Zentrum Künstlern/-innen Gelegenheit zu einem Aufenthalt in Holon. Zu den neueren großangelegten Projekten gehört beispielsweise ein „Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen“ 2009 in Jaffa. Nach dem Konzept der *Mobilen Akademie* in Berlin, die das Format entwickelt hat, standen 100 Experten jeweils eine halbe Stunde für Fragen zur Verfügung, darunter Bürgerrechtler/-innen, Vertreter/-innen des palästinensischen Israel wie die Knesseth-Abgeordnete Haneen Zoabi sowie Künstler/-innen und Wissenschaftler/-innen verschiedener Disziplinen. Weitere Projekte werden im Folgenden noch einzeln aufgeführt. Seit 2010 leitet Eyal Danon das auch *Digital Art Lab* genannte Zentrum.¹²⁸ Das jüngste breit angelegte Projekt „Where to?“ (ab 2. April 2011) fragt nach Perspektiven jenseits der herkömmlichen Narrative des jüdischen Nationalismus. Von einem Archiv historischer Dokumente konkurrierender Strömungen des Zionismus ausgehend, sollen Künstler/-innen in Zusammenarbeit mit Forschern/-innen und Akademikern/-innen neue Denkrichtungen entwickeln.

→ <http://www.digitalartlab.org.il>

Artists Without Walls

Eine informelle Gruppe von Künstlern/-innen verschiedener Disziplinen kam 2004 zusammen, um nach neuen Wegen jenseits des politischen Aktivismus zu suchen. Das wesentliche Ergebnis war eine spektakuläre Aktion am 1. April 2004 in Abu Dis, beidseits der gerade errichteten Trennmauer. In Anwesenheit zahlreicher Teilnehmer wurden Aufnahmen von Videokameras jeweils auf die andere Seite der Mauer projiziert, sodass diese für die Dauer des Events virtuell durchlässig wurde. „Schon am 2. April war uns allerdings klar, dass wir der Mauer so nichts entgegensetzen konnten“, meint dazu Eyal Danon.¹²⁹ Seither hat Eytan Heller das Projekt weitergeführt.

¹²⁶ Nat Muller, „Benachbarte Taktiken“, in: *springerin* 4/04, S. 10-12.

¹²⁷ <http://mobilearchive.digitalartlab.org.il>.

¹²⁸ http://www.youtube.com/watch?v=EmEcrEbCuQ4&feature=player_embedded.

¹²⁹ Dietrich Heißenbüttel, „Laboratorium des Wandels. Das Israeli Center for Digital Art in Holon“, in: *springerin* 4/10, S. 6 f.

Liminal Spaces

„Liminal Spaces“ war ein auf acht Monate angelegtes gemeinsames Projekt des *Digital Art Lab*, der *Palestinian Association for Contemporary Art* (PACA) und der *Universität der Künste Berlin*, entwickelt von Galit Eilat, Eyal Danon, Reem Fadda und Philipp Misselwitz. Neben Künstlern/-innen wie Khaled Hourani oder Yael Bartana und Kartografen/-innen wie Sandi Hilal und Alessandro Petti waren auch Kuratoren/-innen wie Charles Esche, der Direktor des Van Abbemuseums in Eindhoven, und Wissenschaftler/-innen wie der Historiker Ilhan Pappé aus Tel Aviv beteiligt. Wesentlicher Impetus war, in einer von Segregation und Besatzung geprägten Situation die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zu erkunden. Dazu gehörte die Zustimmung der *Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel*, der Aufbau von Kontakten und die Erkundung der Grenzübergänge, die in beide Richtungen, vor allem aber für Palästinenser, nur mit Schwierigkeiten passierbar sind, aber auch die Auseinandersetzung mit den palästinensischen Sicherheitskräften.

Das Projekt begann mit einer Konferenz im März 2006 am Grenzübergang Kalandia zwischen Jerusalem und Ramallah. Ende Oktober 2006 wurde in Leipzig mit einer weiteren Konferenz eine Ausstellung der beteiligten Künstler/-innen eröffnet. Auf eine weitere, abschließende Ausstellung wurde jedoch bewusst verzichtet, da die Prozesse des Austauschs und der Zusammenarbeit gegenüber einer Darstellung nach außen als wichtiger erachtet wurden. Das Projekt endete daher nach einem Ausflug zum Grenzdorf Bil'in mit einer weiteren Konferenz im Kloster Abu Gosh. Bemerkenswert an „Liminal Spaces“ ist, dass zwischen den Konferenzen im Juli 2006 der zweite Libanonkrieg stattfand, das Projekt jedoch fortgeführt wurde und heute die Basis eines internationalen Netzwerks bildet, das über alle weiteren Ereignisse – etwa den Angriff auf den Gazastreifen im Dezember 2008 – hinweg fortbesteht. Die Ergebnisse sind in einem sehr lesenswerten Reader dokumentiert.¹³⁰

¹³⁰ *Liminal Spaces 2006-2009*, hrsg. von Galit Eilat und Eyal Danon, Holon 2009.

→ <http://liminalspaces.org>

Yochai Avrahami: Uzi

Während eines Aufenthalts in Weimar im Sommer 2007 stieß Yochai Avrahami auf die Spuren des Erfinders der Uzi-Maschinenpistole. Uziel Gal, geboren in Weimar als Gotthard Glas, war Sohn eines Bauhausschülers, der während des Ersten Weltkriegs für die Deutsche Luftwaffe vom Flugzeug aus fotografiert hatte. Dieser Erich Glas, ein Freund Alfred Kubins, floh 1933 nach Palästina, wo er wiederum Luftaufnahmen anfertigte, welche die Hagana-Miliz bei der schnellen Besetzung des Landes im Zuge der Staatsgründung Israels 1948 sehr gut verwenden konnte. Sein Sohn Gotthard alias Uziel fertigte 1949 die weltweit verwendete Maschinenpistole auf der Grundlage eines deutschen Modells aus der Maschinenfabrik Geipel in Erfurt. Bei seinen Recherchen in Archiven, Museen und Kibbuzim trifft Avrahami Nachfahren und Zeitgenossen, deren Angaben sich nicht immer mit den schriftlichen Quellen decken. Seine Arbeit war 2010 im *Center for Contemporary Art* (CCA) in Tel Aviv ausgestellt.

→ <http://cca.org.il/?p=267&lang=en>

Sala-manca Group: Studies on New Israeli Landscapes

Die 2000 von Lea Mauas und Diego Rotman, zwei in Buenos Aires geborenen und in Jerusalem lebenden Künstlern/-innen gegründete *Sala-manca Group* beschäftigt sich mit allen Arten von Übersetzungsprozessen. Das im Rahmen von „Liminal Spaces“ initiierte Projekt „Studies on New Israeli Landscapes“ besteht darin, schematische Bilder einer unberührten, biblischen Landschaft, wie sie die Phantasien der israelischen Siedler/-innen bevölkerten und bevölkern, als Potemkinsche Dörfer auf den Grenzwall zur Westbank zu projizieren.

→ <http://sala-manca.net/israelilandscapes.htm>

Parrhesia: Through language

Parrhesia ist eine im Jahr 2000 von jüdischen und palästinensischen Aktivisten/-innen, Künstlern/-innen, Designern/-innen und Fotografen/-innen in Israel gegründete Gruppe, die sich für Dialog und Gleichberechtigung der palästinensischen Bevölke-

rung Israels einsetzt. Das Projekt „Through Language“ (seit 2006) besteht darin, die in Jerusalem und Jaffa auf Verkehrsschildern getilgten Ortsnamen in arabischer Sprache durch Graffiti zu ersetzen.

→ <http://www.weltverbesserungen.net/parrhesia.htm>.

Sedek

Gemeinsam mit der Initiative *Zochrot* (Erinnern), die daran arbeitet, die palästinensische „Nakba“ (Katastrophe), also die Vertreibung 1948, ins Gedächtnis zu rufen, gibt die Gruppe *Parrhesia* die Zeitschrift *Sedek* (Der Riss) heraus. Da die Vertreibung in Israel offiziell bis heute nicht thematisiert wird, bedeutet die Veröffentlichung einer Zeitschrift zu diesem Thema, in hebräischer Sprache, einen Tabubruch.

→ http://www.zochrot.org/images/sedek_small_english.pdf

→ <http://nakbainhebrew.org/images/Sedek-english-final%5B1%5D.pdf>

Zochrot

Zochrot (Erinnern) existiert seit 2002. Zu den neueren Aktivitäten der Initiative gehört auch eine *Kunstgalerie in Tel Aviv*, die 2007 eröffnet wurde. In Deutschland wurde die Nakba erstmals 2007 durch eine Dokumentation und Wanderausstellung des Vereins „Flüchtlingskinder im Libanon e.V.“ thematisiert.¹³¹

→ <http://www.zochrot.org>

Shlomit Bauman: *Channel AIDuware*

Die *Galerie der Initiative Zochrot* in Tel Aviv eröffnete 2007 mit einer Ausstellung der Künstlerin Shlomit Bauman, die den Titel trug „Channel AIDuware“. Bauman ist selbst im Kibbuz Amir aufgewachsen, in der Nähe des Dorfs AIDuware, das 1948 zerstört wurde. Die als Keramikerin arbeitende Künstlerin konstruierte Überwachungsmonitore aus Ton, die auch mit Ton- und Bildanimationen des Künstlers Ariel Mioduser bespielt wurden. Dieser Fernseh-„Kanal“ kommunizierte mit der Vorgeschichte des Kibbuz, in dem sie aufgewachsen war, und der ausgelöschten Präsenz des palästinensischen Dorfs.

→ <http://www.mon-pazoo.org.il/shlomitb/other/channel-alduware--exhibition>

¹³¹ *Die Nakba. Begleitheft zur Ausstellung. Flucht und Vertreibung der Palästinenser 1948*, hrsg. von Flüchtlingskinder im Libanon e.V., Tübingen 2007, <http://www.lib-hilfe.de/frameset.html>.

Postcards for Gaza

Während des israelischen Angriffs auf den Gazastreifen im Dezember 2008/ Januar 2009 ging das Leben in Tel Aviv seinen gewöhnlichen Gang, auch wenn man die nur wenige Kilometer entfernten Ereignisse im Fernsehen beobachten konnte. In Reaktion auf diese schizophrene Situation kontaktierte Norma Musih den Fotografen Shareef Sarhan,¹³² der in Gaza die Zerstörungen und das Leid der Bevölkerung auf Fotos festhielt und über Flickr (Web-Portal für digitale Bilder) ins Netz stellte. Seine Aufnahmen und Reaktionen israelischer Künstler stellte sie am 28. Januar 2009 in der *Zochrot Galerie* in Tel Aviv als Postkartenserie aus, während der Fotograf aus Gaza über Telefon sprach. Das Format der Postkarte wurde deshalb gewählt, um die Information über den Kreis der Galeriebesucher hinaus zu verbreiten.

→ http://www.youtube.com/watch?v=yz7iSJuJgBQ&feature=player_embedded

→ <http://www.medico.de/dateil/postcards-for-gaza.pdf>

Hana Farah: *Kufr Bir'im*

Der Künstler Hana Farah hat ein Modell des 1953 zerstörten Dorfs Kufr Bir'im angefertigt, das unter anderem im September/Oktober 2010 in der *Galerie im Körnerpark* in Berlin-Neukölln ausgestellt war.¹³³

→ <http://nakbainhebrew.org/images/Sedek-eng-final%5B1%5D.pdf>, S.76

David Reeb

David Reeb, Teilnehmer der Documenta X und 2003 bis 2007 Lehrer an der *Bezalel Academy* in Jerusalem, beteiligt sich seit 2005 an den wöchentlichen Demonstrationen gegen die Trennmauer im Grenzort Bil'in. Er dokumentiert die Ereignisse mit der Videokamera, stellt die Bilder über seine Website und YouTube ins Netz und verwendet einzelne, ausgewählte Stills auch als Vorlagen für Gemälde. Die Bilder finden auf diese Weise in sehr verschiedenen Umgebungen Verbreitung: bei Menschen-

rechtsorganisationen, als Beweismaterial vor Gericht, aber auch in Kunstaussstellungen.

→ <http://www.davidreeb.com/>

→ <http://www.youtube.com/user/davidreeb>

Yael Bartana

Seit 2006 in mehreren Einzelausstellungen gewürdigt und auch auf der Documenta 12 vertreten, gehört Yael Bartana heute zu den prominentesten Künstlerinnen Israels. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit der Militarisierung der israelischen Gesellschaft, indem sie die Verhaltensweisen der Menschen zeigt: ruhig, nüchtern, ohne Kommentar. „Profile“ (2000) zeigt Soldatinnen bei einer Schießübung, „Trembling Time“ (2001) das Ritual einer Gedenkminute, mitten auf einer Hauptstraße. In „Low Relief II“ (2004) ist auf vier Bildschirmen eine gemeinsame

Demonstration israelischer und palästinensischer Jugendlicher zu sehen: ganz in grau wie ein steinernes Relief, das jedoch in Bewegung gerät. In „Wild Seeds“ (2005) spielen Jugendliche die Evakuierung eines Hauses, noch bevor in Realität der Gazastreifen geräumt wurde. In jüngerer Zeit geht Bartana über das reine Abfilmen der Erscheinungen hinaus und beschäftigt sich mit den zionistischen Gründungsmythen des Landes. „Summer Camp“ (2007) besteht aus einer doppelten Videoprojektion: Auf der einen Seite der Leinwand sind Freiwillige des Israeli Committee Against House Demolitions (ICAHD) zu sehen, die ein in Hebron von der Arme zerstörtes Haus in Jerusalem wieder aufbauen, auf der anderen ein zionistischer Propagandafilm aus dem Jahr 1935; beide Projektionen sind zum selben Ton synchronisiert.

„We will be strong in our weakness“, lautete der Titel einer Performance am 25. Mai 2010 im Berliner *Theater Hebbel am Ufer*, in der Bartana die Siedler-Rhetorik auf eine jüdische Rückkehr nach Polen projizierte. Das Plakat versprach in einer der Bildrhetorik der 1930er Jahre entlehnten Ästhetik „Keynotes from the first congress of the Jewish Renaissance Movement in Poland“. Dies als Kritik am pol-

¹³² <http://www.shareefphoto.ps/index.php>.

¹³³ <http://kultur-neukoelln.de/galerie-im-koernerpark-programm-veranstaltung-708.php>.

nischen Antisemitismus zu deuten,¹³⁴ ist billig, wird aber der Brisanz der Arbeit nicht gerecht, die mit ihrem Aufruf zur „Rückkehr“ nach Polen die innere Logik des Zionismus untergräbt. Dvora Ben David, Kulturattaché Israels, schien diese Intention sehr genau zu verstehen, als sie verärgert den Saal verließ.

- http://www.youtube.com/watch?v=o_OEcB8dH6Q&feature=related
- <http://www.artnet.de/magazin/die-documentakunstlerin-yael-bartana>
- <http://www.cargo-film.de/blog/2009/feb/23/yael-bartana-summer-camp/>
- http://liminalspaces.org/?page_id=27
- <http://www.my-i.com>

Tamar Riklis, Anat Shalev: *The Sentences Project*

Tamar Riklis und Ana Shalev sprühten während der zweiten Intifada mit Schablone Zeugenaussagen auf die Hauptstraßen von Tel Aviv, die vor der Or-Kommission gemacht worden waren. Die Kommission war 2000 eingesetzt worden, um Vorkommnisse am Beginn der Intifada zu untersuchen, im Verlauf derer zwölf palästinensische Staatsbürger Israels und ein Palästinenser getötet worden waren. Es handelte sich um Aussagen über Gewalttaten der Armee, aber auch von Kriegsdienstverweigerern sowie juristische Formulierungen. Die Sätze waren bis zu 30 Meter lang.¹³⁵

Ronen Eidelman: *The Ghosts of Manshia*

Der Charles-Clor-Park an der Grenze von Jaffa und Tel Aviv befindet sich an der Stelle des alten, gemischt jüdisch-palästinensischen Stadtteils Manshia. Um „Raum für die Vergangenheit zu schaffen“, markierte Ronen Eidelman das Straßennetz des ehemaligen Stadtteils mit weißer Farbe – in der Art und Weise von Markierungen auf einem Fußballfeld – auf dem Rasen des Parks. Während der vier Tage, die diese Markierung Bestand hatte, kam es zu zahl-

reichen Diskussionen mit Bewohnern, die sich noch an den Stadtteil erinnerten.

- <http://www.digitalartlab.org.il/ArchiveVideo.asp?id=186>
- <http://www.youtube.com/watch?v=L-LfvAX6egY>

Yosi Atia, Itamar Rose

In ihren Performances im öffentlichen Raum, die sie auf Video aufzeichnen, fordern Yosi Atia und Itamar Rose Passanten auf, Grenzposten zu spielen, die Flüchtlinge aus Darfur abweisen. Sich als Palästinenser ausgebend, bitten sie Picknicker, des Hauses zu gedenken, das sich einmal an der Stelle befand, an der sie gerade sitzen. Sie fordern Palästinenser auf, die Nationalflagge eines künftigen, gemeinsamen israelisch-palästinensischen Staates zu zeichnen und möchten von ihnen wissen, welches der gemeinsame Feind dieses Staates werden solle. In „Machsom Wash“ (der Titel spielt auf die Menschenrechtlerinnen-Organisation *Machsom Watch an*, welche die Checkpoints beobachtet) waschen sie die Scheiben von Automobilen, die in einer langen Schlange an einem Checkpoint warten. Durch die satirischen Überspitzungen locken sie ihre Gesprächspartner aus der Reserve und spielen, eingefahren, meist nur passiv aus Mediendarstellungen rezipierte, Vorurteile selbst durch. Wenn sie allerdings in „Sorry about the bomb“, verkleidet als Beamten des Außenministeriums, die einen pädagogischen Film drehen wollen, Passanten auffordern, Mitleid gegenüber bei Militärangriffen ums Leben gekommenen Zivilisten – Kindern oder einer Schwangeren – zu äußern, fördern sie das Bild einer erschreckend verhärteten Gesellschaft zutage.

- <http://www.youtube.com/watch?v=VWvrOYTKI1Y>
- <http://www.youtube.com/watch?v=dvBIY0edaEE>
- <http://www.digitalartlab.org.il/ArchiveVideo.asp?id=252>
- <http://www.youtube.com/watch?v=0UKtYKGlfsG&feature=related>

Khalil Rabah: *The Museum of Natural History and Humankind*

Der in Jerusalem geborene und in Ramallah lebende Künstler Khalil Rabah hat an der *University of Texas* studiert und zuerst Architektur an der *Birzeit University* und dann von 1997 bis 2000 Kunst an der

¹³⁴ Deutschlandradio Kultur, 28.5.2010, <http://www.dradio.de/dkulturr/sendungen/ausderjuedischenwelt/1191773>.

¹³⁵ *Friedensschauplätze*, S. 23.

Bezalel University in Jerusalem gelehrt. Rabah ist Mitbegründer der *Al Ma'mal Foundation* und der *ArtSchool Palestine* in London. In seinem um 2005 initiierten Projekt *The Museum of Natural History and Humankind* geht es, ähnlich wie bei den fiktiven Archiven der *Atlas Group* von Walid Ra'ad aus dem Libanon oder dem *Museum of Contemporary African Art* von Meschac Gaba aus Benin, um einen Mangel oder eine Abwesenheit. Das Nicht-Vorhandensein entsprechender Museen, welche die Natur- und Menschheitsgeschichte Palästinas präsentieren könnten, erlaubt Rabah jedoch, einerseits die von verschiedenen Typen von Museen verkörperten Realitäts- und Geschichtskonstruktionen zu hinterfragen und andererseits die Nicht-Thematisierung Palästinas sichtbar zu machen.

- <http://www.culturebase.net/artist.php?164>
- http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2007/khalil_rabah

Riwaq Biennale / Palestine c/o Venice

Die 1991 gegründete *Assoziation Riwaq* – benannt nach einem Architekturbegriff für eine in der islamischen Architektur anzutreffende offene Arkade – beschäftigt sich mit dem Schutz des historischen und baulichen Erbes Palästinas. Seit 2007 konzentriert sich *Riwaq* auf fünfzig Dörfer, in denen die Hälfte aller historischen Bauten – immerhin mehr als 50 000 – erhalten sind. Dies geschah im Rahmen der zweiten *Riwaq Biennale*, deren Leiter, wie auch im Falle der dritten 2009, Khalil Rabah war. Zugleich zeigte Rabah in der Ausstellung „Palestine c/o Venice“ im Rahmen der 53. Biennale von Venedig Postkarten aller 50 Dörfer, die zum Besuch der *Riwaq-Biennale* einluden.

- <http://www.riwaq.org>
- http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/palestine_venice_2009
- <http://www.artnet.de/magazin/die-53-biennale-von-venedig-palestine-co-venice-die-vereinigten-arabischen-emirate-und-adach-platform-for-venice/>

Khaled Hourani

Khaled Hourani arbeitet als Künstler, Kritiker und Kurator und leitet die *International Academy of Art Palestine* in Ramallah. In seinen künstlerischen Arbeiten beschäftigt er sich mit der Produktion von

Raum. In „The Road to Gaza; Universal Rituals in a Local Context“ beschreibt er eine Reise von Ramallah nach Gaza und zurück. Es fehlen die Wegweiser, die Straße nach Gaza scheint ein Feldweg zu einem Bauernhof zu sein. An der Grenze warten erniedrigende Prozeduren und der Gang durch einen dunklen Tunnel. Den in „Liminal Spaces“ in englischer Übersetzung abgedruckten Text hat Hourani 2006 im *Israeli Center for Digital Art* zu einer minimalistischen Installation verarbeitet, in der er abwechselnd zu einem schwarzen Videobild den arabischen Text liest und hebräische Untertitel zeigt, während die Stimme stumm bleibt.

„The Road to Jerusalem“ bestand darin, im Rahmen von "Jerusalem Capital of Arab Culture 2009" 45 x 60 cm große Keramiktafeln mit traditionellem Rahmenornament anzufertigen, auf denen der Ortsname Jerusalem in arabischer und lateinischer Schrift geschrieben stand und darunter die jeweilige Entfernung. Rund 80 Schilder wurden in vielen Orten des Westjordanlandes angebracht, einige auch in Norwegen oder Marokko. „Picasso in Palestine“ besteht, wie der Name besagt, in dem Versuch, eine Frauenbüste von Picasso aus dem Van Abbemuseum in Eindhoven in Ramallah auszustellen. Die abnormen Schwierigkeiten, zum Beispiel eine museale Umgebung herzustellen oder eine Versicherungssumme festzulegen, illustrieren die Situation, in der sich das Land Palästina bzw. die Reste davon befinden.

In einem Interview stellt Hourani eine direkte Verbindung zwischen der Gründung der *International Academy* und dem Nahostkonflikt her. Er spricht davon, dass Palästinenser in Vorstellungen von Helden und Opfern befangen seien: „But I think that Palestinians are the people best positioned to understand Israelis, and that we have to propose an intelligent, incisive and truthful representation of the way things are.“ Diese Befangenheit teilen sie indes mit den Israelis: “I also believe that the Israelis are, in some sense, being held captive themselves: by simplified binaries, by their government’s policies, and by a system that feeds them representations of Arabs which allows them to tolerate wars such as Gaza.“ Die Akademie versteht sich in diesem Sinne als langfristig angelegtes Projekt, andere Erfahrungs-

gen zu sammeln und künstlerische Kontakte zu schließen, um zu anderen Visionen zu gelangen.¹³⁶

→ <http://www.digitalartlab.org.il/ArchiveVideo.asp?id=198>

→ <http://www.jerusalem-km.ps>

Khaled Jarrar: *Journey 110*

„For me art is stronger than using the force and using the power of the whole army“, sagt Khaled Jarrar, ein Student an der *International Academy of Arts Palestine*.¹³⁷ In seinem 13-minütigen Video „Journey 110“ dokumentiert Jarrar, wie Palästinenser durch einen 110 Meter langen Abwasserkanal nach Jerusalem zu gelangen suchen.¹³⁸

Fareed Armaly: *From/To*

Bereits 1999, lange bevor die meisten hier aufgeführten Institutionen und Aktivitäten entstanden, realisierte der amerikanische Künstler Fareed Armaly im Rotterdamer *Witte de With* erstmals seine drei Jahre später auf der Documenta unter veränderten Bedingungen aktualisierte Installation „From/To“. Es war die wohl erste künstlerische Arbeit, die sich mit dem Flickenteppich der verschiedenen Zonen des besetzten Westjordanlandes und seiner Geschichte beschäftigte. Zugleich bot die Rotterdamer Ausstellung palästinensischen Fotografen und Filmemachern, die in dieser fragmentierten Realität bisher nicht zusammengefunden hatten, erstmals ein Forum des Austauschs. In der Documenta-Version, die vom Beginn der zweiten Intifada geprägt war, arbeitete Armaly dann mit dem Filmemacher Rashid Masharawi zusammen.

Armaly war später maßgeblich an einer ersten Ausstellung zur Archäologie des Gazastreifens im Genfer *Musée d'art et d'histoire* beteiligt, die als Vorschau auf ein unter der Schirmherrschaft der Unesco geplantes archäologisches Museum von Gaza projiziert war. Die von Armaly mit entwickelte Ausstellungskonzeption, die Gaza über Jahrtausende hinweg an einem Schnittpunkt internationaler Han-

delswege situierte, eröffnete zugleich eine Perspektive auf eine mögliche friedliche Zukunft in starkem Kontrast zur aktuellen Realität.¹³⁹ Bevor die rund 500 Exponate nach Gaza zurückkehren konnten, machte die israelische „Operation gegossenes Blei“ jede weitere Entwicklung in dieser Richtung vorerst zunichte.

→ <http://fromto.withthis.net>

→ <http://www.fareedarmaly.net>

→ *Film: Rashid Masharawi*

Oreet Ashery: *Welcome Home*

Oreet Ashery stammt aus Israel und lebt seit ihrem 19. Lebensjahr in London. In ihren Performances mimt sie gern die Rolle ihres männlichen, jüdischen Alter Ego Marcus Fisher. 2004 rief sie das kontextbezogene Projekt „Welcome Home“ ins Leben, das sich mit der Frage der Rückkehr beschäftigt. Die wie eine Traueranzeige zwischen den bunten Buchstaben des Projekttitels auf der Website angebrachte Inschrift „not allowed to return“ zeigt an, dass damit auch die Frage nach der Rückkehr der 1948 vertriebenen Palästinenser angesprochen ist. Dieses Thema stand 2006 auch explizit im Fokus der Serie. Andererseits fanden einzelne Veranstaltungen auch in Italien und Norwegen statt, und die Liste der Beteiligten umfasst neben Ashery und Reem Fadda, der Leiterin der *Palestinian Association for Contemporary Art (PACA)*, den in Ramallah lebenden Architekten und Künstler Sameh Abboushi, die Biologin Mary Toomey, den Klangkünstler Mikhail Karikis, den Künstler Stephen Wilson und das palästinensische Tanz-Ensemble *AlZaytouna London Dabke group*.

→ <http://oreetashery.net>

→ <http://welcomehome.org.uk>

Larissa Sansour

Die mittlerweile sehr erfolgreiche Künstlerin Larissa Sansour, die auch mit Ashery zusammenarbeitet, stammt aus Ost-Jerusalem und lebte seit ihrem 15.

¹³⁶ <http://www.frieze.com/issue/article/ramallah>.

¹³⁷ http://www.youtube.com/watch?v=FMZXjt495SY&feature=player_embedded#at=26 (oder <http://www.theaterofpeace.org>).

¹³⁸ <http://vimeo.com/7722285> (dgl.).

¹³⁹ Dietrich Heißenbüttel: „Bruchstücke neu zusammengefügt. Eine Genfer Ausstellung zur Archäologie des Gazastreifens“, *Neue Zürcher Zeitung*, 6.7.2007, http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/bruchstuecke_neu_zusammengefuegt_1.521803.html.

Lebensjahr zunächst in London. Inzwischen wohnt und arbeitet sie in Kopenhagen. In ihrem frühen, sechsminütigen Video „Tank“ stellen sich Friedensaktivisten/-innen einem israelischen Panzer in den Weg. In ihren folgenden Arbeiten erprobt Sansour aber ganz unterschiedliche Register. „Soup over Bethlehem – Mloukhieh“ (2006) etwa zeigt ihre eigene Familie auf einer Dachterrasse beim traditionellen Gericht „Mloukhieh“. Gewalt und Konflikt taucht hier nur in den Gesprächen auf. Damit zeigt Sansour eben auch die Normalität einer palästinensischen Familie, die alles andere als gewaltgeprägt erscheint. Häufig wählt Sansour Mittel der ironischen Kontrastierung, zum Beispiel wenn „Happy Days“ (2006) in der Art der gleichnamigen amerikanischen Sitcom-Szenen aus der Westbank vor Augen führt oder wenn sie in ihrem „Space Exodus“ (2009) als Astronautin die palästinensische Fahne auf den Mond pflanzt.

→ <http://www.larissasansour.com>

→ *Comics: The Novel of Nonel and Vovel*

Till Roeskens: Videokartografien: Aida, Palästina

Till Roeskens hat Anwohner von Aida bei Bethlehem gebeten, die Geschichte des Flüchtlingslagers seit 1948 zu erzählen und zugleich aus dem Gedächtnis zu kartografieren. Dokumentiert von der anderen Seite der Leinwand aus, sind im Video nur die im Verlauf der Erzählung gezeichneten Grundrisse und Umrisse zu sehen. Auf diese Weise setzt Roeskens, der die Videos wahlweise kontinuierlich als Film oder auf mehreren Monitoren als Videoinstallation zeigt, Empathie an die Stelle des voyeuristischen Blicks. Es entsteht ein Bild der Geschichte, das umso plastischer vor Augen tritt, wie es die Innenperspektive der Erzählenden zeigt, also die bildliche Vorstellung in ihrer Erinnerung.

→ <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-8.html>

Eternal Tour 2010

Die dritte von vier Etappen des von Donatella Bernardi und Noémie Étienne geplanten künstlerischen Austauschprojekts „Eternal Tour“ fand im Dezem-

ber 2010 in Jerusalem und Ramallah statt. Wie in den beiden ersten Ausgaben in Rom¹⁴⁰ und Neuchâtel ging es um die Frage einer möglichen Weltbürgerschaft in der globalisierten Welt. Zu den Orten, an denen der Austausch stattfand, gehörten einige der wichtigsten Kunstinstitutionen der Westbank, aber auch die *African Community Society* und der Kreuzgang der Erlöserkirche. Neben künstlerischen Aktionen, Workshops und Diskussionen, etwa mit den Studierenden der *Al-Quds Universität* in Abu Dis, standen Besuche von Museen und Ausstellungsräumen wie der *A.M. Qattan Foundation* und dem *Khalil Sakakini Cultural Center* in Ramallah sowie eine Tour durch die Altstadt von Jerusalem auf dem Programm. Des Weiteren wurden Gespräche mit Leitern von Kulturinstitutionen wie Khaled Hourani oder Vera Tamari geführt.

→ <http://www.eternaltour.org/2010/index.html>

Dror Feiler, Gunilla Sköld-Feiler: Snow White and the Madness of Truth

Der aus Israel stammende Komponist und improvisierende Musiker Dror Feiler lebt nach einem Wehrdienst als Fallschirmjäger und anschließender Kriegsdienstverweigerung seit 1973 in Schweden. Er ist auch Vorsitzender der 2002 gegründeten Friedensinitiative *European Jews for a Just Peace in Palestine* (EJJP).¹⁴¹ Feiler ist verheiratet mit der Künstlerin Gunilla Sköld, die sich in verschiedenen Arbeiten mit dem Nahostkonflikt beschäftigt hat. Sehr viel Aufsehen erregte 2004 eine gemeinsame Installation im Außenbereich des Historischen Museums von Stockholm, als der israelische Botschafter Zvi Mazel Teile der elektrischen Installation umstieß und des Museums verwiesen wurde. Die Arbeit trug den Titel „Snow White and the Madness of Truth“ und bestand aus einem mit roter Flüssigkeit gefüllten Becken, in dem ein kleines Boot mit dem Porträt von Hanadi Jaradat schwamm, der Selbstmordattentäterin, die sich selbst und 21 Menschen am 4. Oktober 2003 in Haifa getötet hatte. Dazu erklang die Kantate 199 von Johann Sebastian Bach, „Mein Herze

¹⁴⁰

<http://arthist.net/download/conf/2008/080802Heissenbuettel.pdf>.

¹⁴¹ <http://www.ejpp.org>.

schwimmt in Blut“.¹⁴² In einer Ausstellung in der *Kunsthalle Linköping* kamen Feiler und Sköld auf das Thema jüngst noch einmal zurück.¹⁴³

Feiler war organisatorisch und persönlich an der „Freedom Flotilla“ beteiligt, die im Juni 2010 die Blockade des Gazastreifens zu durchbrechen suchte und mit militärischer Gewalt gestoppt wurde und hat 2011 erneut an einer Flottille zur Fahrt nach Gaza auf dem französischen Schiff „Dignité“ teilgenommen, während alle anderen beteiligten Schiffe in Griechenland festgehalten wurden.¹⁴⁴

→ <http://web.comhem.se/gunillaskold>

→ <http://www.tochnit-aleph.com/drorfeiler>

→ *Joana Rajkowska*

→ *Artur Zmijewski*

→ *Adam Broomberg, Oliver Chanarin: Chicago*

→ *Film: Avi Mograbi, Elia Suleiman, Rashid Masharawi*

→ *Theater: Freedom Theatre*

→ *Musik: Dror Feiler*

Libanon

Seit Mitte der 1990er Jahre hat sich Beirut zu einem Zentrum der zeitgenössischen Kunst in der arabischen Welt entwickelt. Der lange Bürgerkrieg, der 1974 begann und ab 1980 weiter eskalierte, bildet ein zentrales Thema. Dabei bleibt die Lage gespannt, wie die Ermordung des Ministerpräsidenten Rafiq al-Hariri nur zu deutlich vor Augen führte. Insbesondere der zweite Libanonkrieg 2006, in dem Israel seine Luftangriffe nicht auf den von der Hisbollah kontrollierten Süden des Landes beschränkte, sondern auch Beirut bombardierte, rief bei Vielen Erinnerungen an eine bereits überwunden geglaubte Geschichte wach.

Ashkal Alwan: *Home Works*

Eine wichtige Rolle in der Entwicklung einer aktuellen Gegenwartskunst im Libanon spielt die 1994 von Christine Tohmé ins Leben gerufene Assoziation

Ashkal Alwan, die mit künstlerischen Interventionen im öffentlichen Raum begann und seit 2002 das interdisziplinäre Festival „Home Works“ veranstaltet. Vorträge und Diskussionen, Performance (auch im englischen Wortsinn von Theater- und Musikaufführungen), Film und Video stehen dabei mehr noch als Ausstellungen im Mittelpunkt. Die Grenzen bleiben fließend, anfangs, auch aufgrund knapper Ressourcen, entwickelten sich Zwischenformen wie Sprechperformances, etwa von Rabih Mroué oder Walid Raad. Neben den in arabischer und englischer Sprache auch online abrufbaren Katalogen des Festivals gibt es weitere Publikationen und neuerdings auch ein Archiv, Arbeitsräume und ein Stipendiatenprogramm.

→ <http://www.ashkalalwan.org>

Contemporary Arab Representations, Beirut / Lebanon

Ein halbes Jahr nach *Home Works I* präsentierte Catherine David, die auch in Beirut als Rednerin eingeladen war, im September 2002 im Kunstzentrum Witte de With in Rotterdam die erste Station ihres langfristig angelegten Projekts „Contemporary Arab Representations“ mit Fokus auf Beirut. Wie im Falle der Documenta X, aber auch der *Home Works*, handelte es sich um ein interdisziplinär angelegtes Programm, mit dem Ziel, die vom Bürgerkrieg geprägte, instabile Situation im Libanon und in der „arabischen Welt“ nach dem Anschlag vom 11. September 2001 zu verstehen. Das Projekt begann mit einem Seminar in Sevilla im Oktober 2001. Die Ausstellung war danach in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona und im *Bildmuseet* in Umeå, Schweden, zu sehen. Eine zweite Ausstellung beschäftigte sich 2003 mit Kairo, zugleich war das Projekt auf der Biennale von Venedig vertreten.

→ <http://www.wdw.nl/project.php?id=11>

→ *Contemporary Arab Representations, The Iraqi Equation*

Paola Yacoub, Michel Lasserre

Ursprünglich Architekten, arbeiten Paola Yacoub und Michel Lasserre seit 1996 in verschiedenen Medien zusammen. In Fotografien beschäftigen sie sich mit dem Südlibanon, einem Gebiet in der Schwebelandschaft, von der libanesischen Armee faktisch aufgegeben

¹⁴² Gunilla Sköld-Feilers nachträgliche Darstellung der Ereignisse: <http://www.tochnit-aleph.com/drorfeiler/snowwhite.html>.

¹⁴³ *Interference*, Passagen Linköpings konsthall, 22.1.-19.3.2011.

¹⁴⁴ Mehr dazu auf der Website <http://www.theaterofpeace.org>; zur „Dignité“: <http://www.indymedia.org.uk/en/2011/07/482434.html>.

und der Hisbollah überlassen und immer wieder auch Ziel israelischer Luftangriffe. Yacoub / Lasserre zeigen Orte, wo einmal Häuser oder Dörfer standen, oder den Blick zur israelischen Grenze. Häuser wie Grenze sind unsichtbar, zu sehen sind nur die Hügel der Landschaft, die aber immer weniger landwirtschaftlich genutzt wird.¹⁴⁵ In der 2003 auf der Biennale von Venedig gezeigten digitalen Diashow „O.V.“ (Original Version) überblenden sie Bilder der Stadt Beirut mit Geschehnissen aus der ersten Woche des Irakkriegs. Alltägliche Ansichten wirken so aufgeladen mit einer Atmosphäre immanenter Bedrohung.¹⁴⁶ Was im zweiten Libanonkrieg, drei Jahre später, Wirklichkeit wird, scheint hier bereits vorweggenommen.

Akram Zaatari

Akram Zaatari's künstlerische Praxis gründet unmittelbar in der Zeit seines Heranwachsens im Süd-Libanon während der Zeit des Bürgerkriegs. Während er dort oft hinter verschlossenen Türen im Haus ausharren musste, fing er an, fotografische und schriftliche Aufzeichnungen anzufertigen. „All is Well on the Border“ (1997) reflektiert – in Form einer Collage von Nachrichtenbildern, Propagandafilmen und Interviews mit Kämpfern und Gefangenen – den militanten Kampf gegen die israelische Besatzung im Südlibanon; Zaatari lebte zu dieser Zeit in den muslimischen, südlichen Vororten von Beirut und hatte keinen Zugang in den Süden des Landes.¹⁴⁷ In der Videoarbeit „This Day“ (2003) kombiniert er Bilder aus dem Bürgerkrieg mit historischem Archivmaterial, das er in dreijähriger Recherche zusammengetragen hat, zu einer Meditation über die Rolle von Bildern in der Konstruktion der Geschichte des Nahen Ostens. „In This House“ (2005) zeigt ihn beim Ausgraben eines Briefs im Garten eines Hauses in Ain el Mir im Südlibanon, das die Familie Dagher während des Bürgerkriegs

hatte räumen müssen; 1991 schrieb Ali Hashisho, einer der in dem Haus stationierten Kämpfer, einen Brief an die Familie, in dem er sie einlud, zurückzukehren, und steckte ihn in eine Granathülse, die er im Garten vergrub.

→ [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?ZAATARIA](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?ZAATARIA)

Walid Raad, *The Atlas Group*

Als Gründer des fiktiven Künstlerkollektivs *The Atlas Group* legt Walid Raad, der im Libanon geboren ist und in den USA studiert hat und lebt, seit 1999 ein ebenso fiktives Archiv von Dokumenten aus dem libanesischen Bürgerkrieg an. Die Fiktivität des Unterfangens ist weniger das Resultat des Fehlens echter Dokumente, als vielmehr der Unmöglichkeit, in der Situation des Libanon, wo verschiedene Versionen dieser Geschichte unvermittelt nebeneinander stehen, einen autoritativen Standpunkt einzunehmen, von dem aus sich ein solches Archiv aufbauen ließe. An die Stelle einer nicht zu erlangenden Objektivität setzt Raad daher eine bewusst subjektive und als solche erkennbare Konstruktion.

→ <http://www.theatlasgroup.org/>

→ [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?RAADW](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?RAADW)

Rabih Mroué

Rabih Mroué, der häufig mit seiner Frau Lina Saneh zusammenarbeitet, kommt ursprünglich aus dem Bereich des Theaters und arbeitet auch im Bereich der bildenden Kunst sowie in einem nicht eindeutig zuzuordnenden Grenzbereich der Performance. Mroué untersucht die Grenzlinie zwischen künstlerischen und anderen Bildern und Handlungen. In „Who's Afraid of Representation?“ (2004) konfrontiert er Akte der Selbst-Verletzung in der westlichen Performancekunst mit den Bedrohungen der körperlichen Unversehrtheit aus ganz anderen Gründen im Libanon.¹⁴⁸ „On Three Posters. Reflections on a Video-Performance“ (2006), ursprünglich eine Performance, untersucht in Zusammenarbeit mit dem

¹⁴⁵ Paola Yacoub, Michel Lasserre, „Ausgesetzte, ausgestellte Dörfer. Eine künstlerische Reportage über das libanesisches Grenzgebiet zu Israel“, *springerin* 2/02, http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1029&lang=de.

¹⁴⁶ <http://www.fluctuating-images.de/en/node/148>.

¹⁴⁷ http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/akram_zaatari.

¹⁴⁸ http://www.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits.

Schriftsteller Elias Khoury unveröffentlichtes Material aus einer Video-Botschaft eines frühen Selbstmordattentäters. Der Täter hatte seine Rede sorgfältig einstudiert. Durch das Reenactment rekonstruiert Mroué diesen Auftritt als theatralischen Gestus. In „I the undersigned“ (2007) geht es um Schuld und Verantwortung am Bürgerkrieg, „Noiseless“ (2008) basiert auf einer Sammlung von Vermisstenanzeigen. In „Grandfather, Father and Son“ (2010) zeichnet er die aufgrund der kriegerischen Ereignisse immer wieder unterbrochene, lückenhafte geistige Entwicklung in der eigenen Familie nach.¹⁴⁹

Lamia Joreige

In ihrer Video-Serie „Objects of War“ (2000-2006) lässt Lamia Joreige Zeitzeugen die Geschichte des Libanonkriegs anhand einzelner Objekte erzählen. Das Objekt illustriert als Fragment der Realität die Unmöglichkeit, zu einer allgemeingültigen, alles übergreifenden Erzählung der Geschichte zu gelangen und gibt gleichzeitig als ein Stück materieller Evidenz der Erzählung Halt. In „A Journey“ (2006) rekonstruiert Joreige die Lebensgeschichte ihrer Großmutter, die in Jerusalem geboren, 1948 aus Jaffa vertrieben und später im Libanonkrieg gekidnappt wurde. Indem sie ihre Mutter und Großmutter befragt, sucht die Künstlerin deren Wirklichkeit zu verstehen, aber auch ihre eigenen Handlungsmöglichkeiten auszuloten. „Nights and Days“ (2007) verarbeitet auf sehr persönliche Weise den zweiten Libanonkrieg 2006. Es sind scheinbar alltägliche Bilder, abwechselnd bei Tag und bei Nacht, dann auch solche, von einer Reise in den Süden des Landes. Bis bei näherem Ansehen der Details die zerstörerische Realität des Krieges erkennbar wird.

→ <http://www.lamiajoreige.com>

→ *Comic, Musik: Mazen Kerbaj*

→ *Kartografie*

Jordanien

Ala' Younis: *Tin Soldiers*

Wenn von palästinensischen Künstlern/-innen die Rede ist, wird oft nicht unterschieden zwischen solchen, die in der West Bank oder im Gazastreifen und jenen, die in der Diaspora leben. Wie bereits gezeigt, haben einige derjenigen, die in westlichen Ländern studiert haben und leben, wesentlich zur Entstehung einer aktuellen Gegenwartskunst in Ost-Jerusalem und Ramallah beigetragen. Einen ganz anderen Hintergrund bringt Ala' Younis mit, die palästinensischer Abstammung und in Kuwait geboren ist, in Jordanien Architektur studiert hat und als Künstlerin und Kuratorin auch dort arbeitet und lebt. In einer Arbeit für das libanesische Kunstfestival *Home Works 5* (2010) lässt sie neun Armeen von Zinnsoldaten aufmarschieren, die in Kriege des Nahen Ostens verwickelt waren. Sie reduziert damit ins Miniatur- und spielerische Format, was ursprünglich einmal in dieser Form begann: Söhne führender Familien wurden früher mit Hilfe von Zinnsoldaten spielerisch auf ihre künftigen Aufgaben als Feldherren vorbereitet.¹⁵⁰

Ost-West-Konflikt: Irak / Afghanistan

Im weiten Gebiet der sogenannten islamischen Welt, zwischen Marokko und Malaysia, gibt es eine Vielzahl lokaler Konflikte mit unterschiedlichen Ursachen: Bereits angesprochen wurden der nordafrikanische Raum und der Nahe Osten. Demokratisierungsbestrebungen wie in Ägypten oder Tunesien, wenn auch bislang weniger erfolgreich, gibt es bekanntlich in vielen arabischen Ländern genauso wie im Iran. Religiöse Differenzen zwischen Muslimen und Christen oder auch zwischen Sunniten und Schiiten spielen in unterschiedlicher Konstellation in verschiedenen Ländern eine Rolle, ebenso in manchen Ländern, das Problem ethnischer oder nationaler Minderheiten wie der Kurden oder das Problem des Zusammenlebens unterschiedlicher Volksgruppen in einem Land wie Afghanistan. All diese eher lokalen Konflikte wurden jedoch im letzten Jahrzehnt von jenem neuen, globalen Ost-West-Konflikt überlagert, der unter dem Stichwort „Krieg gegen

¹⁴⁹ Ausstellung: Württembergischer Kunstverein, 22.05.-31.07.2011.

¹⁵⁰ http://www.ashkalalwan.org/files/HomeWorks5_synopses.pdf.

den Terror“ geführt wurde. Wenn nach dem 11. September 2001 die Fronten klar gezogen schienen, so hat sich allerdings nach dem schnellen Sieg der überlegenen Armeen der „Koalition der Willigen“ bald gezeigt, dass jede gewaltsame und plötzliche Änderung im Machtgefüge diese lokalen Konflikte nur um so stärker zum Ausbruch brachte. Daran ist letztlich die militärische Interventionspolitik gescheitert.

Der Begriff Ost-West-Konflikt lässt sich hier nur mit Einschränkungen verwenden, da Russland in der Kaukasusregion ebenso einen „Krieg gegen den Terror“ führt. Er soll Zweierlei verdeutlichen: erstens, dass sich die Kriege im Irak und Afghanistan nicht auf lokale Ursachen reduzieren lassen; und zweitens, dass die globale Konfliktkonstellation einer „westlichen Welt“ gegen eine im Osten vermutete „Achse des Bösen“ offenkundig an die Stelle des Kalten Krieges der Nachkriegsordnung getreten ist, von der sie eine globale Polarisierung und das Bedrohungsszenario übernimmt.

Wie bereits anhand der nordafrikanischen Länder dargelegt, gibt es zwar Wechselwirkungen zwischen der jeweiligen aktuellen Kunst und der lokalen Politik einzelner Länder. Die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst etwa im Libanon oder in Ägypten dürfte hier ebenso starke Impulse gesetzt haben wie die aktuellen Demokratisierungsbewegungen. Zudem steht mit der Biennale von Sharjah, vor allem seit der sechsten Ausgabe 2003, eine groß-regionale Austauschplattform zur Verfügung, die allerdings kaum lokale Probleme des kleinen Emirats verhandelt,¹⁵¹ sondern eher als Treffpunkt und Forum der Gegenwartskunst mit Schwerpunkt auf den „islamischen Ländern“ verstanden werden muss. Die Gegenwartskunst ist jedoch von Land zu Land unterschiedlich weit entwickelt und unter repressiven Systemen zum Teil mit Zensur konfrontiert.¹⁵² Insbe-

sondere in Ländern und Regionen, die unter jahrzehntelangen kriegerischen Auseinandersetzungen zu leiden hatten, wie etwa Afghanistan, Tschetschenien oder die Kurdengebiete in der Türkei, im Iran, Irak und Syrien, ist mit einer aktuellen Gegenwartskunst kaum zu rechnen.¹⁵³

Dagegen dominieren auch in Ländern wie Malaysia, die weitab von den großen Krisengebieten liegen, Themen wie der Nahostkonflikt oder der Irakkrieg die Wahrnehmung. Im Folgenden soll daher nicht länderweise nach künstlerischen Initiativen in lokalen Konflikten Ausschau gehalten werden, sondern global nach künstlerischen Reaktionen insbesondere auf den Irakkrieg. Dass Kunst in einem Konflikt zwischen der letzten verbleibenden Supermacht der Welt und einem unterlegenen, diktatorischen System keine unmittelbar friedensstiftende Wirkung entfalten kann, liegt auf der Hand. Wohl aber haben Künstler/-innen in allen Teilen der Welt, also auch in den USA, mit künstlerischen Arbeiten zu dem Konflikt Stellung genommen.

Im Folgenden werden einige Ausstellungen und künstlerische Projekte vorgestellt, die sich aus unterschiedlicher geografischer Perspektive und mit unterschiedlichen Mitteln und Zielen dem Thema der Kriege im Irak und Afghanistan nähern. Soweit sich einige der hier aufgeführten Künstler/-innen auch darüber hinaus mit dem Thema Krieg und Konflikt beschäftigen, werden ihre Namen weiter unten noch ein zweites Mal auftauchen.

Contemporary Arab Representations: The Iraqi Equation

Die dritte Etappe von Catherine Davids Projekt „Contemporary Arab Representations“ war eine Ausstellung unter dem Titel „The Iraqi Equation“, die im Dezember 2005 in den Berliner *Kunst-Werken* eröffnet wurde und danach in Barcelona und Umeå zu sehen war. Der Impetus der Ausstellung bestand darin, vorwiegend aus dem Irak stammenden Akteuren des Kulturlebens ein Forum zu bieten, eine andere Ansicht des Irak zu zeichnen als in der tägli-

¹⁵¹ <http://www.sharjahbiennial.org>; <http://www.sharjahart.org>; <http://www.universes-in-universe.de/car/sharjah/index.htm>; vgl. „Unsere Sänger sind stolz“, Interview mit Heimo Lattner von der Künstlergruppe e-Xplo, *taz*, 08.05.2007, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2007/05/08/a0013>.

¹⁵² Vgl. etwa Charlotte Bank: „Schritt aus der Isolation. Junge Kunst aus Syrien: eine Bestandsaufnahme“, in: *springerin* 4/2009, S.

54-57; zum Iran: http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/tehran_art_scene.

¹⁵³ Vgl. die Ergebnisse eines Workshops der Fakultät für Fine Arts der Universität von Kabul (2004): <http://landscapememory.blogspot.com>.

chen Kriegsberichterstattung der Medien. Dem ist hinzuzufügen, dass es sich Davids Ansatz gemäß ohnehin nicht um eine reine Kunstaussstellung handelte und in diesem Fall vielmehr Dokumentarfilme und -videos neben Fotos des Vorkriegs-Irak und aktuellen Blogs im Mittelpunkt standen. Die wenigen Künstler/-innen, und insgesamt die Mehrzahl der Beteiligten, lebten zudem nicht im Irak, sondern im Exil.

- http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2006/iraqi_equation
- <http://www.culturekiosque.com/travel/item9129.html>
- <http://appartement22.com/spip.php?article13>

Contemporary Art Iraq

Im April 2010 eröffnete die erste britische Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus dem Irak seit dem ersten Golfkrieg im *Cornerhouse Manchester*. Bei näherer Betrachtung handelte es sich vorwiegend um Kunst aus dem irakischen Kurdistan. In Sulaymaniyah, dem kulturellen Zentrum des irakischen Kurdistan, hatte die 2004 von Adalet R. Garmiany gegründete Organisation für Kunst-Austausch *ArtRole* bereits 2009 das erste „Post-War Art & Culture Festival“ ins Leben gerufen, in Folge dessen die Ausstellung entstand.¹⁵⁴ Eine aktuelle Kunst befindet sich in Sulaymaniyah noch in den ersten Anfängen. Am *Department of Fine Arts* der ursprünglich 1968 und 1992 neu gegründeten Universität wird Malerei, Skulptur und Theater unterrichtet, Kunst dabei nur bis zur klassischen Moderne.¹⁵⁵ Eine der wenigen Arbeiten der Ausstellung, die sich mit dem Thema Krieg beschäftigten, war eine Installation aus Koffern mit Erinnerungsstücken von Zana Mohamed Rasul.¹⁵⁶

- <http://www.cornerhouse.org/art/info.aspx?ID=410&page=0>

Lida Abdul: *White House* (2005)

In einer viel beachteten Performance strich die aus Afghanistan stammende Künstlerin Lida Abdul 2005 die Ruine eines Hauses in Kabul weiß an. Die Aufzeichnung dieser Meditation über Zerstörung und Wiedergutmachung in der Farbe Weiß, die für Frieden steht, war auf der Biennale von Venedig 2005 und danach in vielen Ländern der Welt zu sehen.¹⁵⁷

- <http://www.lidaabdul.com>

Ayaz Jokhio: *titled*

In der Serie „Titled“ vertauscht der pakistanische Künstler Ayaz Jokhio die museale Anordnung von großformatigem Gemälde und rechts unten daneben angebrachtem Schild mit den dazu gehörigen Informationen: Das eigentliche Gemälde befand sich jeweils in kleinem Format neben einer großen Leinwand, auf der nur die Konturen angedeutet waren, worüber ein Titel wie „Mother and Child“, „Landscape“ oder „Still Life“ samt den Angaben „Oil on canvas“ und das Format geschrieben stand. Was nicht viele Ausstellungsbesucher bemerkt haben dürften: Die Sujets sind Zeitungsberichten über den Irakkrieg entnommen, etwa von einer Mutter, die sich im Krankenhaus über ihr Kind beugt. Daneben steht: „Why do they have to use cluster bombs?“¹⁵⁸

- *Weitere lokale Konflikte: Indien / Pakistan, Sohni Dharti*

Nur Hanim Mohamed Khairuddin: *Se(Rang)ga*

In ihrem elfminütigen Video „Se(Rang)ga“ zeigt die malaysische Künstlerin, Kuratorin und Kritikerin Nur Hanim Mohamed Khairuddin ihr Gesicht, das nach und nach von einem Schwarm von „Insekten“ bedeckt wird, die schließlich eine Art Schleier oder Burka bilden. In ihnen kommen sodann alle Arten von gewaltgeprägten, stereotypen Bildern der islamischen Welt zum Vorschein: fanatisierte Männer

¹⁵⁴ <http://www.kadmusarts.com/festivals/4636.html>;
<http://www.artrole.org>.

¹⁵⁵ <http://triptoiraq.wordpress.com/2010/11/24/women-in-iraq>.

¹⁵⁶ Vgl. oben: *Kontrastprogramm (ifa zivik): Konfliktintervention durch künstlerische Aktionen?* 01.12.2010.

¹⁵⁷ Interview mit Lida Abdul:
<http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/7567>.

¹⁵⁸ Dietrich Heißenbüttel: „Das Spiel der Differenzen: Sieben KünstlerInnen aus Asien“, in: *Ungleiche Voraussetzungen*, S. 179-182.

mit Stirnbändern, Krieg, aber auch sexualisierte westliche Frauenbilder. „Serangga“ bedeutet Insekten, „Serang“ Angriff und „Rangga“ Label oder Status. Die Künstlerin entwirft ein eindringliches Bild der Projektionen, denen sie sich als muslimische Frau ausgesetzt sieht.

→ http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2006/nafas_special/nafas_exhibition/artists/nur_hanim_khairuddin

Steve Mumford

Am 9. April 2003, dem Tag, an dem die amerikanische Armee Bagdad einnahm, reiste Steve Mumford erstmals in den Irak ein. Er ist seither viele Male dorthin gereist, neuerdings auch nach Afghanistan, und hat zahllose, alltägliche Szenen in Zeichnungen und Aquarellen festgehalten. Sie zeigen amerikanische Soldaten und Kampfhandlungen, meist aber das tägliche Leben, Markt-, Café- und Straßenszenen sowie Porträts der Menschen, denen der Künstler begegnet ist. Mumfords Tagebücher und bildlichen Darstellungen sind online abrufbar und in Buchform veröffentlicht. Zu den außergewöhnlichen Einträgen gehört auch ein Bericht über den Besuch der Nationalgalerie von Kabul, wo er auch fotografiert hat.¹⁵⁹

→ <http://www.artnet.com/Magazine/features/baghdadjournal.asp>

→ <http://www.artnet.com/magazineus/authors/mumford.asp>

Sean Snyder: Untitled, (Archive Iraq) (2003-2005)

Sean Snyder kompiliert Bilder von Kriegen aus Internetseiten: Aufnahmen von Amateurfotografen, die zeigen, wie beispielsweise Reporter oder Soldaten im Irak den Krieg sehen oder zeigen wollen.¹⁶⁰ Snyder vermeidet offene Darstellungen von Krieg und Gewalt und reagiert damit wohl auf die Kritik Susan Sontags.¹⁶¹ Nicht die Darstellung der Realität

¹⁵⁹ Steve Mumford: *Bagdad Journal. Bilder aus dem besetzten Irak*, Hamburg 2006.

¹⁶⁰ [http://vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=64&cHash=f54dad59e3](http://vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=64&cHash=f54dad59e3).

¹⁶¹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003; vgl. Christy Lange: "Shooting Gallery. The limits of photojournalism and the ethics of artistic representation", in:

im Kriegsgebiet steht im Fokus seiner Arbeiten, sondern die Bildwelt, die um diese Realität zirkuliert.

→ Weitere Künstler/-innen: Sean Snyder, *The Real War*

Adam Broomberg & Oliver Chanarin: *The Day Nobody Died*

Als die Dokumentarfotografen Adam Broomberg und Oliver Chanarin 2008 als eingebettete Fotoreporter der britischen Armee nach Afghanistan reisten, verweigerten sie sich der üblichen Routine, die grausamen Kriegereignisse auf Fotografien festzuhalten. Stattdessen hatten sie einen 50 Meter langen Streifen Fotopapier mitgebracht, den sie am ersten Tag ihres Aufenthalts, an dem es in ihrer Umgebung zu keinen Toten kam, direkt dem Sonnenlicht aussetzten. Sie filmten die Reise des Kartons, in dem dieses Fotopapier vor Licht geschützt untergebracht war, nach Afghanistan, wie ihn Soldaten durch Kriegsgebiete und von einem Armeefahrzeug zum anderen tragen und seine Reise zurück nach England und stellten das Video und das entwickelte Papier in der Londoner *Barbican Gallery* aus.

→ <http://www.choppedliver.info/index.php?/the-day-nobody-died>

→ <http://www.choppedliver.info/index.php?/barbican-gallery-presentation/>

→ Weitere Künstler/-innen: Broomberg / Chanarin

Rainer Ganahl

Während der Angriffe auf Afghanistan nach den Anschlägen des 11. September 2001 begann Rainer Ganahl, Fernsehbilder zum Kriegsgeschehen zu fotografieren. Statt der Bilder selbst fielen ihm immer mehr die mehrschichtigen Betitelungen der Reportagen ins Auge: Ansagen wie „Next Target“, „Breaking News“ oder „America Strikes Back“. Über Exil-Afghanen in New York, die gelegentlich in die Region von Peshawar reisten, beauftragte er Kunsthandwerker aus der Region, diese Schlagzeilen als Stickerarbeiten auch mit eigenen Kommentaren

Frieze magazine, 24.05.2010,

<http://www.choppedliver.info/index.php?/shooting-gallery-text;vgl.>

http://www.digitalartlab.org.il/ExhibitionPage.asp?id=468&path=level_1.

zu versehen. Die Antworten, die zurückkamen, lauteten etwa: „G8 members should make their decisions wisely.“ Er begann 2002, Arabisch zu lernen und seine Bemühungen auf Video aufzuzeichnen sowie Blätter mit Schreibübungen und gelegentlichen Zeichnungen auszustellen. In Kugelschreiberzeichnungen verarbeitete er Schlüsselbegriffe des Irakkriegs wie „War on Terror“, „Axis of Evil“ oder „Homeland Security“. In der Videoserie „Homeland Security“ spricht er in elf Sprachen Sätze wie: „Ich bin kein Terrorist“ oder „Ich weiß nicht, wie man Bomben baut“. Einen neuen Dialog startete er 2003 mit Irakern im Exil. Die Schlagzeilen und die Antworten in arabischer Sprache und Schrift brachte er auf Keramikfliesen an, so etwa die Nachzeichnung eines Plakats mit der Aufschrift: „Postwar Dangers Military Response“ und die Antwort (übersetzt): „Welche Konflikte auch immer zwischen Nationen herrschen, Kinder und Zivilisten sind unschuldig. Aus diesem Grund sollten die UN Soldaten, die Kinder oder Zivilisten töten, vor Gericht bringen.“

→ <http://www.ganahl.info>

Hans Haacke: Die Fahne hoch (1991)

Ein Déjà-vu-Effekt war sicher beabsichtigt, als Hans Haacke 1991 am Münchner Königsplatz, einem der zentralen Orte der Inszenierung nationalsozialistischer Propaganda, schwarze Fahnen mit altdeutscher Schrift aufhängte. „Zum Appell“ stand in der Mitte über einem Totenkopf, und darunter: „Deutsche Industrie im Irak“, während die zwei langen Fahnen links und rechts die Namen deutscher Industriebetriebe trugen, die mit dem Regime von Saddam Hussein Geschäfte machten. Nach einer einstweiligen Verfügung der Ruhrgas AG musste die Installation abgehängt werden. Jahre später hatte das jedoch ein gerichtliches Nachspiel. Denn die Stadt München musste dem Künstler Entschädigung für die verloren gegangenen Fahnen leisten, die in einer neuen Version im Blickpunkt der großen Haacke-Retrospektive 2007 in den Hamburger Deichtorhallen standen.¹⁶²

¹⁶² http://www.art-magazin.de/szene/5323/hans_haacke_die_fahne_hoch;

bankleer: Black Hawk Around (2002)

In dem 14-minütigen Video „Black Hawk Around“ untersucht das Künstlerduo *bankleer* die Rolle privater PR-Agenturen in der Aufbereitung von Kriegsbildern und -meldungen. Vorn läuft der Nachrichtenticker, während das Kamerateam auf dem Weg durch den Flur neutraler Büroräume einen Ansprechpartner sucht, der ihnen die Arbeitsweise der Agentur erläutert. Grünliche Medienbilder damaliger Kriegsreportagen kontrastieren mit gesprochenen Beschreibungen von Kampfszenen aus dem Hollywood-Kriegsfilm „Black Hawk Down“ über die Schlacht von Mogadischu 1993, von dem sich der Titel der Arbeit herleitet.

→ <http://bankleer.org/?p=75>

AES: Islamic Project (seit 1996)

In ihrer 1996 begonnenen Serie „Islamic Project“ visualisiert die Moskauer Künstler/-innengruppe AES (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Vladimir Fridkes) in Performances, Installationen und Bildmontagen lustvoll die westlichen Ängste vor dem Islam. Im Kölner Dom hängen wie in der Hagia Sophia Rundschilde mit arabischer Schrift, das Guggenheim Museum Bilbao ist mit Minaretten gespickt, die Freiheitsstatue mit einem Schleier verhüllt, hält den Koran in der Hand. Osama bin Laden mit Astronautenanzug pflanzt eine Koranfahne ganz nach Art der amerikanischen Mondfahrer. Die Arbeit war eine direkte Reaktion auf die 1996 veröffentlichten Thesen Samuel Huntingtons über einen „Clash of Civilizations“.

→ <http://www.aes-group.org/ip3.asp>

Jean-Christian Bourcart: Collateral (2005)

Der Fotograf und Videokünstler Jean-Christian Bourcart projizierte 2005 in New York Bilder toter und verletzter Iraker in großem Format an die Wände von Eigenheimen, Kirchen und Supermärkten. Die Bilder stammten aus dem Internet, oft von Soldaten. Bourcart ging es weniger um eine Anklage, als vielmehr darum, Bilder der Kriegswirklichkeit in die friedliche, ordentliche Umgebung des Landes zu

http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id109732-/ausstellungen_berichtdetail.html?q_

projizieren, das weit weg diesen Krieg führte. Bourcart hatte bereits 1993 eine Serie von Schwarzweiß-fotos zur Belagerung von Sarajewo angefertigt.

→ <http://jcbourcart.com/p.php?p=pages%2F01-Photography%2F04-Collateral>

Visible Collective: Disappeared in America (2004-2007)

Das Projekt "Disappeared in America" des von Naeem Mohaiemen gegründeten 13-köpfigen *Visible Collective* beschäftigte sich mit den zahllosen Menschen, die, zumeist als Migranten in prekären Verhältnissen lebend, nach dem 11. September 2001 verhaftet wurden – und, da sie häufig nirgendwo registriert waren, von der Bildfläche verschwanden. Es gab eine Datenbank, in die Namen und Daten von Vermissten eingetragen werden konnten, eine interaktive Karte, die alle Fälle verzeichnete, Publikationen und Videos sowie zahlreiche künstlerische Arbeiten, die auf der Basis von Namen, Biografien und Fotos, aber auch Gesetzestexten und Dokumentationen in Galerien wie auch im öffentlichen Raum auf das Problem aufmerksam machten.

→ <http://www.disappearedinamerica.org>

Alyssa Wright: Cherry Blossoms (2007)

Um zivile Opfer des Irakkriegs ging es in dem Projekt „Cherry Blossoms“ von Alyssa Wright. Auf der Grundlage exakt recherchierter Daten wurden die Koordinaten des Stadtplans von Bagdad auf Boston übertragen. Wenn die Künstlerin sich durch die Stadt Boston oder über den Campus bewegte, feuerten zwei Rohre an ihrem Rucksack immer dann Konfetti-Salven in die Luft, wenn die jeweilige Position dem Ort eines Anschlags oder einer Gewalttat in Bagdad entsprach. Auf das Konfetti waren die Namen der Opfer geschrieben.¹⁶³

→ <http://alumni.media.mit.edu/~alyssa/about.html>

Wafaa Bilal: Domestic Tension / Shoot an Iraqi (2007)

Seit 2004 zuerst sein Bruder und später weitere Angehörige im Irakkrieg erschossen worden waren, dachte der in den USA im Exil lebende Künstler Wafaa Bilal über ein Kunstprojekt nach, das die Betrachter – und zwar nicht notwendigerweise in einer Kunstausstellung – mit dieser Problematik konfrontieren sollte. Die Idee, ein Online-Spiel zu entwickeln, entstand, als er von einer Soldatin hörte, die in einem Interview angab, keinerlei Bedauern für die Opfer der von ihr ferngesteuerten Drohnen empfunden zu haben, da es sich um Terroristen gehandelt habe. In den *Flatfile Galleries* in Chicago baute Bilal eine Installation auf, die erlaubte, auf ihn selbst als permanent Anwesenden ferngesteuert über das Internet mit gelber Paintball-Munition zu schießen. Während 60 000 Teilnehmer auf ihn feuerten, stieß Bilal auch auf bewegende Reaktionen von Seiten eines Publikums, das sich unter anderen Umständen für diese Art von Kunst niemals interessiert hätte.

→ http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2007/wafaa_bilal

→ <http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/12/book-review-shoot-an-iraqi-art.php>

→ http://www.flatfilegalleries.com/past/2007/domestic_tension/domestic_tension.htm

Floating Lab Collective

Das 2007 von Lehrenden und Studierenden der George Mason University gegründete *Floating Lab Collective* besteht aus mehr als 15 Künstlern/-innen, die grundsätzlich im öffentlichen Raum arbeiten und sich in ihrer Arbeit auf unterrepräsentierte Bevölkerungsgruppen und Defizite der öffentlichen Wahrnehmung konzentrieren. „Silence as Presence“ besteht aus frontalen Aufnahmen einzelner Teilnehmer einer seit 2002 wöchentlich vor dem Capitol in Washington abgehaltenen, ursprünglich von Quäkern ins Leben gerufenen Mahnwache. Auf dem Transparent steht: „Seek Peace and Pursue It“, nach Psalm 34,14. Beabsichtigt war, die Videos an Wände im öffentlichen Raum zu projizieren, um die Wirkung des stummen Protests zu vervielfältigen. „Flag Day“ (2008) bestand darin, amerikanische Flaggen im öffentlichen Raum aufzuhängen, in denen in das

¹⁶³Vgl. <http://alumni.media.mit.edu/~alyssa/about.html>.

blaue Sternfeld eine Landkarte mit den Umrissen des Iraks oder Afghanistans eingesetzt war. In „Patches Exchange“ fertigten die Künstler/-innen Patches (Aufnäher) für die Jacken der Motorradfahrer-Kriegsveteranengruppe „Rolling Thunder“ mit deren Botschaften an Kongressabgeordnete anlässlich ihres jährlichen „Ride for Freedom“, an dem 2008 mehrere hunderttausend Biker teilnahmen.¹⁶⁴

→ <http://www.floatinglabcollective.org>

→ <http://floatinglabcollective.blogspot.com/>

→ Edgar Endress

Jan Caspers, Anne König, Vera Tollmann, Jan Wenzel: Was du wissen solltest (Die Zukunft) (2008)

Als Jan Caspers, Anne König, Vera Tollmann und Jan Wenzel 2008 eingeladen waren, zum Festival „Theater der Welt“ eine Arbeit für den Flughafen Leipzig/Halle beizusteuern, bemerkten sie auf dem Rollfeld Flugzeuge mit dem Logo eines stilisierten Globus. Wie sich herausstellte, handelte es sich um die private Fluggesellschaft World Airways, die im Auftrag des Pentagon Soldaten in die Kriegsgebiete des Irak und Afghanistans transportierte. Die Künstler/-innen thematisierten dies in einem 25 Meter langen Scherenschnittfries, der dann zwar nicht ausgestellt wurde, gerade deshalb aber umso größere Medienaufmerksamkeit erfuhr.

→ <http://www.flughafen-natofrei.de/files/docs/was-du-wissen-solltest.pdf>

Joseph DeLappe: Dead in Iraq

Seit 2002 bietet die US-Armee online das Ego-Shooter-Spiel „America’s Army“ an, das auch zur Rekrutierung von Soldaten konzipiert wurde. Das Spiel, nach dem Vorbild des erfolgreichen „Counterstrike“, ermöglicht eine virtuelle Vorwegnahme der eigenen Beteiligung in Kriegshandlungen, ohne politische Hintergründe, zivile Opfer oder andere Aspekte anzusprechen, welche die Sinnhaftigkeit des Soldateneinsatzes in Frage stellen könnten. Joseph DeLappe begann im März 2006, an dem Spiel teilzunehmen, indem er zuerst seine Waffe wegwarf

und dann die Namen real im Irakkrieg gefallener Soldaten in das Chat-Interface des Spiels eingab. Reaktionen waren auf verschiedenen Wegen feststellbar, etwa dass Spieler, möglicherweise aufgrund von DeLappes Intervention, aufhörten zu spielen, aber auch seitens Angehöriger der Gefallenen.¹⁶⁵ DeLappe stellte das Projekt auch in Kunstaustellungen vor, etwa auf der 798 Biennale von Beijing 2009, in Verbindung mit einer überlebensgroßen Skulptur eines gefallenen Soldaten aus Pappmaché. Er lieferte auch einen Beitrag zur gefälschten Ausgabe der New York Times, die 2008 das Ende des Irakkriegs ankündigte, und erregte kürzlich weltweit Aufsehen, indem er Hosni Mubarak unter der Rubrik „Diktator, gebraucht“ über Ebay zum Verkauf anbot.

→ <http://www.unr.edu/art/delappe/DeLappe%20Main%20Page/DeLappe%20Online%20MAIN.html>

Iraqimemorial.org

Seit November 2007 sammelt Joseph DeLappe Vorschläge für eine Gedenkstätte für die zivilen Opfer des Irakkriegs. Ziel ist nicht, wirklich eine Gedenkstätte zu errichten, vielmehr die Vorschläge online und in Ausstellungen zugänglich zu machen, um eine Diskussion über Gedenkkultur anzustoßen. Ausgangspunkt war der Wettbewerb für die Opfer der Anschläge des 11. September 2001. Rund 200 Beiträge sind bisher eingegangen und Anfang 2010 in der Sheppard Fine Arts Gallery der University of Nevada in Reno ausgestellt worden, darunter auch einige von Irakern im Exil. Die Seite bietet damit auch ein beeindruckendes Kompendium künstlerischer Projekte, die sich in der Problematik des Krieges engagieren.

→ <http://www.iraqimemorial.org>

Memorial to the Iraq War

Ebenfalls 2007 lud das *Institute of Contemporary Art* (ICA) in London 26 Künstler/-innen ein, Vorschläge für eine Gedenkstätte an den Irakkrieg einzureichen. Ziel war auch in diesem Fall nicht, tatsächlich ein

¹⁶⁵ Vgl.

http://www.salon.com/entertainment/feature/2006/09/16/americas_army/index.html.

¹⁶⁴ http://wn.com/Rolling_Thunder_Ride_.

Mahnmal zu errichten, sondern vielmehr verschiedene Sichtweisen auf Krieg und Erinnerung zu eröffnen. Titelmotiv für die Ausstellung wurde eine Collage von Sam Durant, der die Auswirkungen des Krieges – Autowracks, Soldaten in Kampfmontur – vor das Capitol montierte. Lesenswert sind die Überlegungen von Tony Chakar in einem im Ausstellungsführer abgedruckten Text zur Unmöglichkeit einer Gedenkstätte in einem von der Katastrophe geprägten Raum: „Mahnmale und insbesondere Kriegsmonumente können im Raum und in der Zeit der Katastrophe schlichtweg nicht existieren, da Sprache dort versagt, die Bedeutung immer daneben geht und die Signifikanten immer von außen erhellt werden.“¹⁶⁶

- <http://www.ica.org.uk/13499/Visual-Art/Memorial-to-the-Iraq-War.html>
- <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=33012&action=termin>

Künstlerische Reaktionen auf den 11. September 2001

Da zumindest die Initiative Joseph DeLappes zum Gedenken an die nach heutigen Rechnungen mehr als 650 000 zivilen Opfer des Irakkriegs in Reaktion auf den Wettbewerb für eine Gedenkstätte am Ort der New Yorker „Twin Towers“ entstand, erscheint es sinnvoll, diesen Hintergrund, der dem Afghanistan- und Irakkrieg vorausgeht, kurz mit anzusprechen. Mehr als 5000 Einreichungen waren dem 2003 ausgeschriebenen Wettbewerb für eine Gedenkstätte gefolgt, um die es bis in die jüngste Zeit – neuerdings wegen eines in der Nähe geplanten islamischen Zentrums – Streit gab. Interessanter als diese Auseinandersetzungen sind wohl die zahlreichen Reaktionen von Künstlern/-innen. Eine Website der Gotham Gazette listet über 40 Museen auf, die Ausstellungen zu dem Thema gemacht haben. Dabei handelt es sich allerdings nicht immer um Kunstausstellungen. „The other truth was that even the

most ordinary people respond to tragedy with art“, schreibt der Philosoph Arthur C. Danto zu der von ihm 2005 kuratierten Ausstellung „The Art of 9/11“ im Kunstzentrum *apexart* in New York.¹⁶⁷ Der *Lower Manhattan Cultural Council* nahm 2006 den fünfjährigen Jahrestag der Anschläge zum Anlass, in seiner interdisziplinär angelegten Reihe „Cities, Art and Recovery“ nicht nur zum Thema 11. September, sondern darüber hinaus zu Sarajewo, Ruanda oder den Verwüstungen von New Orleans durch den Hurrikan Katrina die weitreichendere Frage zu stellen: „What Comes After?“

- http://www.gothamgazette.com/rebuilding_nyc/topics/culture/museum_exhibitions.shtml#list
- <http://www.gothamgazette.com/article/arts/20050909/1/1562>
- <http://www.apexart.org/exhibitions/danto.htm>
- <http://www.lmcc.net/art/recovery/2006/music.html>

Weitere lokale Konflikte

Indien / Pakistan

Militärregierungen und Geheimdienste, Terrorgruppen im Norden, wo sich offenbar lange Zeit Osama bin Laden unbehelligt aufhielt und die afghanischen Taliban ein Rückzugsgebiet finden, Anschläge im Inneren des Landes, denen eine Reihe hoher Politiker zum Opfer fielen, gleichzeitig enge Verbindungen zu den USA, die das Land als Stützpunkt für den Afghanistan-Einsatz nutzen und in Pakistan selbst Drohnen-Angriffe auf Nord-Waziristan fliegen, sowie der Grenzkonflikt mit Indien machen Pakistan zu einem der kompliziertesten, am schwersten zu durchschauenden Konfliktgebiete der Welt. Neben dem bereits angedeuteten globalen Zusammenhang zwischen Islamismus und „Krieg gegen den Terror“ liegt eine der Hauptursachen für viele dieser Konflikte in der Staatsgründung selbst: Pakistan entstand 1947 durch eine von überaus heftigen Gewalteskalationen geprägte Teilung der ehemals britischen Kolonie Indien in einen muslimischen und einen hinduistischen Staat. Mehrere hunderttausend Menschen kamen in weni-

¹⁶⁶ Tony Chakar: „Das unmögliche Kriegsmahnmal. Ein Beitrag zu der Londoner Ausstellung ‚Memorial to the Iraq War‘“, in: *springerin* 3/2007, S. 50-53, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=52&pos=0&textid=0&lang=en>.

¹⁶⁷ <http://www.apexart.org/images/danto/Danto.pdf>.

gen Wochen ums Leben, hunderttausende Frauen wurden vergewaltigt und ausgestoßen. Der Konflikt und das daraus resultierende Trauma bleibt auf beiden Seiten bis heute nur unzureichend aufgearbeitet: Zwar gibt es Initiativen, die sich des Themas annehmen, aber im großen Stil, auf nationaler Ebene sowie im Leben vieler einzelner Menschen bleiben die Ereignisse verdrängt und unausgesprochen.

Vasl Artists' Collective: *Sohni Dharti* (2007)

Teilung und Identität waren die Themen der Ausstellung „Sohni Dharti“, 2007 im *Arts Council Lahore*, veranstaltet von der Gruppe *Vasl Artists' Collective*, die auch im Vorjahr die erste Medienkunstausstellung Pakistans organisiert hatte. Als Nationalstaat, der innerhalb kürzester Zeit auf der alleinigen Basis gegründet wurde, dass die Bevölkerungsmehrheit muslimischen Glaubens war, hat Pakistan wenige Identifikationsmerkmale zu bieten. So verarbeitete Mahboob Shah die Nationalflagge und Bashir Mirza in einem langen Fries die Köpfe bekannter Persönlichkeiten. Nilofar Akmut schreibt auf zwei Fotos, die unter vielen anderen Ansichten an der Wand hängen und beide den Minar-e-Pakistan, das Wahrzeichen Pakistans in Lahore, zeigen, die Jahreszahlen 1858 – das Jahr, in dem Indien britische Kronkolonie wurde – und 1940, als die Muslimliga am Ort des 60 Meter hohen Minarets die Lahore-Resolution verabschiedete, die einen eigenen muslimischen Staat forderte. Auf zwei weitere, querformatige Fotos schreibt sie die Jahreszahlen 1947, das Jahr der Teilung, und 2006, das Jahr, in dem die Arbeit entstand. Die beiden Bilder zeigen die obere und untere Hälfte von Gardesoldaten und ergeben zusammen ein unverändertes Bild. Ayaz Jokhio stellte eine lange Reihe von Vesperbrettern aus, auf deren eine Seite er zunächst die Umrisse des Landes gezeichnet hatte. Diese bekamen Ausstellungsbesucher kurz zu sehen und waren dann aufgefordert, die Karte jeweils auf die Rückseite zu zeichnen. Die Aktion illustriert nicht nur die Schwierigkeit, ein Identitätsmerkmal zu finden und zu memorieren: Ein Besucher streicht seinen missglückten Versuch entnervt aus, es finden sich kalligrafische Zeichen, ein Handabdruck mit dem Zusatz „What?“, zusätzlich gezeichnete Merkmale wie ein Kuppelbau, Fahnen und ein Maschinengewehr. Ein Besucher zeichnet Pakistan als Schachbrett der „N.W.O.“ (New World

Order), mit dicken, das Land von außen bedrohenden Pfeilen, einem Frage- und einem Dollarzeichen.¹⁶⁸

→ <http://www.vasart.org/xhtml/artnow/events/2007/Sohni%20Dharti>

→ Ayaz Jokhio

Karen Mirza, Brad Butler: *The Museum of Non-Participation*

Aus einem Fenster der National Art Gallery in Islamabad beobachteten Karen Mirza und Brad Butler 2007 den Protestzug der Bewegung der Anwälte gegen das Regime von Pervez Musharraf. Ihr Projekt „The Museum of Non-Participation“ antwortet auf diese Situation, in der der Einzelne, umgeben von sichtbaren und unsichtbaren Mauern, einem Spiel undurchschaubarer Mächte ausgesetzt ist. Das Projekt begann 2008 mit einem wechselseitigen Englisch-Urdu-Sprachtausch in London, gefolgt von Interventionen im öffentlichen Raum in Karachi, in Zusammenarbeit mit dem *Vasl Artists' Collective* und Straßenhändlern, Architekten, Anwälten, Schildermalern und anderen lokalen Akteuren sowie schließlich der offiziellen Projektvorstellung in London im September 2009, angekündigt durch eine landesweit verbreitete Beilage der größten internationalen pakistanischen Zeitung. „The scars of colonialism, partition and subsequent post colonialist ventures of improvement run deep in Karachi“, fassen Mirza und Butler ihr Anliegen zusammen: „Representations of Pakistan by Western media portray a rogue state suffering from conflict, extremism, natural disasters and sporadic martial law, made more fearsome by its nuclear status. *The Museum of Non Participation* seeks to discover the patterns and realities of everyday life and to find other languages and other voices.“¹⁶⁹

→ http://www.artangel.org.uk/projects/2008/the_museum_of_non_participation

¹⁶⁸ Dietrich Heißenbüttel: „Das Spiel der Differenzen: Sieben KünstlerInnen aus Asien“, in: ders.: *Ungleiche Voraussetzungen.*, S. 179-182; die dort angeführten Links sind nicht länger online.

¹⁶⁹ Vgl. auch:

<http://www.thefreelibrary.com/The+Museum+of+Non+Participation+challenges+occidental+views.-a0213983145>.

→ <http://www.vaslart.org/xhtml/artnow/events/2008/Museum%20of%20Non%20Participation>

Amar Kanwar

Amar Kanwar, Teilnehmer der Documenta 11 und 12, begann um 1985 Dokumentarfilme zu drehen. Anlass waren die Massaker an den Sikhs vor und nach dem Attentat auf Indira Gandhi, denen rund 5000 Menschen zum Opfer fielen, sowie die Giftgas-Katastrophe von Bhopal. Sein bekanntester, auf der Documenta 11 gezeigter, Film „A Season Outside“ (1998) zeigt die Wachablösungsrituale an der indisch-pakistanischen Grenze. Aber Kanwar hat sich mit vielen Aspekten der gewaltgeprägten Geschichte Indiens und seiner Nachbarländer beschäftigt. „The Lightning Testimonies“ (2007) konfrontiert auf acht Bildschirmen Zeugnisse der unzähligen Vergewaltigungen im Zuge der Teilung sowie Bilder von heutigen Orten und Nachfahren mit historischen Dokumenten.¹⁷⁰ „The Torn First-Pages“ (2008) stellt das Bild des birmanischen Diktators General Than Shwe, der an der Gandhi-Gedenkstätte in Delhi Blumen niederlegt, der Geschichte eines Buchhändlers in Myanmar gegenüber, der aus den Büchern, bevor er sie verkaufte, die mit Propaganda bedruckten ersten Seiten herausriss.

→ <http://amarkanwar.com>

M. S. Umesh: Rights? – Riots?

In seiner 2005 in Bangalore ausgestellten Arbeit „Rights? – Riots?“ kontrastiert M. S. Umesh zwei ikonische Pressebilder: Qutubuddin Ansari, ein Überlebender der Gujarat Riots im Jahr 2002, denen an die 2000 Menschen islamischen Glaubens zum Opfer fielen, legt die Hände zusammen und bittet mit verzweifelterm Gesichtsausdruck: „How can I convince you not to kill me?“ Ihm gegenüber steht das Bild von Dhananjay Chatterjee, gegen den wegen Vergewaltigung und Tötung einer Vierzehnjährigen 2004 zum ersten Mal seit neun Jahren in Indien die Todesstrafe verhängt worden war. Die Installation reflektiert die Rolle von Medienbildern in der

¹⁷⁰ Vgl. Urvashi Butalia: *The Other Side of Silence. Voices from the Partition of India*. Durham (NC) 1998.

Auseinandersetzung mit gewaltsamen Ereignissen.¹⁷¹

China

Huang Yong Ping: *The Bat Project*

Als mittlerweile französischer Künstler war Huang Yong Ping, der 1989 von der Ausstellung „Magiciens de la Terre“ im Centre Pompidou in Paris nach dem Massaker auf dem Tian’anmen-Platz nicht mehr nach China zurückgekehrt war, erstmals wieder zu einer Ausstellung in China eingeladen. Zu einem bereits bewilligten, außergewöhnlich hohen Etat, wollte Huang in Shenzhen Teile eines amerikanischen EP-3-Spionageflugzeugs – genannt „Bat“ – im Maßstab 1:1 nachbauen, das im April des Jahres im chinesischen Luftraum kollidiert und abgestürzt war. Die Chinesen hatten das Flugzeug zuerst auseinandergenommen und genauestens studiert, bevor sie die Überreste an die USA zurückgaben. Was folgte, war ein diplomatischer Konflikt, in dem sich Elemente des alten (kommunistisch-kapitalistischen) und neuen (westlich-islamischen) Ost-West-Konflikts überlagerten. Denn nach den Anschlägen vom 11. September wollten offenbar weder Frankreich noch China durch eine solche, möglicherweise als provokativ empfundene Geste, das jeweilige Verhältnis zu den USA aufs Spiel setzen, und das Projekt wurde abgesagt. Auf eine weitere, kurzfristige Absage anlässlich der *Biennale von Guangzhou* im Jahr 2002 folgte die Präsentation der Skizzen und Entwürfe auf der Biennale von Venedig 2003 und schließlich die Realisierung des „Bat Project“ in der ersten großen Retrospektive des Künstlers im *Walker Art Center* in Minneapolis (2005/06), wo Huang sogar ein originales Cockpit ausstellte, das ihm auf einem Militärschrottplatz zu finden gelungen war.¹⁷²

→ <http://visualarts.walkerart.org/oracles/details.wac?id=2224&title=works>

→ <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/10>

¹⁷¹ Dietrich Heißenbüttel: „Das Spiel der Differenzen: Sieben KünstlerInnen aus Asien“, in: *Ungleiche Voraussetzungen. Zur Globalisierung der Künste*, Stuttgart 2008, S. 178.

¹⁷² Ebd. S. 163-165.

Korea

Die anhaltende Teilung des Landes prägt bis heute auch die südkoreanische Gesellschaft. Private und familiäre Beziehungen mögen heute nur noch eine untergeordnete Rolle spielen, wirken jedoch in das Geschichtsverständnis und die Identitätsauffassungen hinein. Gelegentliche Scharmützel wie zuletzt nach dem Untergang des südkoreanischen Kriegsschiffs Cheonan im März 2009, der Nordkorea zur Last gelegt wurde, versetzen das Land in einen latenten, permanenten Alarmzustand. Außenpolitische Themen, allen voran der Konflikt mit Nordkorea, verbunden auch mit der amerikanischen Militärpräsenz, dienen verschiedentlich dazu, von innenpolitischen Spannungen abzulenken. Kunst spielt in dieser komplexen Konstellation insofern eine wichtige Rolle, als der rapide Aufstieg der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren – in Gwangju fanden 1995 und 1997 die nach Etat wie Besucherzahlen bisher größten Kunstausstellungen der Welt statt – in engem Zusammenhang mit der Demokratisierung des Landes steht.

Park Chan-Kyong

In verschiedenen Arbeiten beschäftigt sich Park Chan-Kyong immer wieder mit dem Verhältnis zwischen Nord- und Südkorea, einerseits im Kontext der globalen Politik des Kalten Krieges, andererseits auf der Suche nach Verbindungen. Er fotografierte die Attrappe eines traditionellen koreanischen Dorfes im Grenzgebiet, die für Schießübungen Verwendung fand.¹⁷³ In „Sets“ (2001) verwendet er Propagandamaterial aus beiden Teilen des Landes. In „Power Passage“ (2004) stellt sich die Verbindung auf verschiedenen Umwegen her: 1975 kam es zum Andockmanöver der amerikanischen und russischen Raumschiffe Apollo und Sojus im All; das System entwickelte der Waffenhersteller Rockwell, der zusammen mit Samsung auch Waffensysteme für Südkorea herstellt. Zugleich sollen nordkoreanische Tunnel die Grenze angeblich bis nach Seoul untergraben haben.¹⁷⁴ „Flying“ (2005) kam zustande

durch einen Auftrag des koreanischen Fernsehens, unveröffentlichtes Dokumentationsmaterial vom ersten Gipfeltreffen beider Länder fünf Jahre zuvor zu einem Film zu verarbeiten.¹⁷⁵ Park zeigt den ersten Flug von Süd- nach Nordkorea, unterlegt mit einem Doppelkonzert des Komponisten Isang Yun, das, von einer mythischen Erzählung ausgehend, auf eine mögliche Wiedervereinigung anspielt. Sindooan spielt in der Region um den „heiligen“ Berg Gyeryong, einerseits Projektionsfläche mythischer Fantasien von der vergangenen Größe Koreas, andererseits eine Region mit einer erhöhten militärischen Präsenz.¹⁷⁶ „Black Out“ (2009) zeigt als Videoinstallation heroische nordkoreanische Landschaften, in denen Wellen an steile Klippen branden, immer wieder jedoch von Stromausfällen unterbrochen.¹⁷⁷ In der Fotoserie „Three Cemeteries“ (2010) zeigt Park Friedhöfe verschiedener Bevölkerungsgruppen, etwa im Koreakrieg gefallener chinesischer Soldaten oder Prostituiertes in amerikanischen Camps, die ihr Leben abseits des Orts ihrer Herkunft, aber auch der koreanischen Gesellschaft beendeten.¹⁷⁸

Middle Corea

Das 2005 gegründete Projekt „Middle Corea“ entwirft einen utopischen Staat in der Demilitarisierten Zone (DMZ) zwischen Nord- und Südkorea. Der Künstler Yanggachi entwarf den Pass für die künftigen Staatsbürger und eine nicht mehr verfügbare Website. Nathalie Boseul Shin gab zusammen mit Tae Jun Kim ein Middle Corea Handbuch heraus und stellte das Projekt 2006 in der Ausstellung „On Difference #2“ des *Württembergischen Kunstvereins* vor. Die bewusste Neutralität der Beiträge, etwa die Nationalflagge von Ligyung, die aus einer Fotografie des Himmels über der DMZ bestand, und bei weiteren Ausstellungen den Himmel über dem jeweils vorangegangenen Ausstellungsort zeigte, illus-

¹⁷³ Akademie Schloss Solitude, Stuttgart 2002.

¹⁷⁴ *Stadtansichten Seoul, Räume, Menschen*, ifa-Galerien, Stuttgart 2007, S. 26-29,

¹⁷⁵

<http://www.insaartspace.or.kr/mediaWorksViewEN.asp?id=110>.

¹⁷⁶ <http://www.e-flux.com/journal/view/176>.

¹⁷⁷ *Shared. Divided. United. Deutschland-Korea:*

Migrationsbewegungen im Kalten Krieg, NGBK, Berlin 2009, S. 182-185.

¹⁷⁸ <http://www.e-flux.com/shows/view/7705>.

triert auch die grundsätzliche Problematik aller u-topischen, also ortlosen Konstruktionen.

→ <http://yangachi.org/Blog/yangachi-works/middle-corea-yangachi-episode>

→ <http://www.wko-stuttgart.de/programm/2006/ausstellung/on-difference-2/kuratorische-beitraege/nathalie-boseul-shin/>

Noh Suntag

Der Fotograf Noh Suntag zeigt in Schwarzweiß- und Farbaufnahmen Nord- und Südkorea als konfliktgeladene Gesellschaft, geprägt von Teilung und Militärdiktatur – lange Zeit auch im Süden –, von rapider Modernisierung, Bürgerbewegungen und amerikanischer Militärpräsenz. Die Brisanz der Thematiken wird dabei aufgefangen durch einen sorgfältigen, ästhetisierenden Bildaufbau.¹⁷⁹

→ <http://www.wko-stuttgart.de/programm/2008/ausstellungen/noh-suntag>

Jae-Hyun Yoo

Der in Berlin und Seoul lebende Künstler Jae-Hyun Yoo beschäftigt sich als ehemaliger Grenzsoldat mit dem Thema der Demilitarisierten Zone und darüber hinaus mit Grenzsituationen aller Art. An der koreanischen Nord-Süd-Grenze „passiert eigentlich gar nichts“, sagt Yoo, „denn zwischen den Posten beider Länder liegen Stacheldrahtzaun und acht Kilometer Minenfeld.“ In Installationen versetzt er den Betrachter in die Situation, durch ein Fernglas auf eine distante Region zu blicken.

→ <http://www.artyoo.net>

Lateinamerika

Das Thema „Kunst und Konflikt“ stellt sich in Lateinamerika anders dar als etwa in Afrika oder in der sogenannten islamischen Welt. Militärdiktaturen, Guerillabewegungen und direkte nordamerikanische Einflussnahme sind in den meisten Ländern

Geschichte, eine Geschichte, die allerdings nicht überall in gleichem Umfang aufgearbeitet ist und in verschiedener Form in die Gegenwart hineinwirkt. Neben einer anhaltenden wirtschaftlichen Ungleichheit gegenüber den Ländern des Nordens, aber auch innerhalb der einzelnen Länder, stellen sich daher eher Fragen nach Militarisierung und Diktatur, während nur in einzelnen Ländern wie Kolumbien oder Mexiko akute Konflikte auch mit Waffengewalt ausgefochten werden. Obwohl es in beiden Ländern selbstverständlich eine aktuelle Gegenwartskunst gibt, sollten an künstlerische Initiativen in solchen Problemgebieten keine überhöhten Erwartungen herangetragen werden.

Unlikely Savages (2011)

In der Ausstellung „Unlikely Savages“ stellte das New Yorker *AC Institute* die Frage, inwieweit das Paradigma des „Wilden“ in der Wahrnehmung Lateinamerikas noch immer eine Rolle spiele. So zeigt Ernesto Salmerón in seinem Video „El Danto“ anhand von Archivmaterial, wie in einem Interview mit dem Sohn von Guerilleros weit auseinander liegende Wirklichkeitsbilder in den nicaraguanschen und US-amerikanischen Quellen zum Vorschein kommen. In der Ausstellung waren drei kolumbianische, je ein peruanischer und ein nicaraguanischer sowie zwei chilenische Künstler/-innen vertreten.

→ <http://www.artcurrents.org/gallery/id22.html>

Kolumbien

Displaced: Contemporary Art from Colombia (2007)

Die erste größere Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus Kolumbien in Großbritannien fand 2007-2008 in der *Glynn Vivian Art Gallery* in Swansea statt. Die unter anderem vom kolumbianischen Außenministerium geförderte Ausstellung beschäftigte sich nicht unmittelbar mit dem Thema des militärischen Konflikts zwischen Farc-Guerilla, Paramilitärs und Regierung, sondern mit einer in Kolumbien sehr spürbaren Auswirkung der jahrzehntelangen Auseinandersetzungen, nämlich der außerordentlich umfangreichen Binnenmigration. Probleme des Landes wie die Vernichtung der Kokapflanzen durch vom Hubschrauber aus versprühte chemische

¹⁷⁹ Noh Suntag: *Ausnahmezustand*, Ostfildern 2008.

Entlaubungsmittel sind angesprochen, etwa in der Arbeit von Miguel Ángel Rojas, der Richard Hamilton in dem mit Punkten aus Kokablättern geschriebenen Satz zitiert: „Just what is it that makes today's home so different, so appealing“, oder in der Lego-Guerillera von Nadin Ospina. Wilson Diaz hat reale Farc-Guerillas besucht und zeigt in einem Video, wie sie traditionelle Lieder singen.

→ <http://www.swansea.gov.uk/index.cfm?articleid=224>
14

Chile / Peru

Edgar Endress: *Undocumented*

Im Auftrag der *Bienal de Video y Arte Mediales* hat der chilenische Künstler Edgar Endress, Mitbegründer des *Floating Lab Collective*, früh, mehr als andere Künstler/-innen, den gesamten amerikanischen Kontinent bereist und dabei zahlreiche Videoaufnahmen angefertigt, die er grundsätzlich zu Videoinstallationen verarbeitet. In seinen Arbeiten geht es in der Tat um die Diversität des Kontinents. So beschäftigt er sich in „La Memoria de los Caracolas“ (2001) mit seiner Kindheit unter der Pinochet-Diktatur, in „The King of Patagonia“ (2002) mit der obskuren Geschichte eines selbst erklärten Monarchen aus dem 19. Jahrhundert oder in „Bon Dieu Bon“ (2003) mit der von Haiti ausgehenden Migration innerhalb der Karibik. In der Videoinstallation „Undocumented“ beschäftigt sich Endress mit dem Fall eines chilenisch-peruanischen Grenzzwischenfalls im Jahr 2004, als ein Mann, der zu Fuß durch die Wüste des Grenzgebiets wanderte, von Grenzsoldaten erschossen wurde. Der Vorfall weckte in Chile Erinnerungen an die Militärdiktatur unter Pinochet, in Peru alte Erinnerungen an die wirtschaftliche und militärische Unterlegenheit im Salpeterkrieg des 19. Jahrhunderts.¹⁸⁰

→ <http://eendress.wordpress.com/>

→ *Floating Lab Collective*

¹⁸⁰ Dietrich Heißenbüttel: „Von der Peripherie aus die Welt erkunden. Über einige Arbeiten des chilenischen Videokünstlers Edgar Endress“, in: *springerin* 3/05, S. 50-51.

Peru

Angie Bonino

In zumeist kurzen Videos zeigt die peruanische Künstlerin Angie Bonino oftmals gewaltgeprägte Szenen aus vorhandenen Medienbildern, stört jedoch die gewohnte Wahrnehmung und öffnet damit die Sicht auf die Wirkung des Bildes. In „La imagen“ (2000) isoliert sie zunächst aus der Aufzeichnung einer Großdemonstration gegen das Fujimoro-Regime, in der Soldaten mit Gasmasken und Wasserwerfern sich auf die Menschenmenge zubewegen, eine einzelne ältere Frau mit ausgebreiteten Armen und stört sodann gänzlich die Übertragung. „El objeto encontrado“ (2000) besteht aus vorgefundenen Fernsehbildern zu den Diktaturen in Argentinien und Chile.¹⁸¹ „Spirale“ zeigt schwarz-weiße Luftbilder einer kriegszerstörten Stadt, wahrscheinlich in Deutschland; der Untertitel dazu lautet allerdings: „Ein Angriff auf Mosul wird organisiert.“

→ http://www.videoartworld.com/beta/artist_182.html

Eduardo Villanes

In seinem kurzen Video „Identity Transfer“ (2000), das auch im öffentlichen Raum vorgeführt wurde, beschäftigt sich Eduardo Villanes mit dem Problem, dass bekannte Paramilitärs, von Amnestie begünstigt, nach kürzester Zeit in die Anonymität zurückkehren.¹⁸² Neuerdings engagiert sich Villanes im Kampf gegen die Einschränkung der Biodiversität, namentlich der großen Vielfalt der Mais- und Kartoffelarten, durch internationale Lebensmittelkonzerne. Bei gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Regierungsorganen und der indigenen Bevölkerung wegen der neoliberalen Agrarpolitik kamen im Juni 2009 in Bagua mindestens 32 Menschen ums Leben.¹⁸³

→ <http://www.eduardovillanes.com>

¹⁸¹ *Nueva / Vista. Videokunst aus Lateinamerika*, ifa-Galerien, 2002, S. 14-19.

¹⁸² Ebd. S. 20-25.

¹⁸³ <http://blog.art21.org/2011/01/27/how-much-does-corn-matter-glory-and-humility-in-the-work-of-eduardo-villanes>.

Historische Präzedenzfälle

Vietnam

Eine ernsthafte, intensivere Beschäftigung mit der Rolle von Kunst in kriegerischen Konflikten kann nicht umhin, über die gegenwärtigen Bemühungen von Künstlern/-innen hinaus auch die Antworten der Kunst auf vorangegangene Konflikte mit in Betracht zu ziehen. An der Art der Konflikte, den historischen Begleitumständen, den gesellschaftlichen Reaktionen und nicht zuletzt der Kunst selbst mag sich manches geändert haben. In jedem Fall kann die Kenntnis dessen, was war, Anregungen geben, Fehler und Wiederholungen vermeiden zu helfen. Ein kompletter Überblick über die vielfältigen Aktivitäten von Künstlern/-innen in Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg würde an dieser Stelle zu weit führen. Einige Hinweise auf Ausstellungen, Bücher, Links sowie einzelne beispielhafte Arbeiten sollen hier nur einen Hinweis auf ein weites Feld geben, das einer näheren Recherche bedürfte.

Heute ist nicht mehr ohne Weiteres bekannt, dass etwa Jasper Johns im Auftrag der Galerie von Leo Castelli in New York ein Poster anlässlich der großen Demonstrationen für ein Vietnamkriegs-Moratorium am 15. Oktober 1969 designte. Es stellt ein Negativ seiner berühmten Flagge dar, also schwarz mit grünen Streifen und ein gelbes Feld mit schwarzen Sternen. Duane Hanson gestaltete eine „Vietnam Scene“ aus fünf tot oder verletzt am Boden liegenden Figuren.¹⁸⁴ Leon Golub, der sich seit den 1950er Jahren mit der Thematik von Krieg und Gewalt auseinandergesetzt hatte, malte zwei Serien unter den Titeln „Vietnam“ und „Napalm“ und verwendete dazu als Vorlagen auch Pressebilder.¹⁸⁵ Hans Haacke ließ bei einer Soloausstellung im *Museum of Modern Art* 1978 die Besucher abstimmen, ob sie Gouverneur Nelson Rockefeller wieder wählen würden, obwohl er sich nicht gegen die Indochina-Politik Richard Nixons gewandt habe.¹⁸⁶

¹⁸⁴ <http://www.art-for-a-change.com/vietnam/vietnam.htm>.

¹⁸⁵ <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa534.htm>.

¹⁸⁶

http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html.

Maya Lin: *Vietnam Veterans Memorial* (1982)

Für die Auseinandersetzung mit späteren Gedenkstätten wie dem *September 11 Memorial* spielt das 1982 fertig gestellte *Vietnam Veterans Memorial* in Washington von Maya Lin eine prägende Rolle. Es handelt sich um eine moderne, abstrakte Form eines Kriegerdenkmals. 1979 war eine Stiftung gegründet worden, über 1400 Vorschläge waren eingereicht worden. Eine lange, spiegelglatt geschliffene, schwarze Wand trägt die Namen von über 58 000 gefallenen oder vermissten amerikanischen Soldaten. Aufgrund verschiedener Kritiken an der Form und an der Auswahl der Geehrten wurden noch zwei figürliche Denkmäler daneben gestellt.

Artists' Tower against the War in Vietnam (Peace Tower) (1966)

Eine ganz andere Art von Monument errichteten bereits 1966 die Künstler Mark di Suvero und Mel Edwards nach einem Aufruf des *Artists' Protest Committee* in Los Angeles. Es handelte sich um ein fast zwanzig Meter hohes, stählernes Gerüst, an dem 418 Gemälde – unter anderem von Elaine de Kooning, Leon Golub, Philip Guston, Eva Hesse, Donald Judd, Jack Levine, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, James Rosenquist, Tom Wesselman und vielen anderen, zum Teil weniger bekannten Künstlern/-innen – aufgehängt waren, die später versteigert wurden. Der Turm stand drei Monate und war physisch umkämpft. Frank Stella soll jedem 1000 Dollar versprochen haben, der sein Werk verteidigt.

→ Weitere Künstler/-innen: *Whitney Biennial Peace Tower*

A Different War: Vietnam in Art (1989-1992)

Eine wichtige Ausstellung zum Thema der Reaktionen der Kunst auf den Vietnamkrieg war „*A Different War: Vietnam in Art*“, 1989 kuratiert von Lucy Lippard und zuerst im *Whitcom Museum of History and Art* in Bellingham (WA) sowie anschließend bis 1992 in einer Reihe weiterer Museen gezeigt. Über 50 Künstler/-innen waren in der Ausstellung zu sehen, weitere 35 sind im Begleitband genannt, darunter berühmte Namen wie Luis Camnitzer, der eine „Agent Orange“-Serie radierte, Öyvind Fahlström, Robert Morris, Claes Oldenburg, Martha

Rosler, Dan Flavin, der mit Sol LeWitt, Robert Ryman und anderen 1969 in einer Ausstellung der *Paula Cooper Gallery* in New York zugunsten eines studentischen Mobilisierungskomitees zur Beendigung des Vietnamkriegs ausstellte, ebenso wie Edward Kienholz, Robert Matta, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, James Rosenquist, Robert Ryman, Carolee Schneeman, George Segal, Robert Smithson, Frank Stella und Andy Warhol, aber auch Künstlergruppen wie die *Art Workers Coalition*, die *Guerilla Art Action Group* und die *Vietnam Veterans Art Group*.¹⁸⁷

→ <http://www.leftmatrix.com/adifferentwar.html>

As Seen By Both Sides: American and Vietnamese Artists Look at the War

1991 fand eine weitere wichtige Ausstellung statt, die nun auch künstlerische Darstellungen der anderen Seite mit einbezog. Kuratiert von C. David Thomas und organisiert vom *Indochina Arts Project*, zeigte die Ausstellung, an der Lucy Lippard für den amerikanischen Teil wiederum beteiligt war, je 20 Künstler/-innen aus beiden Ländern.¹⁸⁸ Wenn etwa Tran Viet Son im Jahr 1968 gefangene amerikanische Soldaten skizzierte, zeigt dies nicht nur die Wahrnehmung der anderen Seite, sondern zeugt auch von einer Neugier, die von Hass auf den Gegner weit entfernt scheint.¹⁸⁹ Es war der erste kulturelle Austausch zwischen den USA und Vietnam nach dem Ende des Krieges.

Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era (2009)

In ihrem Buch *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era* wirft Julia Bryan-Wilson einen Blick auf Veränderungen in der künstlerischen Praxis der 1960er und 1970er Jahre, die sie mit dem Vietnamkrieg in Verbindung bringt. Der Titel „Art Workers“ spielt auf die 1969 ins Leben gerufene „Art Workers’ Coalition“ an, eine lose Vereinigung von Künstler/-innen in New York, der unter anderen Carl Andre,

Robert Morris, Hans Haacke und Lucy Lippard angehörten, auf die sich Bryan-Wilson in ihrer Untersuchung konzentriert. Die *Art Workers’ Coalition* diskutierte Museumspolitiken und Künstler/-innenrechte und organisierte 1969 am 15. Oktober das bereits erwähnte *Moratorium of Art to End the War in Vietnam*, eine Massendemonstration mit rund 100 000 Teilnehmern allein in New York und Millionen weltweit.¹⁹⁰

Harun Farocki: Nicht löschares Feuer (1969)

Dass der Vietnamkrieg nicht allein in den USA die Imagination der Künstler/-innen beschäftigt hat, zeigt Harun Farockis ebenso didaktischer und informativer wie künstlerisch stringenter Film über die Produktion von Napalm. Farocki hat später weitere wichtige Filme zu Technologien der Kriegführung gedreht, etwa „Bilderkrieg“ (1987) oder „Erkennen und Verfolgen“ (2003).¹⁹¹

→ <http://www.farocki-film.de>

→ *Einige neuere Ausstellungen: Serious Games*

Jugoslawienkriege / Balkankrise

In verschiedener Hinsicht spielen die mit dem Zerfall des ehemaligen Jugoslawien verbundenen Kriege der 1990er Jahre für die heutige, globale Wahrnehmung von Krieg und militärischer Intervention eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Kettenreaktion, die mit der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens und Kroatiens am 25. Juni 1991 einsetzte, illustriert die Gefahren nationalistischer und kulturalistischer Diskurse, aber auch der unterbliebenen Aufarbeitung kollektiver historischer Traumata. Jugoslawien wurde aber auch zum Prüfstein und ersten Beispiel des gemeinsamen militärischen Eingreifens der „internationalen Gemeinschaft“ und somit zum ersten Baustein einer „neuen Weltordnung“. Der Kosovokrieg 1999 wurde zum Präzedenzfall für Auslandseinsätze der Bundeswehr. Dass weder das Verbot militärischer Flüge

¹⁸⁷ Lucy R. Lippard: *A Different War: Vietnam in Art*, Seattle 1990.

¹⁸⁸ C. David Thomas: *As seen by both sides: American and Vietnamese artists look at the war*, Amherst (MA) 1991.

¹⁸⁹ http://www.iapone.org/Pages/Tran_viet_son.html.

¹⁹⁰ Julia Bryan-Wilson: *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley 2009.

¹⁹¹ Vgl. auch

http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/INFO_2001/farocki/farocki_D.html.

über Bosnien-Herzegowina, vom UN-Sicherheitsrat verhängt im Oktober 1991 und ab April 1992 von der NATO mit militärischen Mitteln überwacht, den fast vierjährigen Krieg und die ebenso lange Belagerung Sarajewos verhindern konnte, noch die Anwesenheit der UN-Blauhelme das Massaker von Srebrenica, lässt die militärischen Operationen der internationalen Gemeinschaft im Nachhinein in einem zweifelhaften Licht erscheinen.

Keineswegs ließen sich alle Bewohner Jugoslawiens von der jeweiligen nationalistischen Propaganda mitreißen. In Serbien demonstrierten 1991 zehntausende Mütter für die Entlassung ihrer Söhne aus dem Militär. Am 12. November, vier Wochen nachdem das Parlament von Bosnien-Herzegowina ein Memorandum zur Unabhängigkeit verabschiedet hatte, demonstrierten in Sarajewo 100 000 Menschen für ein friedliches Zusammenleben. Anlässlich der Ausstellung „On Difference #2“ im *Württembergischen Kunstverein* bekannte die Kuratorin Alenka Gregoric, sie fühle sich nach wie vor mit Künstlern/-innen und Kunsteinrichtungen im Bereich des gesamten ehemaligen Jugoslawien durch einen gemeinsamen Hintergrund, eine gemeinsame Geschichte und gemeinsame Probleme verbunden.

Allerdings sind die Aktivitäten von Künstlern/-innen in der Balkankrise weniger gut aufgearbeitet als etwa im Fall des Vietnamkriegs. Dies hat verschiedene Gründe: Schon in kommunistischer Zeit war die künstlerische Freiheit begrenzt. Avantgardistische Strömungen existierten eher im Untergrund. Nach der Teilung dominierten nationalistische Diskurse, während avancierte und kritische Kunst nur in unabhängigen Institutionen mit oft unzureichender Förderung existieren kann.¹⁹² Ein kurzer Überblick über einige wichtige Institutionen, Ausstellungen und Projekte muss in diesem Zusammenhang genügen. Ein Seminar zum Thema hat im Sommersemester 2010 in Klagenfurt stattgefunden.¹⁹³

Unabhängige Kunstinstitutionen

Škuc Gallery, Ljubljana (seit 1978)

→ <http://www.galerija.skuc-drustvo.si/skuc2.html>

What, How and for Whom (WHW), Galerija Nova, Zagreb (seit 1999)

Wichtiges Projekt: *Art Always Has Its Consequences* (2008-2010)

→ <http://www.artalways.org/about-us/subpage-2-1>

Sarajewo Center for Contemporary Art (SCCA) (seit 1996)

(ehem. Soros Center for Contemporary Art)

Wichtiges Projekt: *De/construction of Monument* (2004-2006)

→ http://www.scca.ba/e_main.htm

→ http://www.scca.ba/deconstruction/e_main.htm

Protok, Banja Luka (seit 2005)

Wichtige Ausstellung: *INVENT | TURA. Mapping Territories and Histories* (2010)

→ <http://www.protok.org>

→ <http://www.protok.org/projekti.aspx?projID=31>

Stacion, Priština (seit 2006)

Ausstellungen u.a.: Milica Tomic: *Politics of Memory* (2007), *New reflections on the old Balkans* (2008)

→ <http://www.stacion.org/?cid=2,9>

→ <http://www.stacion.org/?cid=2,2,53&mode=article>

kuda.org, Novi Sad (seit 2001)

Rechercheprojekt und Ausstellung: *Political Practices of (Post-) Yugoslav Art* (2006/2007)

→ <http://www.kuda.org>

→ <http://www.kuda.org/en/political-practices-post-yugoslav-art-exhibition-vojin-bakic-held-zagreb-2007-production-whw-zagreb>

Center for Cultural Decontamination, Belgrad (seit 1994)

Aktuelle Ausstellung: *COLD WAR – Past, Present, Future* (2011)

→ <http://www.czkd.org/info.php?lang=en>

→ <http://www.czkd.org/programi.php?id=392&lang=en>

Kontekst Galerija, Belgrad (seit 2006)

→ <http://www.kontekstgalerija.org>

¹⁹² http://ebp.arthur-engelbert.de/?page_id=52.

¹⁹³ https://campus.aau.at/studien/lv/karte.jsp?sprache_nr=35&rlvkey=64922.

Press to Exit Projektraum, Skopje (seit 2004)

→ <http://www.prestoexit.org.mk>

Ausstellungen**Focus Belgrad. Fragmente serbischer Kunst und Kultur (09.10. - 22.11.1998),****ifa-Galerie Berlin**

Kuratiert von Bojana Pejic und Dejan Sretenovic

→ <http://www.ifa.de/kunst/ifa-galerien/berlin.html>

In Search of Balkania (05.10. - 01.12.2002),**Neue Galerie Graz**

Kuratoren: Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel

→ <http://www.neuegalerie.steiermark.at/02/balkania/balkania.html>

Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan (16.05. - 28.09.2003),**Essl Museum, Klosterneuburg**

Kurator: Harald Szeemann, 73 Künstler/-innen aus 12 Ländern

→ <http://www.sammlung-essl.at/ausstellungen/balkan.html>

Balkan-Trilogie**In den Schluchten des Balkan (30.8. - 23.11.2003),****Kunsthalle Fridericianum, Kassel,**

Künstlerische Leitung: René Block, 88 Künstler/-innen aus 12 Ländern (der Titel zitiert einen Band von Karl May)

In den Städten des Balkan (2003/2004)

Vorträge, Diskussionen, Konferenzen, Ausstellungen in: Istanbul, Belgrad, Priština, Sarajevo, Ljubljana, Zagreb, Skopje, Sofia, Bukarest, Vršac, Cetinje, Dubrovnik, Tirana, Diyabakir

→ http://archiv.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-balkan_cities.html

Balkan-Trilogie #3 (20.05. - 18.07. / 27.08. - 19.09.2004),**Kunsthalle Fridericianum, Kassel**

→ http://archiv.fridericianum-kassel.de/kunsthalle_bisher.html

The Making of Balkan Wars: The Game (2004/2005)

Videospiel, Ausstellung in Madrid, Skopje, Amsterdam, Cluj, Belgrad, Osnabrück, Larissa, Athen, Website, DVD; von Personal Cinema mit ca. 50 Künstlern/-innen aus 15 Ländern

→ <http://www.balkanwars.org/>

→ <http://www.personalcinema.org/warport/>

→ http://static.londonconsortium.com/issue01/bal_balkans.pdf

On Difference #1 (21.05. - 31.07.2005),**Württembergischer Kunstverein Stuttgart**

Zoran Pantelić und Kristian Lukić von *kuda.org* aus Novi Sad kuratierten eine der sieben Sektionen der Ausstellung. Pantelić ist zugleich Mitglied der Künstlergruppe *Apsolutno*. Die Gruppe *Eastwood* beschäftigte sich in dem modifizierten Videospiel „Civilization IV“ mit militärischen Implikationen heutiger Ökonomien. *kuda.org* steuerte das Video „Safe Distance“ bei, das aus einem abgestürzten US-Kampffjet stammt.

→ <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2005/ausstellungen/on-difference-1/ausstellungssektionen/panteliclukic>

On Difference #2 (18.02. - 30.04.2006),**Württembergischer Kunstverein Stuttgart**

Einer der sechs kuratorischen Beiträge stammte von Alenka Gregorič, der Leiterin der Škuc Gallery in Ljubljana

→ <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2006/ausstellung/on-difference-2/kuratorische-beitraege/alenka-gregoric>

Serbia Frequently Asked Questions (23.09.2010 - 11.01.2011),**Österreichisches Kulturforum, New York**

→ <http://www.acfny.org/event/264>

Biennale DO ARK Underground, Kojnic (Mai 2011)

In einem für Tito 1953-1979 erbauten Atombunker in Kojnic, Herzegowina, fand von Mai bis September 2011 die erste „DO ARK Underground Biennale“ statt, mit Beteiligung aller Länder aus der Region, organisiert vom *Center for Cultural Decontamination*

(Belgrad), SCCA (Sarajewo) und weiteren Beteiligten.

Aus dem Ankündigungstext der Website: „The goal of the Project D-O ARK Underground is to promote human rights and tolerance. It will promote the continuity of cultural identity within the region and also promote the values of democracy, compassion, and social and cultural equality. It will promote open thinking about the war and the post-war period. [...] ARK is a multifaceted institution that symbolizes how a Cold War product par excellence is transformed into an artifact of freedom and peace, creativity and critical thinking through an innovative partnership between civil, public/military and corporate sectors.“

→ <http://www.bijenale.ba>

Einzelne Künstler/-innen / Projekte

Marina Abramović: *Balkan Baroque* (1997)

Auf der Biennale von Venedig 1997 reinigte Marina Abramović vier Tage lang jeweils sechs Stunden Rinderknochen und sang Klagelieder. Den Hintergrund für die Performance, die auch dem Film von Pierre Coulibeuf über Abramović den Titel gab, waren die Jugoslawienkriege und das Massaker von Srebrenica.

→ <http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>

NSK / Irwin / Laibach

NSK (Neue slowenische Kunst) ist ein 1984 gegründetes multidisziplinäres Künstlerkollektiv aus Slowenien, innerhalb dessen Irwin die Gruppe für bildende Kunst und die bereits seit 1980 bestehende Band Laibach die Musikabteilung bilden. NSK arbeitet nach dem von Slavoj Žižek formulierten Prinzip der Überidentifikation, das heißt der bewussten Übernahme totalitärer Symbole und Riten. Durch die Verdoppelung der Insignien und Handlungen der Macht werden diese ihrer Zweckgebundenheit entleert und auf ihre pompöse Ästhetik reduziert, ohne dass sich die Künstler angreifbar machen. Wenn Laibach die deutsche Bezeichnung für Ljubljana als Bandname verwenden, steckt dahinter nicht, wie manchmal vermutet wurde, eine faschistoide Haltung, vielmehr erinnert der Name an die tabui-

sierte, verdrängte Geschichte. NSK verwendet als Symbol das schwarze Kreuz von Kasimir Malewitsch, das auch die Nationalflagge eines 1992 gegründeten utopischen, also an keinerlei Staatsterritorium gebundenen Staates ziert, der im Oktober 2010 im Haus der Kulturen der Welt den ersten NSK Citizens Congress abhielt.

→ <http://www.nskstate.com>

→ <http://www.laibach.nsk.si>

East.art.map (seit 2001)

Ein äußerst nützliches Recherchetool ist die 2001 von Irwin initiierte Datensammlung und Website zur Kunst Osteuropas, „East.art.map“. 226 Künstler/-innen und Künstlergruppen aus sämtlichen Ländern des ehemaligen Ostblocks seit 1945, vom Baltikum bis zum Balkan, sind aufgeführt, offen für Ergänzungen: „History is not given. Please help to construct it“, fordert die Website zur Beteiligung auf.

→ <http://www.eastartmap.org>

Rasa Todosijević: *Gott liebt die Serben*

In immer wieder anderen Installationen kombinierte Rasa Todosijević, ein Weggefährte von Marina Abramović, im 1971 eröffneten *studentischen Kulturzentrum* (SKC) in Belgrad, totalitäre Symbole bis hin zu einem seitenverkehrten Hakenkreuz mit dem immer gleichen Satz: „Gott liebt die Serben“. Indem er diesen Satz in deutscher Sprache schrieb, rückte er die Kernaussage des serbischen Nationalismus, noch bevor dieser in den Jugoslawienkriegen seine verheerende Wirkung entfaltete, in die Nähe zum Nationalsozialismus.¹⁹⁴

Milica Tomić

In Milica Tomićs Video „XY ungelöst“ (1997) vertreten Akteure aus der Belgrader Kunstszenen symbolisch die vierzig Menschen, die im März 1989 nach Protesten gegen die Aufhebung der Autonomie von der serbischen Polizei erschossen worden waren.

¹⁹⁴ Branislav Dimitrijevic: „Danke, Rasa Todosijević! Zur Retrospektive von Rasa Todosijević im Museum für zeitgenössische Kunst (MOCA) Belgrad“, in: *springerin* 4/20.

Der Titel spielt auf die deutsche Fernsehsendung an, in der Zuschauer durch telefonische Hinweise ein Verbrechen aufklären helfen sollen, und versteht sich insofern als direkte Aufforderung, das Schweigen zu brechen. Als die Arbeit 1997 in der Ausstellung „Murder 1“ im damaligen *Soros Center for Contemporary Art (SCCA)* in Belgrad gezeigt wurde, war der Kosovokrieg noch nicht beendet und die Arbeit wurde als Tabubruch verstanden.

In „I am Milica Tomić“ (1998/99) dekonstruiert die Künstlerin identitäre Zuschreibungen, indem sie dem Satz „I am Milica Tomić – I am Serbian“ lauter analoge Formulierungen folgen lässt, in denen sie sich wahlweise als Norwegerin, Koreanerin usw. bezeichnet, wobei jedes Mal eine Wunde an ihrem Körper aufplatzt. In „Porträt meiner Mutter“ (1999) zeigt sie Straßen und Häuser des von NATO-Luftangriffen zerstörten Belgrad. Sie befindet sich auf dem Weg zu ihrer Mutter, einer bekannten Schauspielerin, die sich dem Modernismus ab- und einer religiösen Innerlichkeit zugewandt hat. Es ist der Versuch, einen Weg durch den Trümmerhaufen gescheiterter Geschichtsauffassungen zu finden.¹⁹⁵

→ http://www.galerieimtaxispalais.at/archiv_1999-2008/ausstellungen/tomic/tomic_progindex.htm

Alma Suljević: 4 Entity (seit 1997)

In ihrem Projekt „4 Entity“ konzentriert sich Alma Suljević, die die Kriegszeit in Sarajewo durchlebt hat, auf Landminen. Sie zeigt und bearbeitet Karten der Minenfelder und verkauft Erde aus Landstücken, die sie zunächst von Minen gesäubert hat. Die Minen werden zu einem Symbol der Separation des dreigeteilten Landes, einer im wörtlichen Sinne noch immer explosiven Situation.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Georg Schöllhammer: „Wunden der Identität. Zwei neue Videoarbeiten der Belgrader Künstlerin Milica Tomić und eine Personale im Innsbrucker Taxispalais“, in: *springerin* 4/99.

¹⁹⁶ http://www.womenbeyondborders.org/j_bosnia.htm; Nebojsa Jovanovic: „Von EINEM Trauma zu DEM Trauma. Über Arbeiten der beiden bosnischen KünstlerInnen Alma Suljevic und Jasmila Zbanic“, in: *springerin* 4/01, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=28&pos=1&textid=743&lang=de>.

Jasmila Žbanić: After, after (1997) / Red Rubber Boots (2000)

Bereits in ihren frühen Videos „After After“ und „Red Rubber Boots“ beschäftigt sich die Regisseurin Jasmila Žbanić mit Kriegstraumata. In „After After“ fragt eine Schulpsychologin Kinder, wovor sie Angst haben. „Red Rubber Boots“ zeigt die verzweifelte Suche einer Mutter nach ihren ermordeten Kindern. Die roten Gummistiefel werden zum greifbaren Symbol ihrer Abwesenheit.¹⁹⁷

Antea Arizanović: We don't kill, we erase (2003-2008)

In ihrer Arbeit „We don't kill, we erase“ beschäftigt sich Antea Arizanović mit den rund 18 000 Menschen, größtenteils aus anderen Teilen der jugoslawischen Republik, die 1991 aus den Melderegistern Sloweniens gestrichen wurden und sich plötzlich ohne Pass und festen Wohnsitz wiederfanden. Die Künstlerin, die damals gerade 13 Jahre alt war, fragt ihre damaligen Klassenkamerad/-innen, was sie davon halten. Ihre zum Teil ausweichenden Antworten, oder die Weigerung, sich zu einem so ernsten Thema zu äußern, bezeichnet Arizanović als einen wesentlichen Teil ihrer Arbeit.¹⁹⁸

→ *Comic: Harvey Pekar, Heather Roberson*

→ *Theater: Centre for Childrens' Theatre Development, Priština*

Einige neuere Ausstellungen zum Thema Krieg und Konflikt

A Picture of War is not War, Wilkinson Gallery, London, 05.01. - 12.02.2006

Sechs Künstler/-innen reflektieren, wie der Titel der Ausstellung besagt, in vier- bis vierzigminütigen Filmen und Videos die Unangemessenheit der Berichterstattung über den Krieg.

¹⁹⁷ Ebd.; http://www.galerieimtaxispalais.at/archiv_1999-2008/ausstellungen/zbanic/zbanic_rundgang3.htm.

¹⁹⁸ http://www.oktobarskison.org/49/index.php?option=com_content&task=view&id=202&Itemid=73&lang=en.

→ <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=20421&action=termin>

**AfterShock: Conflict, Violence and Resolution in Contemporary Art,
Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich
(Contemporary Art Norwich), 14.07. - 02.09.2006**

Positionen von 17 Künstlern/-innen aus acht Ländern zum Thema Konflikt, Gewalt und Konfliktlösung zeigte die Ausstellung „Aftershock“ in Norwich. Die Kuratorin Yasmin Canvin, deren Familie aus Indien stammt, ging aus von den Arbeiten indischer Künstler/-innen, von denen sechs in der Ausstellung vertreten waren.

<http://www.scva.ac.uk/exhibitions/archive/index.php?exhibition=82>

**Zones of Conflict,
Pratt Manhattan Gallery, New York, 19.11.2008 -
07.02.2009**

Foto- und Videoarbeiten von 15 Künstlern/-innen zum Thema Krieg. Nicht zu verwechseln mit der Workshopreihe des University College London (UCL) „Zones of Conflict: Rethinking Contemporary Art During Global Crisis“ im selben Zeitraum (Okt. 08 - Feb. 09).

→ http://www.ucl.ac.uk/zones_of_conflict

→ <http://exhibitions.pratt.edu/newsletter/Artforum.com12Jan09.pdf>

**Krieg / Individuum,
Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst, Münster,
20.02. - 25.04.2010**

15 Künstler/-innen aus verschiedenen Ländern sollen mit ihren Arbeiten die Auswirkungen von Krieg – vom Zweiten Weltkrieg bis zum Irak- und Afghanistankrieg – auf das Individuum und die Gesellschaft verdeutlichen.

→ http://www.muenster.de/stadt/ausstellungshalle/ausstellungen_65633.htm

**MyWar: Participation in an Age of Conflict,
FACT, Liverpool / Edith-Ruß-Haus für
Medienkunst, Oldenburg / Agnes Etherington Art
Centre, Kingston, Kanada (2010/2011)**

Die Ausstellung zeigt anhand von zehn künstlerischen Positionen, darunter Joseph DeLappe, Harun Farocki, Renzo Martens, Milica Tomić und Sarah Vanagt, die Auswirkungen und moralischen Implikationen realer Kriege im Medienzeitalter auf den privaten Bereich.

→ <http://www.edith-russ-haus.de/ausstellungen/ausstellungen/archiv.html>

→ <http://www.aeac.ca/exhibitions/current/mywar.html>
<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=68621&action=termin>

**The Aesthetics of War and Reconciliation,
The Moreau Art Galleries, St. Mary's College,
Notre Dame (Indiana), 28.01. - 25.02.2011**

Von einer Kunst- und einer Psychologieprofessorin des katholischen Saint Mary's College in Notre Dame (Indiana) gemeinsam kuratierte Ausstellung mit acht beteiligten Künstlern/-innen.

→ <http://www.moreauartgalleries.com/?p=218>

**Serious Games: Krieg – Medien – Kunst,
Mathildenhöhe, Darmstadt, 27.03. - 24.07.2011**

Von Antje Ehmman und Harun Farocki kuratierte Ausstellung zu den Wechselwirkungen von Krieg, neuen Medien und Unterhaltungsindustrie mit 23 künstlerischen Positionen. „Serious Games. Krieg – Medien – Kunst untersucht neben dem Einsatz immer neuer Medien zu Kriegszwecken die permanente Umwandlung von Kriegsbildern zu Unterhaltungsbildern und damit die Militarisierung der Imagination. Es geht darum, welche Bilder der Krieg erzeugt – und wie diese in der Kunst der Gegenwart aufgegriffen und gespiegelt werden.“

→ http://www.mathildenhoehe.info/www/ausstellungen.html#serious_games

Weitere Künstler/-innen, Arbeiten und Projekte

Einige der hier aufgeführten Künstler/-innen sind weiter oben bereits genannt. Dies ist der Fall, wenn sie beispielsweise Arbeiten angefertigt haben, die sich explizit auf den Irak- oder Afghanistankrieg beziehen, sich darüber hinaus aber auch noch in anderen Arbeiten im allgemeineren Sinne mit der Thematik beschäftigen.

Whitney Biennial Peace Tower

Whitney Museum of American Art, New York,
02.03. - 28.05.2006

Der „Peace Tower“, den Mark di Suvero zusammen mit Rirkrit Tiravanija am Eingang der *Whitney Biennial* 2006 errichtete, war eine Replik des von ihm selbst 1966 in Los Angeles erstellten „Artists' Tower Against the War in Vietnam“ (s. weiter oben). Einige der 1966 beteiligten Künstler/-innen stellten erneut Werke zur Verfügung, wieder waren viele prominente Künstler/-innen vertreten wie etwa John Baldessari, Tacita Dean, Sam Durant, Olafur Eliasson, Hans Haacke, Sol LeWitt, Jonas Mekas, Yoko Ono, James Rosenquist, Martha Rosler oder Lawrence Weiner. In vieler Hinsicht ließe sich der „Peace Tower“ auch als Reaktion auf den Irakkrieg deuten. Er bezieht sich aber, anders als sein Vorgänger 1966, nicht explizit schon im Titel auf den Irak.

→ http://whitney.org/www/2006biennial/artists.php?artist=diSuvero_Mark

→ → *Vietnam: Peace Tower*

Sean Snyder: *The Real War*

In einem langfristig angelegten Projekt thematisiert Sean Snyder, wie Galit Eilat schreibt, „den Kampf um die Darstellung und Interpretation von Wirklichkeit“. Snyder sammelt Medienbilder von Profi-/Amateurfotografen und -filmern aus der ganzen Welt, die er nach formalen Kriterien archiviert. Er konzentriert sich häufig auf weit von der eigenen Erfahrung des durchschnittlichen Medienbenutzers entfernte Bereiche wie Nordkorea, Al Kaida, die Demonstrationen nach den Wahlen in der Ukraine 2007 oder im Iran 2009, analysiert dabei das Bildmaterial in der Weise, dass der scheinbar objektive Bildinhalt in den Hintergrund tritt und die Faktur des Bildes, seine Gemachtheit erkennbar wird. Indem Snyder die Herstellungstechnik der Medienbilder hervorhebt, nährt er zugleich den Zweifel an ihrer Authentizität und hebt ihre Manipulierbarkeit hervor.

→ http://www.digitalartlab.org.il/ExhibitionPage.asp?id=468&path=level_1

Adam Broomberg, Oliver Chanarin: *Chicago* (2008) / *Red House* (2006) / *Afterlife* (2009)

„Chicago“ nennt sich eine Kulissenstadt in der Negev-Wüste, in der das israelische Militär, wie Adam Broomberg und Oliver Chanarin in ihrem gleichnamigen Foto-Projekt ausführen, jede einzelne militärische Aktion – während der ersten und zweiten Intifada, des Rückzugs aus dem Gazastreifen oder dem Gazakrieg – vorher geübt haben. Das berühmte Vorgehen der Armee, indem sie einzelne Wände privater Wohnhäuser zerstört und sich so von Wohnzimmer zu Wohnzimmer durch das dichte Geflecht palästinensischer Städte und Flüchtlingslager vorgearbeitet haben, wurde hier erprobt, nachdem am direkten Panzerbeschuss des Flüchtlingslagers von Jenin Kritik laut wurde. Aber auch die amerikanische Armee nahm sich ein Beispiel an den israelischen Kampfaktiken, als sie den Angriff auf irakische Städte und die Exekution Saddam Husseins plante. „Chicago“ heißt dieser Ort, weil in der gleichnamigen amerikanischen Großstadt während der Prohibitionszeit so viel geschossen wurde. In ihrer Fotoserie gelingt es Broomberg und Chanarin, wie Eyal Weizman in einem lesenswerten Beitrag anmerkt, an einem bisher kaum bekannten Ort zugleich die israelische Vision einer unbevölkerten arabischen Stadt (nach dem Motto „ein Land ohne Volk“) vor allem aber die Strategien moderner Kriegführung sichtbar und durchschaubar zu machen.

Broomberg und Chanarin bilden in diesem wie auch in anderen Fällen nicht einfach die sichtbare Oberfläche der Konflikte ab, sondern suchen auf gezielten Umwegen nach geeigneten Bildern, um die Hintergründe verständlich zu machen. Ausgehend von einer Kritik des Bildes gelingt es ihnen gleichwohl, umso prägnantere Bilder zu finden, die insofern noch wirken, weil sie nicht abgenutzt sind. Dies gilt auch für zwei Arbeiten, die sich mit dem irakischen Kurdistan beschäftigen. „Red House“ besteht aus Fotografien von Kerben und Zeichnungen an den Wänden eines Hauptquartiers der Ba’ath-Partei in Sulaymaniyah, eines Hauses also, in dem gefoltert wurde. „Afterlife“ dekonstruiert ein berühmtes Pressebild von elf Kurden, die am 6. August 1979 mit verbundenen Augen vor ihrer Erschießung stehen. Es war als anonymes Bild weitverbreitet.

Broomberg und Chanarin machten den Fotografen ausfindig und setzten das Bild auf der Basis seiner Erläuterungen in verschiedenen Variationen neu zusammen.

→ <http://www.choppedliver.info>

Robby Herbst: *Household Revisited – Peaceniks and Trehuggers* (2008)

Anlässlich der Ausstellung „Allan Kaprow – Art as Life“ des *Museum of Contemporary Art* (MOCA) in Los Angeles 2008 entwickelte Robby Herbst eine neue Version des Happenings „Household“ von Allan Kaprow aus dem Jahr 1964. Kaprow hatte den Kampf der Geschlechter auf einer Müllhalde als sinnbildliche Szenerie der Konsum- und Wegwerfgesellschaft inszeniert. Statt wie bei solchen Gelegenheiten üblich Kaprows „Werk“ möglichst exakt zu reproduzieren, fragte Herbst nach der heutigen Aktualität, die er im Klimawandel und im Irakkrieg gegeben fand. Er spielt daher selbst die Figur des Krieges, gegen den seine Mitstreiter, als „Peaceniks and Trehuggers“, in verschiedenen, vorher nach historischen Vorbildern ausgesuchten Verkleidungen Formen zivilen Widerstands entwickeln. Was im Video teilweise nach einer Neubelebung des Geistes der Hippies aussieht, hat insofern einen unmittelbaren Realitätsbezug, als die Teilnehmer damit auch Aktionen eintrainierten, wie sie in realen Protesten zum Einsatz kamen.¹⁹⁹

→ <http://www.moca.org/kaprow/index.php/category/household/>

Renzo Martens: *Episode 1* (2002)

In seinem 44-minütigen Film „Episode 1“ macht Renzo Martens etwas scheinbar Absurdes: Er fährt mitten ins umkämpfte Tschetschenien und filmt all die üblichen Protagonisten – uniformierte Soldaten, Flüchtlinge, Opfer ... Nur fragt er sie nicht nach den Ereignissen, was sie erlebt haben, wie es ihnen erging, was sie empfinden, sondern er fragt sie nach sich: was sie von ihm, dem Künstler Renzo Martens halten. Was auf den ersten Blick nach einem übersteigerten Narzissmus des Künstlers aussehen könn-

¹⁹⁹ *Friedensschauplätze*, S. 90-91 und Website.

te, ist in Realität eine Reflexion über die Komplizität der Medien, das heißt der Journalisten, der Medienkanäle und der Betrachter. Kameraaufnahmen begleiten die Kampfhandlungen, sind Gegenstand eines Bilderkriegs als einer zweiten Ebene der Auseinandersetzungen und sind auch anschließend immer weiter dabei, wenn humanitäre Hilfe eintrifft. Martens kehrt schlicht die Positionen von Subjekt und Objekt um, wenn er die Menschen vor Ort danach fragt, was sie davon halten, dass bei allem, was sie erleiden, immer auch noch eine Kamera auf sie gerichtet wird.²⁰⁰

Hito Steyerl: *November*

Ausgehend von einem feministischen Kungfu-Film, den sie mit ihrer Freundin Andrea Wolf im Alter von 17 Jahren auf Super 8 drehte, reflektiert Hito Steyerl deren Geschichte. Wolf wurde verdächtigt, die Rote Armee Fraktion bei der Zerstörung eines Abschiebegefängnisses unterstützt zu haben und schloss sich 1996 den bewaffneten Kämpfern der PKK in Kurdistan an. Sie wurde bei einem Gefecht unter türkischem Hubschrauberbeschuss verhaftet und wahrscheinlich exekutiert. „November ist kein Film über Andrea Wolf. November ist kein Film über die Situation in Kurdistan. Er reflektiert stattdessen die Gesten der Befreiung nach dem Ende der Geschichte, wie sie in der Popkultur und durch reisende Bilder verbreitet werden. Der Film handelt von der Epoche des November, in der die Revolution vorbei zu sein scheint, und nur ihre Gesten weiter zirkulieren.“²⁰¹

Joana Rajkowska

Auf einer Reise nach Israel mit Artur Zmijewski im März 2001 kam Joana Rajkowska die Idee, auf der Aleje Jerozolimskie, der Jerusalem-Allee, einer der Hauptstraßen von Warschau, eine künstliche Palme zu errichten. Bei dem Versuch, die Eindrücke der Reise – in Jerusalem auf einer Parkbank zu sitzen und die Detonationen von Kampfhandlungen in Bethlehem zu hören – in einen Aufsatz zu fassen,

dachte sie plötzlich an den Namen der sechspurigen Straße, die an das 1772 in der polnischen Hauptstadt gegründete und nur zwei Jahre bestehende „Nowa Jerozolima“ erinnerte, ein Versuch, durch Ansiedlung jüdischer Händler die Wirtschaft in Gang zu bringen. Die Palme gab keinen spezifischen Hinweis auf diese jüdische Vergangenheit, sondern wirkte als offenes Symbol, das die Bewohner der Stadt nach ihrem Umgang mit dem Fremden befragt. Nach teilweise heftigen ablehnenden Reaktionen gilt Rajkowskas Palme heute als eine Sehenswürdigkeit. Für die Künstlerin markiert die Installation den Beginn ihres Arbeitens im öffentlichen Raum. Sie ist 2008 erneut in Israel und dem Westjordanland gewesen, war dort zu Gast im *Israeli Center for Digital Art* und hat mit Jugendlichen im *Freedom Theatre* in Jenin Workshops veranstaltet. Sie hat dazu einen sehr lesenswerten Blog verfasst, die Zerstörung eines palästinensischen Hauses auf Video festgehalten und in der Zeitschrift *Krytyka Polityczna* einen Fotoessay veröffentlicht, der die antisemitische Propaganda der 1930er Jahre mit heutigen islamfeindlichen Äußerungen vergleicht („You Jew, You Arab!“, 2010). Sie hat aber auch nicht aufgehört, sich mit der jüdischen Vergangenheit Warschaws zu beschäftigen, wo sie an einem Ort, an Stelle des ehemaligen Ghettos, 2006 eine kleine temporäre Grünanlage mit Teich und eine Nebelmaschine zur Sauerstoffanreicherung einrichtete, die von den Bewohnern der umliegenden Quartiere sehr gut aufgenommen wurde. Während eines Aufenthalts in Belgrad im Jahr 2004, als die Nachwirkungen der Jugoslawienkriege noch zu spüren waren, veranstaltete sie eine Rundfahrt um die „Große Kriegsinsel“, am Zufluss der Sava in die Donau, auf einem noch fahrtauglichen Schiff aus einem Schiffsfriedhof. In Budapest lud sie 2008 zwei Mitglieder von Organisationen der extremen Rechten und weitere Passagiere aus acht anderen Ländern sowie zwei Roma, einen Juden und eine Lesbierin zu einem Rundflug in einer alten Lisunov-2-Propellermaschine ein. In London konstruierte sie 2010 vor dem Eingang des *Showroom* einen zweirädrigen Pferdewagen, auf den zuerst ein kurdischer Künstler in arabischer Schrift eine Inschrift anbrachte, woraufhin die vorwiegend aus dem Nahen und Mittleren Osten stammenden Bewohner der *Edge-ware Road* eingeladen waren, ihre Kommentare ab-

²⁰⁰ <http://culiblog.org/2006/03/episode-1-emergency-food-distribution-and-the-role-of-the-cameras>.

²⁰¹ <http://www.sparwasserhq.de/Index/HTMLsep4/hitoG.htm>.

zugeben. Ein neues Projekt sieht vor, nach dem Modell der Palme, einen alten Fabrikschornstein in einem Industriegebiet von Poznan (Posen), optisch in ein Minarett zu verwandeln, der mit seinen Mobilfunkantennen schon fast danach aussieht.

- <http://www.rajkowska.com/en>
- http://www.rajkowska.com/en/jenin_blog.php
- <http://www.minaret.art.pl/index.php?lang=en>

Artur Żmijewski

In verschiedenen Versuchsanordnungen führt Artur Żmijewski seit Mitte der 1990er Jahre in Fotos und Videos Situationen vor Augen, die kontrovers gelesen, aber nicht in die eine oder andere Richtung aufgelöst werden können. So könnte die Fotoserie „Eye for an Eye“ (1998), auf der Beinamputierte von einem Partner oder einer Partnerin, beide nackt, gestützt werden, schon allein aufgrund des Titels an Kriegsinvaliden denken lassen. Żmijewski selbst enthält sich allerdings eines entsprechenden Kommentars. In „KR WP“ (2000) marschiert eine Gruppe Soldaten zuerst in Uniform und dann nackt. Der nackte Körper, auch in dem kontrovers diskutierten Video „The Game of Tag“ (1999), in dem Erwachsene nackt in der Gaskammer von Auschwitz Fangen spielen, leitet sich einerseits ab aus der klassischen Aktdarstellung und zeigt andererseits die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. In einer dreiteiligen Israel-Serie (2003) wählt Żmijewski ebenfalls einen indirekten Ansatz, indem er zeigt, wie die heutige Situation auf verschiedene Weise mit der Vergangenheit Deutschlands und Polens verknüpft ist: In „Itzik“ beruft sich ein Mann, dessen Sohn in der israelischen Armee dient, vor laufender Kamera auf biblische Legenden und den Holocaust, um zu begründen, dass Israel das Recht habe, Araber zu töten. „Lisa“ zeigt dagegen eine in Tel Aviv lebende Deutsche, die glaubt, in einem früheren Leben als jüdischer Junge von den Deutschen ermordet worden zu sein. „Pilgrimage“ wiederum begleitet eine Pilgerfahrt polnischer Juden ins Heilige Land. Nicht am zionistischen, sondern am christlichen Beispiel führt der Künstler vor Augen, wie die Imagination heiliger Räume den Blick auf die aktuelle Realität total verstellen kann. In neueren Arbeiten wie „Oni“ (Sie / Them), zu sehen 2007 auf der Documenta 12 in Kassel) bringt er Rechte und Linke, Katholiken und Juden zusammen und versucht diese, ausgehend

von ihren jeweiligen Abzeichen und Symbolen, zu einer Verständigung über wichtige gesellschaftliche Anliegen zu bewegen. „Demokracje“ (Demokratien, 2009) zeigt Aufnahmen öffentlicher Kundgebungen und Demonstrationen in verschiedenen Ländern, denn: „Many similar videos end up on Youtube, because the official media won't show them.“

- http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_zmijewski_artur

John Jordan: *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*

1987 bis 1995 Kodirektor der interdisziplinären *social practice art group platform*, die von Beuys ausgehend Kunst und sozialen Wandel verknüpft, anschließend Mitbegründer des Netzwerks *Reclaim the Streets*, hat John Jordan bis 2003 an der *Sheffield Hallam University* unterrichtet und ist dann nach Argentinien gegangen, um zusammen mit Naomi Klein Formen direkter Demokratie und Selbst-Management in Fabriken zu erproben.²⁰² Die Zeit der argentinischen Wirtschaftskrise 2001, des beginnenden Afghanistankriegs und des G8-Gipfels in Genua verbrachte er als Stipendiat der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart, wo er die wichtige Ausstellung „Collective Distribution“ kuratierte, an der auch die argentinische Künstler/-innengruppe *El Fantasma de heredia* teilnahm.²⁰³ 2002 gründete Jordan die „Clandestine Insurgent Rebel Clown Army“, die in vielen Ländern operiert.²⁰⁴ Das Prinzip der Aktionen der Clownarmee besteht darin, sich bei Demonstrationen, Kundgebungen, Aufmärschen, Rekrutierungsveranstaltungen in Clownsmaske unter die Soldaten und Ordnungskräfte zu mischen und deren Verhalten auf freundliche Weise zu verdoppeln und zu parodieren.

- <http://www.social-sculpture.org/people/wider-network/johnjordan-platform.htm>
- www.platformlondon.org
- <http://rts.gn.apc.org>
- <http://www.clownarmy.org>

²⁰² <http://www.guardian.co.uk/world/2003/jan/25/argentina-weekend71>.

²⁰³ *Jahrbuch 6, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart 2002, S. 158-193.*

²⁰⁴ <http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/de>.

Circus 2 Iraq

Eine andere Initiative von Clowns, die, obwohl nicht in den Kontext zeitgenössischer Kunst gehörig, hier kurz gegenübergestellt werden soll, gründete sich ebenfalls 2003, als Antwort auf den Irakkrieg. Der „Boomchucka Circus 2 Iraq“ reiste tatsächlich 2004 in den Irak und hat seither 14 Monate im Nahen und Mittleren Osten verbracht, vorwiegend in Palästina/Israel, aber auch in Jordanien, Ägypten und Kurdistan. Der einfache Vorsatz der Gruppe, an der Jeder, der möchte, mitzuwirken aufgefordert ist, besteht darin, Kinder zum Lachen zu bringen, auch und gerade unter den schrecklichen Bedingungen von Krieg und Gewalt.

→ <http://rumble.ironfire.org/circus2iraq.org>

→ Theater: Freedom Theatre, Jenin

Lukas Einsele: *One Step Beyond / The Many Moments of a M85 – Zenon's Arrow Retraced*

“One Step Beyond” ist ein von Lukas Einsele 2001 ins Leben gerufenes, multimediales künstlerisches Projekt, das sich mit Landminen beschäftigt. Einsele ist in die vier am stärksten verminten Länder der Welt gereist: Angola, Afghanistan, Bosnien und Kambodscha. Menschen, die von einer Mine verletzt wurden, hat Einsele interviewt und ihre Geschichte den genauen Angaben jeweils einer Dokumentation über eine bestimmte Landmine gegenübergestellt, die den Unfall hätte verursachen können. Dazu stellt der Künstler Karten und viele Hintergrundinformationen zu den einzelnen Ländern zur Verfügung, etwa über Minensuch- und -sprengtruppen, eine Demonstration Amputierter in Luanda, die Rehabilitation mittels Fahrrädern oder Prothesen in Afghanistan oder ein eigenes Dorf für Minenopfer in Kambodscha.

In seinem neuen Projekt “The Many Moments of a M85 – Zenon's Arrow Retraced” verfolgt Einsele den Weg vom Einschlag eines Sprengkörpers, der sich als Submunition einer Streubombe in eine Bankfiliale im Libanon verirrt hat, zurück bis zum Ort der Herstellung. Bilder der Büroräume sind zu sehen, Bankangestellte, die erläutern, wo die Munition überall Schaden angerichtet hat, aber auch die Pro-

duktionsstätte einer ähnlichen Waffe in Deutschland, das solche Streubomben in einem Abkommen (2008) als einer von 103 Staaten geächtet hat.²⁰⁵

→ <http://www.one-step-beyond.de>

Susanne Bosch

Die seit 2006 in Belfast lebende und lehrende Künstlerin Susanne Bosch hat im Jahr 2004 an einem viermonatigen Konfliktmanagement-Training teilgenommen und konzentriert sich in ihrer Arbeit auf langfristig angelegte Projekte zur Rolle von Kunst im öffentlichen Raum, insbesondere in Ländern, die Demokratie und Menschenrechte verletzen.

→ <http://www.susannebosch.de>

²⁰⁵ http://www.muenster.de/stadt/ausstellungshalle/ausstellungen_65633.htm.

2.2 Medien

Der öffentliche Raum: Graffiti

Kunst im öffentlichen Raum ist zumeist, wenn sie nicht als Denkmal auf Dauer angelegt ist, temporärer Natur. Denkmale sind häufig während der Zeit ihrer Planung und Entstehung umstritten, sollen aber „für immer“ bestimmte Erinnerungen in einer ein für alle Mal sanktionierten Form festhalten. Dieser offizielle Charakter gilt zumeist auch für Wandbilder, deren Anbringung in der Regel einer Genehmigung bedarf. Anders verhält es sich bei Graffiti, die zumeist unerlaubt über Nacht angebracht werden. Obwohl Graffiti-Künstler/-innen bald nach dem Aufkommen des Graffiti in New York um 1980 auch in Galerien gearbeitet haben und ihre Werke in Kunstsammlungen aufgenommen wurden, halten sich Sprayer in der Regel eher abseits vom Kunstbetrieb und bilden eine eigene „Szene“. Einerseits bestimmten Codes unterworfen, bieten Graffiti andererseits die Möglichkeit, ungefragt öffentlich Stellung zu beziehen. Zwei in der Ausstellung „Friedensschauplätze“ gezeigte Arbeiten sollen hier die Möglichkeiten und Grenzen des Graffiti andeuten.

Akim: *Theater of Peace*

Der in Vietnam geborene, in Berlin lebende Graffiti-Künstler Akim bezeichnet Graffiti als „Krieg der Zeichen“: Im „White Cube“ des Ausstellungsraums sei dieser Krieg befriedet. Folgerichtig brachte Akim mit einer Truppe von Helfern für die Ausstellung Friedensschauplätze in den Räumen der NGBK ein weißes Graffiti an der weißen Wand an. „Theater of Peace“, so Akim, „für die gleichnamige Ausstellung konzipiert, zeugt von der Unmöglichkeit, den Kampf um die Sichtbarkeit in der spätkapitalistischen westlichen Welt im Innenraum zu repräsentieren.“

→ Kenia: *Solo7, Peace Wanted Alive*

Vernetzung: Weblog, Videoletter

Wo in Krisengebieten und Diktaturen der öffentliche Raum nicht nur umkämpft, sondern ein ausgespro-

chen gefährliches Gebiet ist, um wirksam Dissens zu artikulieren, bietet das Internet neue Möglichkeiten der Stellungnahme, Kommunikation und Vernetzung. „Ist irgendjemandem aufgefallen, dass es in unseren öffentlichen Toiletten kaum noch Graffiti gibt, seit die Weblogs aufgetaucht sind?“, fragt eine iranische Autorin in ihrem Weblog.²⁰⁶ Der Iran ist berühmt geworden als Land der Blogger/-innen. Weblogs bieten neue Möglichkeiten der Meinungsäußerung, neben anderen Social Media-Formen wie Foren, Newsgroups und sozialen Netzwerken. Berühmt wurde der Blogger *Salam Pax*, der der Welt ein Bild des Irak von innen, während der Bombenangriffe 2003 und danach vermittelte.²⁰⁷ Blogs bieten in der Regel ein Forum für sprachliche Äußerungen, die auch poetischer Natur sein können wie im Falle von Ritta Baddoura, die – wie viele Andere – während des Libanonkriegs 2006 ihren Blog „Ritta parmi les bombes“ begann.²⁰⁸ Blogs bieten jedoch auch die Möglichkeit, Fotos, Filme oder Zeichnungen einzubetten, insbesondere Karikaturen, die die kritischen, bisweilen satirischen Aussagen der Texteinträge unterstützen oder für sich wirken. Obwohl das Netz letztlich nur eine andere Publikationsform für Zeichnungen darstellt, die auch gedruckt erscheinen könnten, sollen zwei Blogs von Karikaturisten und Comiczeichnern, die vor allem durch das Internet weit bekannt wurden, an dieser Stelle erwähnt werden.

Mazen Kerbaj: *Kerblog (ab 2006)*

„2 years of laziness before starting this blog. I'll begin then by thanking Israel who burned in one night two years of efforts to avoid getting myself trapped in this adventure. Good job guys! Especially the airport party. And the bridges. No way to leave the country. Nothing else to do than this blog. After

²⁰⁶ Nasreen Alavi: *Wir sind der Iran. Aufstand gegen die Mullahs - die junge persische Weblog-Szene*, Köln 2006, zit. nach:

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,396072,00.html>.

²⁰⁷ http://dear_raed.blogspot.com; <http://salampax.wordpress.com>.

²⁰⁸ <http://rittabaddouraparmilesbombes.chezblog.com>.

all, we all need sometimes a valid reason to start to work. And a good old war soundscape is OK as a starting point.“ Mit diesem ersten Eintrag startet Mazen Kerbaj, Improvisationsmusiker und Comiczeichner, am 14. Juli 2006, zwei Tage nach Beginn des Libanonkriegs seinen Blog, der schon am nächsten Tag mit achtzehn Einträgen und von da an – von Stromausfällen abgesehen – täglich mit sarkastischen Zeichnungen und Kommentaren den Libanonkrieg kommentiert. Musikerkollegen aus der ganzen Welt antworten mit Kommentaren und Solidaritätsadressen. Zusätzliche Aufmerksamkeit erhält Kerbaj, als er sich in der Nacht vom 15. zum 16. Juli auf den Balkon seines Hauses stellt, vor dem Hintergrund von Bombeneinschlägen Trompete spielt und die Aufzeichnung ins Netz stellt. Eine australische Radiostation schaltet ein Interview. Kerbaj erhält zahlreiche Rückmeldungen bis nach Argentinien, aber auch aus Israel: Einige davon antworten in gebrochenem Englisch – offenkundig Einwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion, die gegen die Hisbollah wettern und deren Kommentare er nach mehreren Vorwarnungen löscht. Eine junge Frau aus Tel Aviv schreibt, dort finde eine Demonstration gegen den Krieg statt, sie werde hingehen, zweifelt aber am Erfolg. Nach dem Ende des Kriegs lässt Kerbajs Blogger-Aktivität nach, während der Angriffe auf den Gazastreifen liefert er mit seinen Cartoons noch einmal sarkastische Kommentare. Neuerdings stellt Kerbaj mit seiner Mutter Laure Ghorayeb aus und performt mit dem Gitarristen Sharif Sehnaoui in „Wormholes“ als Zeichner. Etwas vom Tenor seines Blog bleibt erhalten, wenn die von ihm auf Folie gezeichneten und wieder ausgewischten Figuren fragen: *Why are we always disappearing?*²⁰⁹

→ <http://mazenkerblog.blogspot.com>

Ganzeer

Ganzeer ist ein von Mohammed A. Fahmy, im Jahr 2005 gegründetes Designbüro in Kairo. Ganzeer bedeutet Fahrradkette und bezieht sich auf die Kraftübertragung ebenso wie auf die Kette als Waffe

in der Hand von Straßengangs: „The essence of what Ganzeer is all about; rebelling against the common and the mainstream. The chain as a symbol also acts as a metaphor for connection, communication, and continuous thinking, a ‘chain of thought’ if you will [...]“ Fahmys Intuition besteht darin, visuelle Sprache nicht einfach als Dienstleistung zu verstehen, sondern nach ihrer Bedeutung und Wirkung auf die Gesellschaft zu fragen. Er designt Comics, T-Shirts, CD-Cover, Anzeigen, Flyer und vieles mehr im Auftrag ebenso wie aus eigener Initiative und gibt das Online-Magazin „Shakloh“ heraus. Seit 2007 postet Ganzeer in einem Blog realisierte und abgelehnte Entwürfe: Fotos aus Kiel oder einem Workshop in Shatana in Jordanien, wo Fahmy eine (arabische) Schrift für Hinweisschilder entwirft, 72 grafische Porträts von Menschen aus der Kunstwelt, Möbel- und Teppichentwürfe oder eine Anzeige für einen Schutzanzug gegen die verunreinigte Luft von Kairo. Im vorliegenden Zusammenhang sind Ganzeers jüngste Aktivitäten interessant: Er betreibt einen zweiten Blog für mobile Handy-Aufnahmen von Straßenprotesten, entwarf Sticker mit einem ausgestrichenen Mubarak, hat bisher acht Entwürfe von Märtyrern der jüngsten Revolution ins Netz gestellt und zugleich zwei von ihnen als großformatige Wandbilder realisiert.

→ <http://www.ganzeer.com>

→ <http://ganzeer.blogspot.com>

→ <http://ganzeer.tumblr.com>

Women Videoletters

Von Vernetzung lässt sich auch vor der Ära von Internet, Digitalkamera und DVD reden. Eine frühere Periode war etwa die der Mail-Art der 1970er und 80er Jahre, an der sich auch viele Künstler/-innen aus totalitären Staaten in Südamerika oder Osteuropa beteiligten. Das Projekt „Women Videoletters – a second text on war & globalization“ entstand 2001 als feministische Antwort auf die Berichterstattung der Medien nach dem 11. September. In Videointerviews berichteten Aktivistinnen aus Kriegs- und Krisengebieten, aber auch Deutschland und den USA, aus ihrer jeweiligen lokalen Perspektive über Auswirkungen von Ungleichheit, Militarisierung und Krieg, um einen Austausch in Gang zu setzen, Initiativen vorzustellen, über die sonst wenig zu erfahren war, und um den wechselseitigen Zusam-

²⁰⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=FfQ9pimUTk&feature=relmfu>.

menhang zwischen Geschehnissen an verschiedenen Enden der Welt hervorzuheben.

→ <http://www.womenvideoletters.com>

→ Film: *Who Hangs the Laundry*

Comic / Cartoon

Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie, Film und Video gehören zu den gebräuchlichsten alten und neuen Medien der Kunst. Alle finden jedoch auch außerhalb des eigentlichen Bereichs der „hohen“, anspruchsvollen Kunst Verwendung. Sie erreichen dann unter Umständen ein viel größeres Publikum, folgen aber auch anderen Konventionen und Erwartungshaltungen. Comics und Cartoons haben eine gemeinsame Herkunft im Bereich karikaturistischer Zeichnungen von Zeitungen und Zeitschriften. Was den Comic Strip vom Cartoon unterscheidet, ist, dass er als ganzer „Streifen“ aus mehreren Bildern zusammengesetzt ist, die zu einer kleinen Erzählung verbunden sind. Der karikaturistische Zug macht Comics und Cartoons zu einem idealen Medium, um publikumswirksam Zeitkritik zu äußern.

Allerdings tritt in „Erwachsenencomics“ das Komische oftmals in den Hintergrund. Die „Graphic Novel“, wie der englische Begriff lautet, ist in besonderer Weise geeignet, in der Kombination von Text und Bild eine Innenansicht auch von Gesellschaften zu geben, in denen sich gerade weibliche Autorinnen, wie Marjane Satrapi („Persepolis“, 2000/01), Karlien de Viliers aus Südafrika („Meine Mutter war eine schöne Frau“, 2006) oder Marguerite Aboutet aus der Elfenbeinküste („Aya“, 2006), nicht ohne Weiteres frei äußern können. Damit eröffnen sie auch einen anderen Blick auf diese Länder, die in der Außensicht oftmals als gewaltgeprägt wahrgenommen werden. Lässt die Entwicklungsgeschichte des Comics in der Regel zuerst an die USA, Frankreich oder Belgien denken, so gibt es doch auch in anderen Ländern, zum Teil schon seit längerer Zeit, außergewöhnliche Comiczeichner, wie etwa Sid Ali Melouah, der 1968 das erste Comicmagazin Algeriens gründete.

Comicromane können je nach Anspruch an die grafische Ausarbeitung in der Herstellung sehr zeitaufwendig sein, sodass sie, um wirtschaftlich erfolg-

reich zu sein, sehr viele Leser erreichen müssen. Allerdings ändert sich diese Rechnung, wenn Zeichner/-innen aus innerem Antrieb daran arbeiten, ihren Lesern/-innen etwas mitzuteilen, was sie vielleicht auf anderem Wege nicht könnten. So fielen die 1000 Exemplare des Comics „Metro“, in dem Magdy al-Shafee seinem Ärger über die Verhältnisse im Ägypten Mubaraks Luft macht, 2009 sofort der Zensur zum Opfer.²¹⁰ Welcher Aufwand betrieben wird, hängt aber auch von Funktion und Zielgruppe ab. Das Spektrum reicht von handkopierten, direkt vertriebenen Heften von Popok Tri Wahjudi aus Indonesien über die aus aktivistischem Kontext entstandenen Strips der koreanische Gruppe Mixrice bis hin zu den reflektierten, auch grafisch sehr sorgsam ausgearbeiteten Bildergeschichten eines Sarnath Banerjee, die auf einen Zwischenbereich zwischen Hoch- und Populärkultur zielen.²¹¹

Art Spiegelman: *Maus* (ab 1986)

Obwohl nicht unmittelbar in den Kontext aktueller Konflikte gehörig, verdient Art Spiegelmans Comic „Maus“ in diesem Zusammenhang deshalb Erwähnung, weil er für viele spätere Versuche, ernste Themen in Form von Comicgeschichten aufzuarbeiten, vorbildlich geworden ist. Spiegelman, Sohn eines Holocaust-Überlebenden, schildert dessen Geschichte in Form einer Tierfabel.

Joe Sacco: *Palestine* (1993) / *Safe Area Goražde* (2000) / *Footnotes in Gaza* (2010)

Auf der Suche nach einer Antwort auf den Golfkrieg, bereiste Joe Sacco, zwischen seinem Geburtsort auf Malta und Portland / Oregon pendelnd, 2001 den Nahen Osten. Von Art Spiegelman angeregt, verfasste er die Comic-Reportage „Palestine“, später „Safe Area Goražde“ und weitere dokumentarische Comics über den Bosnien-Konflikt, darunter auch eine sechsseitige Comicreportage über das Kriegsverbrechertribunal in Den Haag, im Auftrag von Spiegelman. Sein letztes Buch ist „Footnotes in Gaza“, veröffentlicht 2010. Darin befragt er im Jahr

²¹⁰ Mona Sarkis: „Magdy al-Shafee“, in: *springerin* 2/10, S. 74-75.

²¹¹ <http://popokberaksi.com>; <http://mixterminal.net>; <http://www.sarnathbanerjee.net>.

2004 Bewohner des Gazastreifens nach einem traumatischen Ereignis aus dem Jahr 1956. Der indirekte Blickwinkel auf ein bereits längere Zeit zurückliegendes Ereignis, das von vielen weiteren Vorkommnissen verschüttet erscheint, erlaubt ihm, die bedrückenden Umstände der Gegenwart ebenso wie Äußerungen von Palästinensern und Israelis fast beiläufig, kommentarlos zu schildern und zugleich die Auswirkungen der historischen Traumata auf das Verhalten der heute lebenden Menschen sichtbar zu machen.

Aleksandar Zograf

Zuerst in den USA erschien 1994 Aleksandar Zograf's Band "Life under Sanctions" und 1999, unter dem Titel „Regards from Serbia“, seine wöchentlichen Berichte in Comicform über die NATO-Bombenangriffe auf seine Heimatstadt Pančevo, später zusammengefasst in dem Band „Bulletins from Serbia“. Von Art Spiegelman und Robert Crumb ausgehend, war Zograf, mit bürgerlichem Namen Saša Rakezić, wohl der erste Comiczeichner, der auf diese Weise noch während der Bombenangriffe die Lage der Betroffenen darstellte: „Yea, my town was exposed to NATO bombings“, sagt er in einem Streifen, „but don't worry, I'm safe!!! I'm safe, because their bombs are not rude, they are intelligent, smart bombs!“

→ <http://www.aleksandarzograf.com>

Max Andersson, Lars Sjunnesson: *Bosnian Flat Dog* (2004)

Die eingefrorene Leiche Marschall Titos spielt eine zentrale Rolle in der surrealen Reise, die Max Andersson und Lard Sjunnesson in ihrem Comicband "Bosnian Flat Dog" 1999 von Ljubljana nach Sarajevo unternehmen. Zu der angeblich auf wahren Ereignissen beruhenden Geschichte gibt es auch eine Ausstellung mit der Leiche Titos im Kühlschrank, Granathülsen und anderen Exponaten, und mit „Tito on Ice“ entsteht weiterhin eine Verfilmung.

→ <http://www.maxandersson.com>

Harvey Pekar, Heather Roberson, Ed Piskor: *Macedonia* (2006)

Die von Ed Piskor gezeichneten Comicroportage „Macedonia: What does it take to stop a war?“, geschrieben von Harvey Pekar, dem Autor der autobiografischen Comicserie „American Splendor“, schildert die Reise der Friedensforscherin Heather Roberson nach Mazedonien, um herauszufinden, wie die Republik als einzige des ehemaligen Jugoslawien es trotz anhaltender Spannungen zwischen Mazedoniern und Albanern bis heute geschafft hat, einen offenen Konflikt zu vermeiden. Das Buch beruht auf Robersons Abschlussarbeit an der Universität von Berkeley: eine eher ungewöhnliche Perspektive für einen Comicband, der sich nach Aussage Pekars an Joe Saccos „Safe Area Goražde“ orientiert.

→ <http://www.macedoniathebook.com>

Oreet Ashery, Larissa Sansour, *The Novel of Nonel and Vovel* (2010)

„The Novel of Nonel and Vovel“ ist nicht einfach ein Comic, sondern eine Allegorie, die beschreibt, wie die Künstlerinnen Oreet Ashery und Larissa Sansour ihre begrenzt wirksamen künstlerischen Fähigkeiten gegen die Superkräfte von Comic-Heldinnen eintauschen. Durchsetzt von Kreuzwortsrätseln, Gesundheitsratschlägen und Witzen über Araber und orientalische Juden, exerziert der Band verschiedene Bildsprachen durch, bis schließlich professionelle Comiczeichner den Fall übernehmen und die beiden Künstlerinnen im Superheldinnenkostüm Palästina und die Welt retten.

→ <http://nonelandvovel.net>

→ → *Nahostkonflikt: Oreet Ashery / Larissa Sansour*

Fotografie

Fotografie gilt eigentlich schon seit den 1920er Jahren, spätestens aber seit den 1970er Jahren als ein gängiges Medium der Kunst. Zugleich findet Fotografie aber auch und sogar vorwiegend in verschiedenen anderen Bereichen Verwendung. Was Fotografie als Kunst von Fotojournalismus, Werbefotografie usw. unterscheidet, ist zum einen die Art und Weise ihrer Verbreitung, nämlich in Kunstaustellungen und den dazu gehörigen Katalogen; zum anderen bedingt schon die Präsentation als Kunst,

dass sie keinem weiteren, äußeren Zweck wie etwa Werbung, Reportage oder Illustration unterworfen ist, sondern für sich selbst steht. Dies impliziert zugleich eine mehr oder minder selbstreflexive Haltung, das heißt über die Abbildung eines Gegenstands hinaus eine Auseinandersetzung mit der Frage, wie ein Bild wirkt und aufgebaut ist. Einige bemerkenswerte Beispiele wie die fotografischen Arbeiten von Broomberg und Chanarin, Yacoub/Lasserre, Judith Quax, Nabil Boutros, Noh Suntag oder Artur Zmijewski wurden bereits genannt, ebenso einleitend die Fotografie-Workshops von Andreas Rost in Afghanistan und anderen Ländern. An dieser Stelle kann es nicht darum gehen, einen Überblick über weitere fotokünstlerische Arbeiten aus Konfliktgebieten zu geben, sondern nur, anhand einiger Beispiele anzudeuten, was Fotokunst von Fotojournalismus unterscheidet und in welche Richtungen sich Fotokunst in Konfliktsituationen bewegen kann.

Kriegsfotografie

Im Konfliktfall spielt Fotografie eine trügerische Rolle. Anscheinend objektiv lichtet sie die wahren Ereignisse eins zu eins ab, doch bedeutet jedes einzelne Bild, erst recht aber die Zusammenstellung der für eine Reportage verwendeten Bilder immer, eine Auswahl zu treffen. Spätestens seit Robert Capa haben einzelne spektakuläre Bilder immer wieder für sehr viel Aufsehen gesorgt, so etwa das Bild des Fotografen Eddie Adams von der Erschießung eines Vietkong-Soldaten, das den Protest gegen den Vietnamkrieg befeuerte. Die Grausamkeit solcher Bilder macht jedoch den Betrachter zum Komplizen, führt auf Dauer zur Abstumpfung gegenüber Gewaltdarstellungen und beruht zudem bereits auf einer bestimmten Informationspolitik, die, während sie anscheinend Gewalt anprangert, zugleich Sieger und Besiegte in bestimmter Weise inszeniert.²¹² So genau fotografische Bilder die sichtbare Welt abbilden, so wenig können sie hinter die Realität dieser Oberfläche gelangen und Gefühle, Ursachen, komplexe Zusammenhänge erhellen. Auch das „Wie“ der Dar-

stellung ist niemals wirklich neutral, sondern beruht auf einer bestimmten Ästhetik, die bestimmte Wirkungen hervorruft. So arbeitet zum Beispiel Kai Wiedenhöfer in seinen Fotografien der Palästinensergebiete mit starken Schwarzweiß-Kontrasten, eine „künstlerische“ Entscheidung, mit einem moralischen, anklagenden Unterton, während Taysir Batniji den Alltag im Gazastreifen zurückhaltend farbig darstellt und damit bewusst den stereotypen Gewaltbildern widerspricht, in gewisser Weise aber auch die prekären Lebensverhältnisse ästhetisiert.²¹³

Andere Bilder

Fotografien aus Kriegs- und Krisengebieten folgen für gewöhnlich einer Logik der Überbietung: Je spektakulärer, gewaltsamer die Aufnahmen sind, umso größer sind ihre Chancen, Verbreitung zu finden. So entsteht ein Zerrbild der Realität, wo selbst in Krisengebieten auch viele unspektakuläre Dinge geschehen. Die Gewaltdarstellungen haben sogar die Tendenz, die Emotionen anzuheizen und damit die Spirale der Gewalt weiter zu drehen, während die oft mühsamen und langwierigen Prozesse, die nötig sind, um zum Frieden zurückzufinden, selten für Aufsehen sorgen. Ein Ziel der fotografischen Reportage aus Konfliktgebieten kann sein, diese Logik umzukehren und andere Bilder zu zeigen. Beispiele dafür sind das Projekt „Peace Counts“, in dem Journalisten aus Konfliktregionen berichten, indem sie nicht Szenen der Gewalt, sondern die Aktivitäten von „Friedensmachern“ in den Mittelpunkt stellen, das Projekt „Unsichtbare Opfer“ von Hauke Lorenz, die Migranten/-innen auf ihrem gefährlichen Weg in Richtung Nordamerika begleitet und diese Dokumentation Amnesty International für eine Ausstellung und Postkartenaktion zur Verfügung stellt, oder die preisgekrönte Reportage

²¹² *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, hrsg. von Linda Hentschel, Berlin 2008.

²¹³ *Keine Ausfahrt Ramallah*, ifa-Galerie Stuttgart, 14.11.2003-11.01.2004; Kai Wiedenhöfer: *Perfect Peace: The Palestinians from Intifada to Intifada*, Göttingen 2003; vgl. ders.: *The Book of Destruction*, Göttingen 2010; <http://universes-in-universe.org/eng/intartdata/artists/asia/pse/batniji>; vgl. <http://www.artpalestine.org/taysir-batniji>; <http://taysir.b.free.fr>; <http://taysirbatniji.com>.

...aber hat nicht gedient – Junge Menschen verweigern den Krieg“ von Timo Vogt.²¹⁴

Eigene Archive

Unzählige einzelne Bilder prägen „das Bild“, das sich „die Welt“ von einer Region macht. Nach der fundamentalen Kritik Edward Saids ist das Bild, das sich „der Westen“ von der Region macht, die als „Orient“ bezeichnet wird, aber immer eine umgekehrte Projektion dessen, wie er sich selbst sehen will. Nimmt man die postkoloniale Kritik Saids und vieler anderer ernst, muss die Frage auftauchen, wie sich ein zutreffenderes Bild dieser nun nicht mehr als Orient bezeichneten Länder zeichnen ließe oder besser noch, wie diese sich selbst sehen. Die zwei bemerkenswertesten Institutionen, die dieser Frage nachgehen, stammen beide aus dem Libanon und tragen fast denselben Namen. Die *Arab Images Foundation* existiert als eingetragene Stiftung seit 2004, hat aber ihre Aktivitäten bereits viel früher aufgenommen, nämlich 1993 mit einer Ausstellung und Publikation von ihrem Mitbegründer Samer Mohdad über „Les enfants de la guerre, Liban 1985 - 1992“. Die Stiftung, die neun Fotografen vertritt, sammelt, restauriert, präsentiert und vertreibt anspruchsvolle Fotografien aus der arabischen Welt. Sammlungsschwerpunkte wie „After War. Iraq“, „Exiled Life in Syria“, „Living in Gaza“, „Inside Palestine“, „Iraqi Refugees in Jordan“, „The New Slavery“ oder „Women at War“ illustrieren die Relevanz für das Thema Kunst und Konflikt. Die 1997 gegründete *Arab Image Foundation* (Fondation arabe pour l'image - FAI) vertritt dagegen nicht lebende Fotografen/-innen, sondern sammelt historische Fotografien, die sie weltweit ausstellt. Mitglieder sind Wissenschaftler/-innen und Künstler/-innen wie Lara Baladi, Yto Barrada, Fouad El Khoury, Walid Raad sowie als Gründungsmitglied und Kuratoriumsvorsitzender Akram Zaatari. Mit mehr als 300 000 Aufnahmen besitzt die Stiftung die größte Sammlung von Fotografien aus der arabischen Welt.

²¹⁴ <http://www.aja-online.org/de/peace-counts;>
[http://unsichtbareopfer.wordpress.com/;](http://unsichtbareopfer.wordpress.com/)
<http://www.fluter.de/de/96/aktuell/9008;> [http://randbild.de.](http://randbild.de)

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an die Bedeutung des Austauschs und der Vernetzung etwa innerhalb von Fareed Armalys erster Version der Installation „From/To“ 1999 in Rotterdam, die erstmals palästinensischen Fotografen ein Forum der Begegnung bot, oder heute im Falle der „Photo Cairo“ oder der großen Ausstellung „Images of the Middle East“ 2007 in Kopenhagen. In eine ähnliche Richtung wie die beiden libanesischen Stiftungen gehen die Bemühungen des von der Zeitschrift *Africultures* initiierten Projekts „Afriphoto“ oder der nigerianischen Gruppen „Depth of Field“²¹⁵ und „Invisible Borders“. Als wichtigstes Forum afrikanischer Fotografie haben sich die von November 2011 bis Januar 2012 zum neunten Mal stattfindenden *Rencontres de Bamako* etabliert.

- <http://arabimages.com>
- <http://www.fai.org.lb>
- <http://www.ciccairo.com/-photocairo-v>
- <http://www.dccd.dk/images/iome.nsf/doc/start?OpenDocument&lang=uk>
- <http://www.afriphoto.com>
- <http://invisible-borders.com>
- <http://rencontres-bamako.com>

Wie sich die Anderen selbst sehen

Wo es nicht wie im Libanon eine entwickelte Kunstszene und eine aktive Diskussion über die Rolle des Bildes bereits gibt, besteht immerhin noch die Möglichkeit, Laien-Fotografen einzuladen, ihre eigenen Bilder von ihrer Umgebung anzufertigen. Es besteht allerdings die Gefahr darin, dass sich diese nur so selbst darstellen, wie sie es zuvor in einem Workshop gelernt haben. So präsentierte die Ausstellung „Stagings made in Namibia (*Künstlerhaus Bethanien*, Berlin, 28.03. - 19.04.2009), im Untertitel angekündigt als „Postkoloniale Fotografie“, „Aufnahmen von 124 Fotografinnen und Fotografen aus Namibia“: wohlgemerkt keine professionellen Fotografen, von denen es eine so große Zahl wohl in Namibia nicht gibt, sondern Laien. Ihre Bilder zeigten zwar nicht die üblichen Safari-Klischees, boten aber auch

²¹⁵ http://www.bpb.de/themen/C08N5W,4,0,Gleichzeitig_in_Afrika_.html; vgl. *Lagos. Stadtansichten*, ifa-Galerien Berlin, Stuttgart, 2004/ 2005.

keine allzu ungewöhnlichen Einblicke in Lebensbereiche, die dem Außenstehenden ansonsten verschlossen geblieben wären.²¹⁶ Ein Fotoworkshop in Bamiyan, so lobenswert die Initiative sein mag, lieferte zum Teil genau die Art von Gegenbildern lachender Kinder und freundlicher alter Leute, die Andreas Rost als unzureichend kritisiert.²¹⁷ Diese Ansicht teilte ein lokaler Besucher der Ausstellung: „This Photo exhibition was a symbolic for international people who believes that there is development in Afghanistan, but unfortunately until now nothing has changed in Bamiyan.“²¹⁸ Einen Schritt weiter ging Roberto Galante, der mit Jugendlichen, die auf einer gigantischen Müllhalde in Hulene, einem Vorort von Maputo, ihr Leben fristen, einen Foto- und Videoworkshop durchführte. „A Mundzuku Ka Yina“, der Titel steht für: unsere Zukunft. Zwar zeigen die Bilder auch in diesem Fall viele lachende Kinder, doch der positive Eindruck wird empfindlich in Frage gestellt durch die desolate Umgebung, in der die Kinder aufwachsen. Zudem gelang es dem Filmemacher, mehreren Teilnehmern zu einem Praktikum bei der auf bescheidenem Niveau auflagenstärksten Zeitung des Landes zu verhelfen. Galantes eigenes, fünfzehnminütiges Video „L’ora di pranzo“ (Mittagessen) erhielt auf dem Kurzfilmfestival von Bolzano 2010 eine Auszeichnung.

→ <http://www.amundzukukayina.org/>

→ <http://vimeo.com/20363145>

Film

„Le cinéma – retour à la visibilité“ titelt ein Aufsatz von Elias Sanbar in der französischen Zeitschrift *Mouvement*. Was Sanbar zufolge durch das Kino zur Sichtbarkeit zurückkehrt, ist das palästinensische Volk, das durch die zionistische Fiktion vom „Land ohne Volk“ in die Unsichtbarkeit verbannt war.²¹⁹ In dieser Unsichtbarkeit, dieser scheinbaren Inexistenz

auf der Bühne der weltweiten Aufmerksamkeit hat schon Edward Said 1980 einen der Gründe erkannt, warum Guerillakämpfer oder Terroristen Anschläge verüben: weil sie so sicher Aufmerksamkeit erlangen und sie somit aus der Unsichtbarkeit verschwinden.²²⁰ Die Entstehung einer palästinensischen Filmkunst in den 1990er Jahren stellt für Sanbar einen anderen Weg zur Sichtbarkeit dar.

Wenn auch der Fall ein spezieller ist, lässt er sich doch auch auf andere Konflikte übertragen: Was ist letztlich bekannt über Tschetschenen, Tamilen, Kurden in der Türkei, Albaner in Mazedonien, die vielleicht aus ähnlichen Gründen Gewalt anwenden, um auf ihre Lage aufmerksam zu machen? Gleichwohl stellt sich die Frage, was sichtbar gemacht werden soll und wie. Alles, was zur Fotografie gesagt wurde, gilt hier nicht minder: die Frage der Ästhetik ebenso wie die nach dem Kontext, in dem die bewegten Bilder gezeigt werden. Aber darüber hinaus vermittelt der Film so etwas wie eine unmittelbare Illusion, den Ereignissen beizuwohnen, nimmt seine Zuschauer gefangen, „erzählt“ durch die zeitliche Abfolge mehr noch als andere Medien eine Geschichte.

Damit kann er sein Publikum auch stärker manipulieren, und bei bekannten Filmen ist dieses Publikum sehr groß. Eine in diesem Fall auch ethische Anforderung an die Filmkunst könnte daher lauten, nicht eine perfekte Illusion zu erzeugen, sondern die Illusion erkennbar zu machen. Es ist allerdings keinesfalls so, dass alle Filme ein Millionenpublikum erreichen, im Gegenteil: Der überwiegende Teil aller produzierten Filme wird bestenfalls einmal auf einem Filmfestival gezeigt. Gerade künstlerisch anspruchsvolle Produktionen brauchen eine Nische zwischen Festival, Programmkinos, speziellen, thematisch ausgerichteten Veranstaltungen oder Rahmenprogrammen zu Kunstaustellungen. Darüber hinaus ist die Grenze zu Film- und Videokunst als Segment der zeitgenössischen Kunst ohnehin fließend. Video ist vielleicht heute das meist verwendete Medium der Kunst, es kann also hier nicht darum gehen, Videokunst eigens zu thematisieren. Es genügt darauf hinzuweisen, dass Video seit seiner

²¹⁶ <http://www.b-books.de/verlag/stagings/index.html>.

²¹⁷ <http://www.princeclausfund.org/en/activities/afghanistan-pictured-anew.html>.

²¹⁸ <http://www.demotix.com/news/503171/photography-exhibition-bamiyan>.

²¹⁹ Elias Sanbar, „Le cinéma, retour à la visibilité“, in: *Mouvement. L’indisciplinaire des arts vivants* 42, Januar - März 2007, S. 24-26.

²²⁰ Edward W. Said, *The Question of Palestine*, New York 1979, S. 39.

Entstehung ein Medium der Demokratisierung war, sei es im politischen Videoaktivismus oder in der Kunst, da es wesentlich weniger kostenintensiv und leichter zu handhaben ist als der Zelluloidfilm. Welche Technik ein Künstler oder Filmregisseur letztlich verwendet, hängt aber ebenso wie der Ort, wo der Film anschließend zu sehen ist – Kino, Fernsehen, Festival, käufliche DVD, Kunstaussstellung usw. – von vielen äußerlichen Faktoren ab, die am Gegenstand des Films und der Art, wie er gemacht ist, nicht unbedingt etwas ändern.

Da jeder Film, der eine Geschichte erzählen will, ein „Drama“, also auch einen Konflikt braucht, gibt es unzählige Filme über Konflikte, darunter auch eine große Zahl über militärische Konflikte. Die Frage, die sich stellt, ist aber, wie ein Film beschaffen sein sollte, der den Zuschauer nicht zum Voyeur von Gewalttaten macht, der nicht, indem er Kriegsgreuel zeigt, Partei ergreift, Antipathien hervorruft und damit Gewalt neue Nahrung gibt, der nicht von einem auktorialen Standpunkt aus dem Publikum suggeriert, selbst mitten im Geschehen zu sein und genau zu wissen, was vorgefallen ist; der vielmehr Probleme benennt, es schafft, Empathie zu wecken und seinen eigenen Standpunkt nicht als alleinige Wahrheit verkündet, sondern zur Diskussion stellt. Ausgehend von Filmen, die Tobias Hering als Kurator des Filmprogramms zum Projekt „Friedensschauplätze“ vorgestellt oder vorgeschlagen hat, sollen im Folgenden, zur besseren Vergleichbarkeit, anhand verschiedener lokaler Schwerpunkte einige Filme des letzten Jahrzehnts gegenübergestellt werden.

Afghanistan

Sandra Schäfer, Elfe Brandenburger: *The Making of a Demonstration* (2004)

Der Film rekonstruiert eine Filmszene aus Siddiq Barmaks 2002 gedrehtem Film „Osama“, in der über 1000 Frauen in der Burka gegen das von den Taliban verhängte Arbeitsverbot demonstrieren. Realität und Fiktion vermischen sich auf einzigartige Weise, da die Frauen einerseits als Statistinnen arbeiten, also Geld verdienen, zugleich aber auch real das Anliegen der Demonstrantinnen vertreten, was der Film in der Rekonstruktion reflektiert.

Iran

Bahman Giarostami: *Statues of Tehran* (2008)

Der sechzigminütige Film zeigt die Nutzlosigkeit, angesichts der wiederholten Umbrüche von der iranischen Revolution 1979 bis heute, Denkmäler zu errichten.

Tschetschenien

Johann Feindt, Tamara Trampe: *Weißer Raben* (2005)

Der Film begleitet über drei Jahre hinweg ehemalige Soldaten, die in Tschetschenien gekämpft haben, wie sie versuchen, mit ihren Erinnerungen zurechtzukommen und in die Gesellschaft zurückzufinden.

Eric Bergkraut, Coca die Taube aus Tschetschenien (2005)

Sainap Gaschajewa, von ihren Eltern Coca, die Taube, genannt, hat hunderte von Videos über Menschenrechtsverletzungen im Tschetschenienkrieg versteckt. Der Film zeigt nicht die Bilder auf diesen Videos, sondern dokumentiert, wie die Bürgerrechtlerin versucht, das Beweismaterial außer Landes zu schaffen. In „Letter to Anna“ (Ein Artikel zu viel, 2008) dokumentiert Bergkraut den Mord an Anna Politowskaja.

Naher Osten

Hrafnhildur Gunnarsdottir, Tina Naccache: *Who Hangs the Laundry* (2001)

„Krieg ist, wenn die Kanonen verstummt sind, wenn es keine unmittelbare Gewalt mehr gegen Menschen gibt, wenn keine Gebäude mehr zerstört werden“, sagt die Protagonistin und Koautorin des Films, Tina Naccache, während sie in einem beschädigten Gebäude ohne Strom, bei ständiger Wasserknappheit Wäsche wäscht.

Ari Folman: *Waltz with Bashir* (2008)

Im ersten abendfüllenden dokumentarischen Animationsfilm rekonstruiert der israelische Regisseur Ari Folman seine verdrängten, traumatischen Erlebnisse im Libanonkrieg 1982. Der Film auf der

Grundlage von Zeitzeugenaussagen – allerdings ausschließlich aus Israel – endet mit einem echten Bild vom Massaker in Sabra und Shatila.

Simon El Habre: *The One Man Village* (2008)

Der Film zeigt, wie der Onkel des Regisseurs immer wieder in sein im Libanonkrieg zerstörtes Dorf Ain El Halazoun in den Bergen zurückkehrt, um die Felder zu bestellen. Obwohl der Krieg bereits zwanzig Jahre zurückliegt, haben sich die Bewohner in diesem Zwischenzustand eingerichtet.

Elia Suleiman: *Divine Intervention* (2001)

In seinem in Cannes 2002 preisgekrönten Film „Divine Intervention“ zeigt Elia Suleiman nicht den israelisch-palästinensischen Konflikt, jedenfalls nicht direkt, sondern allenfalls insofern, als die Kontrollen an den Checkpoints zur alltäglichen Routine eines Lebens unter der Besatzung gehören. Suleiman zeigt vielmehr, wie sich der Druck, der auf den Menschen lastet, in täglichem Kleinkrieg, beschwerlichen Prozeduren, Gewaltfantasien, aber auch poetischen Gesten und findigen Ausflüchten manifestiert. Wenn etwa ein roter Ballon mit dem Porträt Yassir Arafats über dem israelischen Grenzposten aufsteigt, steht dieser nicht, wie manche Kritiker voreilig annehmen, für eine einseitige Parteinahme zugunsten der Palästinenser: Es handelt sich lediglich um eine Finte, um die Grenzsoldaten abzulenken und den Posten ungestört passieren zu können, damit der Protagonist, gespielt von Suleiman selbst, eine Nacht mit seiner Geliebten verbringen kann.

Rashid Masharawi: *Live from Palestine* (2002)

Am Anfang des Dokumentarfilms über die palästinensische Radiostation „Voice of Palestine“ sagen die Redakteure, wir müssen aufpassen, kein provozierendes Vokabular zu verwenden. Am Ende legt ein israelischer Luftangriff die Radiostation in Trümmer. Was ein Dokument des Versuchs hätte werden sollen, eine eigene Stimme zu finden, wird unfreiwillig zu einem Zeugnis des Scheiterns.

→ → *Nahostkonflikt: Fareed Armaly, From/To*

Azza El-Hassan: *Kings & Extras* (2004)

Bereits um 1980 gab es ein Archiv palästinensischer dokumentarischer Filmaufnahmen: Seit den späten

1960er Jahren versuchte die PLO auf diese Weise, das Gedächtnis an die eigene Geschichte zu wahren. Der Film dokumentiert Azza El-Hassans Versuch, dieses im Zuge der israelischen Libanoninvasion 1992 verschwundene Archiv wiederzufinden.

Eyal Sivan, Michel Khleifi: *Route 181* (2003)

In der ersten Koproduktion eines israelischen und eines palästinensischen Regisseurs reisen beide entlang der Grenze, nach der das Land laut UN-Resolution 181 vom 29. November 1947 hätte geteilt werden sollen. Schon die „grüne Linie“ des Waffenstillstandsabkommens von 1949 verschob die Grenze deutlich zugunsten Israels. Besatzung und Mauerbau haben später von dem den Palästinensern zugedachten Teil des Landes nur noch einen Flickenteppich übrig gelassen.

Eyal Sivan: *Jaffa - The Orange's Clockwork* (2009)

In seinem jüngsten Film dokumentiert Sivan anhand von Archivmaterialien und Aussagen von Zeitzeugen die Rolle der Jaffa-Orange – benannt nach der einst wichtigsten palästinensischen Stadt – in der frühen israelisch-zionistischen Propaganda.

→ *Konfliktlagen, Ruanda: Eyal Sivan, Alex Cordresse, Itsembatsemba, Rwanda*

Juliano Mer-Khamis: *Arna's Children* (2004)

Der 2004 entstandene Film des bis dahin in Israel erfolgreichen Schauspielers Juliano Mer-Khamis zeigt kurz vor ihrem Tod dessen Mutter, die alternative Nobelpreisträgerin Arna Mer-Khamis, die im Flüchtlingslager von Jenin ein Kinder- und Jugendtheater aufgebaut hat. Nach ihrem Tod verlässt der Sohn das Camp, kommt aber während der zweiten Intifada zurück und filmt, wie ehemalige Kinder-Schauspieler mit leichten Handfeuerwaffen aus den Ruinen des zerstörten Theaters den Panzern, die durch die Stadt rollen, Widerstand entgegenzusetzen versuchen. Einer der Jugendlichen wird zum Selbstmordattentäter. Der Film zeigt warum.

→ → *Theater: Freedom Theatre*

Chantal Akerman: *Là-bas* (2006)

Auf Drängen ihres Produzenten entschließt sich Chantal Akerman, Tochter von Holocaust-

Überlebenden, die 2001 mit einem Film über die mexikanisch-US-amerikanische Grenze an der Documenta 11 beteiligt war, in Tel Aviv einen Film zu drehen. Aber sie zeigt fast ausschließlich den Blick durch Bambusrollen aus dem Fenster einer Wohnung. Der Film dokumentiert die Vergeblichkeit des Versuchs, zwischen der Geschichte ihrer jüdischen Familie und der Aktualität in Israel eine Verbindung herzustellen.

Leon Geller, Marcus Vetter: *Das Herz von Jenin* (2008)

Die rührselige, aber wahre Geschichte von Ismail Khatib, der die Organe seines von israelischen Soldaten erschossenen elfjährigen Sohns Ahmed an israelische Kinder spendet, verdient hier vor allem deswegen Erwähnung, weil er nach Spenden der italienischen Stadt Cuneo und Filmworkshops von Vetter in Jenin schließlich ermöglicht hat, das alte Kino im Herzen der Stadt wieder zu eröffnen.

Bosnien / Kosovo

Heddy Honigmann: *Crazy* (1999)

„War, however short, never ends“, sagt der Leiter des *Center for Documentary Studies* der *Duke University* in Durham, North Carolina, anlässlich der Verleihung des *Filmmaker Award* an Heddy Honigmann für ihren Film „Crazy“. „Crazy“ behandelt die Erinnerungen niederländischer UN-Blauhelmsoldaten an ihre Einsätze im Koreakrieg, in Kambodscha, Somalia, Bosnien und im Kosovo. Zugang zu ihnen findet die Regisseurin über Musik, die egal, wie weit die Erlebnisse zurückliegen, diese auf bedrückende Weise unausweichlich wieder präsent macht.

Danis Tanović: *No Man's Land* (2001)

Mit einer guten Portion sarkastischen Humors schildert Tanović in seinem vielfach ausgezeichneten Erstlingsfilm, wie zwei Soldaten der gegnerischen Lager zwischen die Fronten geraten und die UN-Friedenstruppen alles nur noch schlimmer machen.

Nihad Kresevljakovic: *Do you remember Sarajevo?* (2002)

Der Film ist aus originalen Videoaufnahmen zusammengeschnitten, die Bewohner während der

langen Zeit der Belagerung und dem Beschuss der Stadt 1992 - 1995 angefertigt hatten.

Srdan Keca: *After the War* (2006)

„After the War“ ist ein Dokumentarfilm über die kleine Gruppe muslimischer Serben im äußersten Süden des Kosovo. Nach dem Krieg, in dem sie sich zumeist aus taktischen Gründen auf die Seite der Serben stellten, finden sie sich isoliert zwischen den Albanern des Kosovo, Albanien und Mazedoniens wieder.

Jasmila Žbanić: *Esmas Geheimnis – Grbavica* (2006)

„Esmas Geheimnis“ zeigt die gleichnamige Protagonistin mit ihrer zwölfjährigen Tochter Sara, die eine Klassenfahrt machen soll. Esma könnte Ermäßigung beantragen, weil ihr Mann im Bosnienkrieg gefallen ist, will aber nicht: Wie sich herausstellt, ist sie im Krieg vergewaltigt worden: Dabei wurde Sara gezeugt.

Anne Thoma: *Painful Peace* (Mein Krieg im Frieden, 2008)

Der Film beobachtet drei Jugendliche im Kosovo, acht Jahre nach dem Krieg. Ihre Versuche, mit der Realität zurechtzukommen, stehen in seltsamem Kontrast zu den Aussagen von Politikern, die Thoma hin und wieder einstreut.

Clarissa Thieme: *Was bleibt?* (2009)

„Was bleibt?“ besteht aus langen, statischen Einstellungen auf Orte in Bosnien-Herzegowina, an denen Kriegsverbrechen geschahen. Der halbstündige Film gibt keine Antwort auf die Fragen, die sich dabei stellen.

Nord-Süd-Konflikt

Raphaël Cuomo, Maria Iorio: *Sudeuropa* (2005-07)

„Sudeuropa“ entstand auf Lampedusa und handelt von Sichtbarkeit und der Produktion von Bildern für europäische Medien. Ausgehend von dieser Arbeit entstand eine Trilogie von Filmen über südeuropäisch-nordafrikanische Wechselwirkungen in Zusammenarbeit mit Abdelhamid Bousofara.

Charles Heller, *Crossroads at the Edge of the Worlds* (2007)

Im Zusammenhang mit Ursula Biemanns Projekt „The Maghreb Connection“ entstand dieser Film über Migrationswege von Marokko in Richtung Europa. Brennende Fischerboote in der Sahara kennzeichnen die Aussichten des Unterfangens. In „Home Sweet Home“ (2009) untersucht Heller das Thema Migration in der Schweiz.

Paul Rowley, Nicky Gogan: *Seaview* (2008)

„Seaview“ zeigt Asylbewerber, zusammengewürfelt aus aller Herren Länder, in der ehemaligen Feriensiedlung Mosney nördlich von Dublin. Der Film, der ohne viel Dramatik auskommt, bezieht seine Spannung aus den gegensätzlichen Formen des Reisens, die in dem Ort impliziert sind.

Ruanda

Christophe Gargot: *D'Arusha à Arusha* (2008)

Im Namen der gesamten Menschheit tagt seit 1995 in Arusha, im Norden Tansanias, ein internationaler Strafgerichtshof zur Aufarbeitung des Völkermords in Ruanda. Christophe Gargot hat dort gefilmt und zeigt dieses Material Gesprächspartnern in Ruanda, die ihre eigenen Erinnerungen haben, aber in den Prozess nicht eingebunden sind.

Weitere Filme

Philip Scheffner: *The Halfmoon Files* (2007) / *Der Tag des Spatzen* (2010)

„The Halfmoon Files – A Ghost Story“ basiert auf der Stimme eines indischen Kriegsgefangenen im Ersten Weltkrieg, die auf einer Schellackplatte im Lautarchiv der Humboldt-Universität Berlin zu hören ist. Scheffner rekonstruiert die Geschichte der Aufnahmen aus dem Halbmond-Lager in Wünsdorf, die Ethnographen und Linguisten weite Reisen ersparten, und sucht die Nachfahren des Sprechers, dessen Ende ungewiss ist, im heutigen Indien auf.

„Der Tag des Spatzen“ stellt mit ornithologischem Blick Fragen wie: „Ist der Einsatz der Bundeswehr in Afghanistan überhaupt ein Krieg? Wo hinterlässt er Spuren in unserer friedlichen Idylle? Leben wir im

Frieden oder im Krieg?“²²¹ Zwischen Truppenübungsplatz und Vogelschutzgebiet beobachtet Scheffner die Bundeswehr und gerät selbst unter Beobachtung.

James Benning: *13 Lakes / Ten Skies* (2004)

„Meine Landschaftsarbeiten erscheinen mir heute als Antikriegs-Kunstwerke“, sagt James Benning, „es geht in ihnen um die Antithese zum Krieg, um jene Art von Schönheit, die wir zerstören. Die Aufnahmen zu ‚Ten Skies‘ entstanden aus meinem Nachdenken darüber, was wohl das Gegenteil des Krieges wäre.“ Bennings Aussage zeigt, dass auch die unbewegte Kameraeinstellung auf die scheinbar unberührte Natur nicht losgelöst von, sondern in Reaktion auf die Politik der damaligen US-Regierung zu sehen ist. Dies ist allerdings den Bildern nicht anzusehen.

Theater

Die Illusion, in fernen Ländern zu reisen, in fremden Häusern ein- und auszugehen oder durch die Augen eines Anderen zu blicken, kann Theater nicht bieten. Dafür bietet es gegenüber dem Film einen unvergleichlichen Vorteil, nämlich auf die Zuschauer reagieren zu können. Dieser Dialog mit dem Publikum ist im bürgerlichen Regietheater, wo professionelle Schauspieler berühmte Werke von bekannten Schriftstellern auf die Bühne bringen, ein wenig in Vergessenheit geraten. Wo er wiederbelebt wird, wie etwa in der von Augusto Boal entwickelten Praxis des Forumtheaters, ist Theater von allen Kunstformen am besten in der Lage, konflikttransformierend zu wirken. Dies belegen die vielen Theatergruppen in allen Teilen der Welt, die an Konflikten arbeiten und zum Teil untereinander auch gut vernetzt sind. Theater bietet zudem den Vorteil, dass es als performative, zum Gesamtkunstwerk tendierende Kunstform ursprünglichen Kunstformen in vielen Teilen der Welt näher steht als die unbewegliche, stille Kunst im Ausstellungsraum.

²²¹ Aus der Begründung der Jury zum Klaus-Wildenhahn-Preis der 7. Hamburger Dokumentarfilm-Woche, http://www.dertagdesspatzen.de/index.php?id=1&lang=de&LANG_USER=de.

Dabei kann Theater im Konfliktfall verschiedene Funktionen erfüllen. Es kann ganz grundsätzlich – und dies schon bei Shakespeare – der gesellschaftlichen Verständigung ein Forum bieten, indem bestimmte Konfliktsituationen fiktiv oder am historischen Beispiel durchgespielt werden. Es kann – etwa beim jungen Schiller, Kleist oder Büchner – auch Bühne für Kritik sein. Besonders interessant wird es vor allem, wo die Darsteller selbst Konflikte erlebt haben, im Theater ihre Erfahrungen verarbeiten und Lösungsansätze durchspielen. Auf einer aus dem akuten Konfliktgeschehen herausgenommenen Ebene können Zuschauer und Akteure plastisch, am eigenen Körper, Alternativen zur Gewalt und Konflikttransformations-Strategien erproben, die daraufhin in reale Prozesse eingehen können. Darüber hinaus kann Theater vor allem im öffentlichen Raum Probleme ansprechen, Aufmerksamkeit erregen und Lethargien entgegenwirken. Die Grenzen zur künstlerischen Performance einerseits und aktivistischen Strategien andererseits sind dabei fließend.

Es kann hier nicht darum gehen, das weite Feld der Theaterarbeit in Konfliktsituationen umfassend abzudecken, zumal auch viele primär in der Konflikttransformation tätige Organisationen häufig mit den Mitteln des Theaters arbeiten. Der Akzent soll im Folgenden auf einigen der wichtigsten deutschen Akteure, Methoden, Ressourcen und Hinweisen auf weitere Informationen liegen sowie auf Initiativen in Ländern und Konfliktgebieten, die bisher nicht in den Blick gerieten.

Internationales Theater-Institut, Berlin (seit 2002)

Seit 1948 gibt es das *Internationale Theaterinstitut* (ITI), gegründet von der Unesco, das auch 1970 in Zimbabwe den ersten Workshop zu Theater und Entwicklung durchführte. Seit 2002 entwickelt das deutsche Zentrum des ITI eine Workshop-Reihe unter dem Titel „My Unknown Enemy“ zum Theater als Mittel der Konfliktbewältigung. Stationen waren die Festivals „Theater der Welt“ 2002 in Bonn und 2005 in Stuttgart sowie Workshops in Kairo 2003, Dhaka 2004 und schließlich die Gründung des „Centre for Theatre in Conflict Zones“ in Khartoum 2005.

→ http://www.iti-germany.de/pro_mue.shtml

→ <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150213e.pdf>

Sabisa – Performing Change e.V. (seit 2003)

Im Bereich zwischen Pädagogik, Kunst und Wissenschaft arbeitet der Verein „Sabisa – Performing Change“ mit den Mitteln des Theaters in der Konflikttransformation. Zu den Aktivitäten der sieben unabhängigen Mitglieder gehört ein Austausch zwischen Ländern des Nordens und Südens, wobei in diesem Fall die im globalen Süden entwickelten Methoden für vorbildlich erachtet werden. Ein enger Austausch besteht etwa mit Gruppen des indischen Subkontinents, Afrika und Lateinamerika, aber auch Südost- und Osteuropa. So ist etwa Till Baumann zugleich am Paulo-Freire-Institut der Freien Universität Berlin tätig und hat unter anderem 2003 ein Schülertheaterprojekt in Sarajewo geleitet. Darüber hinaus ist er häufig in Lateinamerika unterwegs und hat wie eingangs erwähnt im Projekt „Omnibus 1325“ zusammen mit OWEN – *Mobile Akademie für Geschlechterdemokratie e.V.* auch Workshops im Kaukasus durchgeführt. Baumann arbeitet außerdem mit Strafgefangenen. Die Methoden der Konfliktbearbeitung unterscheiden sich dabei seiner Auskunfts nach nicht von denen in Konfliktgebieten.

→ <http://www.sabisa.de>

→ <http://www.tillbaumann.de>

PeaceXchange (2006)

„PeaceXchange“ ist ein deutsch-polnisch-tschechisch-österreichisches Gemeinschaftsprojekt, das mit den Mitteln von Musik, Fußball und Theater mit Jugendlichen an der gewaltfreien Transformation von Konflikten arbeitet. Die Theaterworkshops wurden von Awino Okech vom *Amani People's Theatre* aus Kenia und Flávio Sanctum vom *Theater der Unterdrückten* aus Brasilien geleitet.

→ <http://www.peacexchange.eu>

Rimini Protokoll: Münchner Sicherheitskonferenz (2009)

Die Theatergruppe „Rimini Protokoll“ hat sich darauf spezialisiert, in Theaterstücken zu bestimmten Themen Experten aus verschiedenen Bereichen der realen Welt in einen Dialog zu bringen. Auf ihrer

„Münchener Sicherheitskonferenz“ 2009 in den Münchener Kammerspielen stellten sie eine deutsche Soldatin in Afghanistan einem afghanischen Exilanten, der von Deutschland aus den Widerstand organisiert, eine somalische Schneiderin, die bei Luftangriffen der NATO Teile ihrer Familie verlor, einem Roboterexperten, einem Kameramann und einer Konferenzdolmetscherin gegenüber.

→ http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_4211.html

Margareth Obexer: *Das Geisterschiff* (2005)

In ihrem Stück „Das Geisterschiff“ untersucht Margareth Obexer einen Vorfall im Winter 1996, als 283 Bootsflüchtlinge, größtenteils aus asiatischen Ländern, vor der sizilianischen Küste ertranken. Obwohl Fischer menschliche Knochen in ihren Netzen fanden und vorlegten, leugneten die Behörden den Fall so lange, bis schließlich ein Artikel in der Tageszeitung „La Repubblica“ den Fall aufklärte. In einer szenischen Lesung lässt Obexer die verschiedenen Akteure zu Wort kommen, am Ende überquert eine Asiatin singend die Bühne.

→ http://www.m-obexer.de/theaterstuecke_10_das_geisterschiff.htm
→ *Kartografie: Multiplicity*

Hajusom (seit 1999)

Das Theaterprojekt „Hajusom“ in Hamburg ist nach den Anfangsilben der Namen dreier Jugendlicher benannt, die bald nach Gründung des Projekts wieder abgeschoben wurden. „Hajusom“ versucht jugendlichen Asylanten, die zum Teil aus Konfliktgebieten stammen, ein Forum, eine Betätigung und eine Möglichkeit zu bieten, die traumatischen Erlebnisse in ihrem Herkunftsland, auf der Flucht und als Asylbewerber/-innen in Deutschland zu verarbeiten und ihre Abschiebung zu verhindern. Kamen in den ersten Stücken auch kriegerische Konflikte beispielsweise in Sierra Leone zur Sprache, so gewannen die Jugendlichen mit der Zeit an Selbstbewusstsein und interessierten sich mehr dafür, ihre aktuelle Situation in Deutschland zu thematisieren und aktiv zu verbessern.

→ <http://www.hajusom.de>

GRIPS Theater: *Hier geblieben!* (seit 2005)

Im Rahmen des Aktionsprogramms „Hier geblieben!“ für Kinderrechte und Flüchtlingsschutz hat das Berliner GRIPS Theater mehrere hundert Mal das gleichnamige Stück aufgeführt und seit Ende 2010 ein neues Stück zum Thema, „SOS for Human Rights“ im Programm.

→ <http://www.hier.geblieben.net>

Centro de teatro do oprimido (seit 1986)

Schon in der Zeit seines Exils in Europa fand die in den 1960er Jahren von Augusto Boal entwickelte Methodik des Forum-Theaters in vielen Ländern Verbreitung. Nachdem Boal nach Brasilien zurückgekehrt war, gründete er 1986 das „Centro de teatro do oprimido“ in Rio de Janeiro, das bis heute besteht.

→ <http://ctorio.org.br/novosite>

Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido (2010)

Im Januar 2010 fand in der Provinz Jujuy im äußersten Nordwesten Argentiniens das erste lateinamerikanische Treffen des *Theaters der Unterdrückten* statt, an dem 30 Initiativen aus zehn Ländern teilnahmen.

→ <http://www.mtojujuy.org.ar/MTOJujuy/>

International Theatre of the Oppressed Organisation

Die Website der *internationalen Organisation des Theaters der Unterdrückten* führt Forum-Theatergruppen aus sechzig Ländern auf.

→ <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=2>

Theatre of the Oppressed

Zwei Websites unter demselben Titel bieten Informationen zu Methoden und Hintergründen des Forum-Theaters. Das italienische *Centro Ricerche su Teatro dell'Oppresso e Coscientizzazione* hat 2008 seine Arbeit eingestellt. Der amerikanische Professor Doug Paterson führt in verschiedenen Ländern Workshops durch, auch in Ländern wie Liberia oder

Kuba, und bis kurz vor den amerikanischen Angriffen 2003 in Bagdad.

→ http://ospiti.peacelink.it/giolli/giolli_gb/node2.html

→ <http://www.theatreoftheoppressed.com>

Theatre Without Borders

Theatre Without Borders ist eine Website mit vielen Hinweisen und Links zu Theaterinitiativen weltweit und mit einer speziellen Abteilung zum Thema „Theatre and Peace Building Resources“.

→ <http://www.theatrewithoutborders.com/peacebuilding/resources>

Kolumbien

Arlequín y los Juglares, Medellín (seit 1972)

Adriana María Diosa Colorado und Oscar Manuel Zuluaga Uribe arbeiten mit einem Ensemble unter der Haupttribüne des Fußballstadions von Medellín. Sie bedienen sich verschiedener Mittel wie Puppentheater, Musik, Pantomime und Tanz und arbeiten unter anderem auch mit Kindern und Jugendlichen, die durch die Konflikte in Kolumbien zu Binnenvertriebenen geworden sind.

→ <http://www.arlequinylosjuglares.org/deutsch.htm>

Red Juvenil, Medellín

In Medellín, der zweitgrößten Stadt Kolumbiens, sind Jugendliche vor Zwangsrekrutierungen und Einschüchterung durch paramilitärische Einheiten nicht sicher. Dagegen hat sich das Jugendnetzwerk *Red Juvenil* gebildet, das unter anderem ein jährliches Musikfestival organisiert und eine Theatergruppe betreibt. Wie Harón Sánchez Hincapié, einer der Gründer dieser Theatergruppe, erklärt, gibt die kolumbianische Regierung an, gegen Paramilitärs vorgehen zu wollen, die doch in Wirklichkeit in ihrem Auftrag arbeiten. Daneben gibt es das Problem der Drogenmafia und der amerikanischen Militärpräsenz, die wiederum mit dem Kampf gegen den Kokainhandel begründet wird. Allerdings macht das Besprühen der Cocapflanzungen mit Entlaubungsmitteln auch den Anbau von Nahrungsmitteln unmöglich und führt so zur Vertreibung der Bauern von ihrem Land. Das *Red Juvenil* arbeitet vor allem für das Recht auf Kriegsdienst-

verweigerung. Die Akteure der Theatergruppe agieren im öffentlichen Raum, springen aus dem Bus und performen auf der Straße oder störten zum Beispiel eine Militärparade, indem sie nackt aus einem Brunnen auftauchten. Sie arbeiten oft mit Masken, Pantomime und folkloristisch wirkenden Tänzen, die als Gegensatz zu einer „westlichen“, amerikanischen Ästhetik empfunden werden. Sánchez Hincapié lebt inzwischen in Kopenhagen, nachdem er verhaftet worden war und Morddrohungen erhalten hatte.

→ www.redjuvenil.org

Kosovo

Centre for Childrens' Theatre Development (CCTD), Priština (seit 2002)

Das *Centre for Childrens' Theatre Development* betreibt eine Theatergruppe für Kinder innerhalb eines Multimediazentrums. Sie inszenierte 2005/06 ein serbisch-albanisches Gemeinschaftsprojekt über im Krieg vermisste Personen.

→ <http://www.insightonconflict.org/conflicts/kosovo/peacebuilding-organisations/cctd>

Palästina

Freedom Theatre, Jenin

An dem 2006 von Juliano Mer-Khamis – nach der Zerstörung des ursprünglich von seiner Mutter Arna Mer-Khamis gegründeten Kinder- und Jugendtheaters – (wieder) eröffneten *Freedom Theatre* im Flüchtlingslager von Jenin zeigen sich exemplarisch die Chancen und Risiken der Theaterarbeit in einer konfliktgeprägten Region. Mer-Khamis gab Kindern die Möglichkeit, ihre eigenen Erlebnisse der während der zweiten Intifada am heftigsten umkämpften Stadt im Theaterspiel zu verarbeiten. Er gewann Zakaria Zubeidi, den ehemaligen militärischen Leiter der Al-Aqsa-Brigaden, als Unterstützer und versuchte mit allen Mitteln, international Aufmerksamkeit auf die Situation unter der Besatzung zu lenken und die Menschen in Jenin selbst dazu zu bewegen, sich aktiv für die Verbesserung ihrer Situation einzusetzen. Mer-Khamis, ehemals erfolgreicher Fernseh- und Filmschauspieler, der allerdings in Israel aufgrund seines Engagements keine Auf-

träge mehr erhielt, wurde am 4. April vor dem Theater in seinem Auto erschossen.

→ <http://www.thefreedomtheatre.org>

→ Film: *Arna's Children*

Ashtar Theatre, Ramallah (seit 1991)

Theater-Ausbildungs- und Produktionszentrum in Ramallah, arbeitet auch mit den Mitteln des Forum-Theaters.

→ <http://www.ashtar-theatre.org>

Cameri Theater, Yael Ronen, Plonter (Verworren), Tel Aviv (2006)

Die Regisseurin Yael Ronen inszenierte diese Produktion des größten israelischen Theaters über den Nahostkonflikt mit israelischen und palästinensischen Akteuren.

→ http://www.sett-festival.eu/2006/stuecke/de_plonter.htm

Conflict Zone Arts Asylum (CZAA), London / Berlin (seit 2006)

Michael Ronen, der Bruder von Yael Ronen, gründete 2006, ursprünglich in London, diese Kompanie als internationales Netzwerk von Künstlern/-innen aus Konfliktgebieten. Seit 2007 ist das CZAA in Berlin ansässig.

→ <http://www.conflictzonetheatre.com>

Sudan

Centre for Theatre in Conflict Zones (seit 2005)

Das bereits erwähnte *Centre for Theatre in Conflict Zones* ist eine Gründung des Internationalen Theater-Instituts in Berlin, ausgehend von Workshops des Regisseurs Alexander Stillmark, unter dem Titel „My Unknown Enemy“.

→ <http://www.iti-germany.de/cgi-bin/doc.py?id=1674>

Caravanami

Eine „Friedensreise“ – so die wörtliche Bedeutung des Titels „Caravanami“ – setzte sich 2010 während der Fußball-Weltmeisterschaft vom Sudan ausgehend in Richtung Südafrika in Bewegung. Beteiligt

waren auch Akteure aus Uganda, Ruanda, Kenia und der Demokratischen Republik Kongo. Neben anderen Organisationen waren die sudanesische NGO *Sudanese Organization for Nonviolence and Development* (SONAD) und der *Deutsche Entwicklungsdienst* (DED) – heute *Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit* (GIZ) – beteiligt. Zu den Programmen gehörten Forum-Theater Workshops und Aufführungen unter der Leitung von Gamal Suleiman.²²²

Al-Bugaa Theatre Troupe

Die zum Teil aus ehemaligen Kindersoldaten bestehende *Al-Bugaa Theatre Troupe* bringt Theater als Instrument der Konfliktlösung in die Konfliktregion Darfur und die Nuba-Berge. Die Gruppe gewann 2010 den „Freedom to Create Prize“ der gleichnamigen Organisation, die seit 2006, in Singapur ansässig, weltweit operiert und von dem neuseeländischen Unternehmer Richard Shandler getragen wird.

→ <http://www.richardchandler.com/news-and-media-details.asp?id=20110324>

Liberia

Everyday Gandhis (seit 2004)

Einerseits mit den Methoden des Theaters, vor allem aber durch Erzählen und Rekonstruktion von Geschichte(n) arbeiten die *Everyday Gandhis* mit traditionellen Gemeinschaften und ehemaligen Kämpfern an Trauer, Versöhnung und an der Heilung der Wunden, die durch den Bürgerkrieg entstanden sind.

→ <http://www.everydaygandhis.org>

²²²

<http://www.ded.de/de/partnerlaender/laenderuebersicht/sudan/aus-der-praxis-buehne-frei-fuer-pan-afrikanisches-engagement-zum-thema-klima-und-konflikte.html>

Kenia

Amani People's Theatre (seit 1994)

Die Auseinandersetzungen nach den Wahlen 1994 waren der Anlass der Gründung des *Amani People's Theatre*, das mit Methoden des Forum-Theaters sowie traditionellen Modellen der Kommunikation arbeitet.

→ <http://www.apkenya.org>

Burundi

Tubiyage Association (seit 2001)

„Lass uns darüber reden“ bedeutet der Name der von der Unicef unterstützten Assoziation, die mit den Mitteln des Theaters versucht, Landkonflikte mit friedlichen Mitteln zu lösen.

→ <http://www.insightonconflict.org/conflicts/burundi/peacebuilding-organisations/tubiyage-association>

Kongo

Espace Masolo (seit 2003)

Die Puppenspielerin Alvine Velo, der Erzähler Hubert Mahela und der Schauspieler und Künstler Lambert Mousseka gründeten 2003 mit europäischer Unterstützung, als Zusammenschluss vorher unabhängiger Initiativen, das Theaterzentrum *Espace Masolo*. Das Zentrum versucht, Straßenkinder und ehemalige Kindersoldaten wieder ins zivile Leben zu integrieren, ihnen eine allgemeine und berufliche Bildung zu bieten sowie die Möglichkeit, ihre Konflikte mit den Mitteln des Puppentheaters zu verarbeiten und nach außen zu tragen.²²³

→ <http://espacemasolo.skyrock.com>

²²³ Dietrich Heißenbüttel: „Geschichten im Sand. Das Kulturzentrum Espace Masolo in Kinshasa unterstützt Straßenkinder und demobilisierte Kindersoldaten“, in: *springerin* 4/06.

Sambia

Kamoto Community Arts

Die Organisation *Kamoto Community Arts* in Lusaka nutzt Theater, Musik und Tanz unter Anwendung traditioneller Performance zur Konfliktbearbeitung.²²⁴

Südafrika

In Südafrika hat Theater wesentlich zur Überwindung der Apartheid beigetragen – am bekanntesten sind wohl das *Market Theatre* und die *Handspring Puppet Company*. Auch heute arbeitet eine Reihe von Theatergruppen, oft auch mit musikalischen Einlagen, im Bereich der Konfliktbearbeitung. Zu erwähnen wären etwa das *Community Arts Project* und das *Mothertongue Project* in Kapstadt oder das *Duo Ellis & Bheki* sowie *Young People for Change* in Durban.²²⁵

Nepal

Aarohan Theatre (seit 1982)

Das 1982 als unabhängiger Verein gegründete *Aarohan Theatre* in Kathmandu inszeniert klassische Bühnenstücke, macht aber auch Straßen- und Forum-Theater, unterstützt Gemeinschaften an anderen Orten Nepals bei der Gründung eigener Theatergruppen und hat 2002 eine Theaterschule sowie 2004 ein Festival ins Leben gerufen.

→ <http://www.aarohantheatre.org>

Pakistan

Tehrik-e-Niswan (seit 1980)

Der Name *Tehrik-e-Niswan* bedeutet Frauenbewegung. Tatsächlich ist das Theater unter der Leitung von Sheema Kermani 1980 aus einer Frauenbewegung entstanden, die sich im Vorjahr konstituiert hatte. *Tehrik-e-Niswan* besitzt eine eigene Bühne in Karachi, tritt aber auch in den ärmeren Vororten,

²²⁴ <http://www.sabisa.de/sabisa/index.php?partner&PHPSESSID=l70v9kslcvv74osrn5kq6gok4#cpid61>.

²²⁵ Ebd.

Kleinstädten und Dörfern auf, deren Bewohner/-innen für Theater sonst nicht erreichbar wären. Ziel der Arbeit ist es, die Zuschauer auch mit humorvollen Mitteln zur Reflexion über die patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft, Gewalt, insbesondere auch gegen Frauen, Ehrenmorde, Fundamentalismus, Identität und Religion anzuregen. Nach einem „Anti-Taliban-Meeting“ im Mai 2009 organisierte das Theater 2010 das zweite „T’lism Theatre and Dance Festival for Peace and Disarmament“.

→ <http://www.tehrik-e-niswan.org.pk>

Ajoka Theatre (seit 1984)

In Lahore gibt es seit 1984 das *Ajoka Theatre*, gegründet von Madeeha Gauhar, bekannt als Fernsehschauspielerin. Auf der Agenda des Theaters steht der Kampf für eine säkulare, demokratische, gerechte, humane und egalitäre Welt, insbesondere der Einsatz für Frieden und Toleranz, auch im Austausch mit anderen Theatergruppen im südostasiatischen Raum.

→ <http://www.ajoka.org.pk/ajokaltheatre.asp>

Indien

Jana Sanskriti (seit 1985)

Jana Sanskriti ist ein vor mehr als 20 Jahren in Kolkata (Kalkutta) gegründetes Netzwerk von heute 30 Forum-Theatergruppen, die allein in Westbengalen in 150 Dörfern und insgesamt in zwölf Bundesstaaten operieren. Damit ist das Netzwerk die wohl größte Forum-Theater Organisation weltweit. Ausgangspunkt war eine Begegnung mit Augusto Boal. Auf dem „Muktadhara II Festival“ 2006 in Kolkata gründete Jana Sanskriti die *Indian National Theatre of the Oppressed Organisation*.²²⁶

→ <http://www.janasanskriti.org>

Sri Lanka

Janakaraliya (seit 2005)

Janakaraliya – Makkal Kalari – Theatre Of the People arbeitet mit einer mobilen Bühne in ganz Sri Lanka. Singhalesische, tamilische und muslimische Jugendliche erhielten eine Theaterausbildung und performen zusammen in singhalesischer und tamilischer Sprache. Ziel ist die Anhebung des kulturellen und spirituellen Niveaus auch in unterprivilegierten Dorfgemeinschaften in Hinblick auf ein Leben in Frieden und Harmonie.

→ <http://www.janakaraliya.org>

Musik

Angefangen mit „Give Peace a Chance“ und den Happenings „Bed Peace“ und „Hair Peace“ von John Lennon und Yoko Ono über Joseph Beuys’ Auftritt zusammen mit der Kölsch-Rock-Gruppe BAP und dem Titel „Sonne statt Reagan“ bis hin zum Neue-Musik-Festival und Symposium des Friedensforschers Dieter Senghaas, „Den Frieden komponieren?“ 2009 in Bremen²²⁷ gibt es eine Unzahl von Liedern, Kompositionen und Musikveranstaltungen für den Frieden. „Wo man singt, da lass’ dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder“, lautet ein berühmtes, aus einem Gedicht Johann Gottfried Seumes abgeleitetes Bonmot. Tatsächlich scheint die Aktivität des Musikmachens und Zuhörens im Gegensatz zu kriegerischen Auseinandersetzungen zu stehen – obwohl es überall auf der Welt auch Militärmusik gibt. Die Frage, die sich stellt, ist allerdings, inwieweit wohlmeinende Aufrufe, schöne Lieder oder gut gemeinte Solidaritätsveranstaltungen an den Problemen etwas ändern können und ob darüber hinaus Erfolg versprechende Aktivitäten möglich sind.

Ein Überblick kann an dieser Stelle nicht geboten werden, doch können einige Beispiele andeuten, in welche Richtung solche Aktivitäten gehen können. Sehr bekannt ist das 1999 von Edward Said und

²²⁶

http://www.univie.ac.at/afrika/mitarbeiterinnen/fritz_indien.pdf

²²⁷ *Den Frieden komponieren?*, hrsg. von Hartmut Lück, Dieter Senghaas, Rof W. Stoll, Mainz 2009.

Daniel Barenboim gegründete *West-Eastern Divan Orchestra*, in dem junge Musiker aus Israel und Palästina zusammen musizieren. Das Repertoire besteht aus dem Kanon klassischer Musik, was einerseits professionelle Musiker voraussetzt, andererseits das Thema kultureller Differenz ausklammert.²²⁸ Dies schmälert keinesfalls die Verdienste des Projekts, das sich allerdings nicht ohne Weiteres auf andere Kontexte übertragen lässt. Einen ganz anderen Weg geht etwa Bob Bates im *Inner-City Arts Program* von Los Angeles, der mit musikalisch unvorgebildeten Kindern unterschiedlicher kultureller Herkunft einfache Instrumente herstellt und sie befähigt, durch Improvisation ihr musikalisches Ausdrucksvermögen zu entdecken.²²⁹

Musikinstrumente zu spenden, kann ein weiteres probates Mittel sein, um Jugendlichen in unterprivilegierten Regionen einen Ausweg aus einer Perspektive von Beschäftigungslosigkeit und Gewalt zu bieten.²³⁰ So ist es dem Jugendtheaterzentrum *Espace Masolo* in Kinshasa gelungen, aus Spenden aus Europa eine Blaskapelle zusammenzustellen, die auch publikumswirksam im Stadtraum der kongolesischen Hauptstadt auf die Aktivitäten des Zentrums aufmerksam macht.²³¹ Victor Gama arbeitet dagegen im ehemaligen Kriegsgebiet des angolanisch-südafrikanischen Konflikts und darüber hinaus mit lokalen Musikern zusammen, die er als gleichberechtigte Komponisten-Kollegen begreift und deren Werke er mit eigenem Equipment aufnimmt und archiviert. Sein Workshop „Odantalan“ arbeitet mit Musikern und Kunsthistorikern aus Angola, Kolumbien und Kuba an der Aufarbeitung der kolonia-

len Vergangenheit und der Restitution des gemeinsamen vorkolonialen Erbes.

Die mediale Vernetzung unter Musikern kann ein Mittel sein, Aufmerksamkeit auf bestimmte Probleme und Sichtweisen zu lenken. Wenig bekannt wurde etwa die 2005 von den improvisierenden Musikern/-innen Ernesto Diaz-Infante und Majorje Storm kompilierte CD „Voices in the Wilderness“, die den gemeinsamen Dissens der beteiligten Musiker/-innen gegenüber der Politik der amerikanischen Regierung Ausdruck verleihen sollte.²³² Dagegen erreichte Mazen Kerbaj eine weltweite Öffentlichkeit, als er sich 2006, während der Bombenangriffe auf Beirut, auf den Balkon seiner Wohnung stellte, Trompete spielte und die Aufnahmen ins Netz stellte.²³³ Der ebenfalls bereits erwähnte Komponist Dror Feiler zeigte 2008 bei den Donaueschinger Musiktagen innerhalb seines größeren Projekts „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ Lieder singende, kolumbianische FARC-Guerilleros von hinten.²³⁴ Die Installation gibt keine Antworten, stellt aber Fragen wie: Böse Menschen haben keine Lieder?

→ <http://www.victorgama.org>

→ <http://www.tsikaya.org>

→ Theater: *Espace Masolo*

→ Vernetzung, Weblog: *Mazen Kerbaj*

→ *Nahostkonflikt: Dror Feiler*

Kartografie, Architektur, Design

Kartografie war aufgrund der Beteiligung der Architektin Anke Hagemann aus dem Kreis der Zeitschrift *AnArchitektur* ein Schwerpunkt der Ausstellung „Friedensschauplätze“. Hier sollen kurz der Hintergrund skizziert und die vorgestellten Projekte aufgelistet werden.

Kriegerische Konflikte handeln immer von Raum. Es sind räumliche Gegebenheiten, die durch militärische Interventionen verändert werden sollen. Gren-

²²⁸ <http://www.west-eastern-divan.org>.

²²⁹ <http://www.inner-cityarts.org>; Bates war anwesend beim Kinder- und Jugendkongress „(N)you“ im Rahmen des *World New Music Festival* 2006 in Stuttgart.

²³⁰ Musikinstrumente wollte auch die *Jüdische Stimme für einen gerechten Frieden in Nahost* in den Gazastreifen bringen: Da nicht genügend Spenden zusammenkamen, tat sich die deutsche Gruppe der *European Jews for a Just Peace in Palestine* (EJJP) mit anderen Gruppen zusammen; allerdings wurde das Schiff am 28. September 2010 von der israelischen Marine am Anlanden in Gaza gehindert und in den Hafen von Ashdod gebracht, <http://jewish-ship-to-gaza.jimdo.com>.

²³¹ http://www.guetesiegel-kultur.de/index.php?title=Hauptseite#Fanfare_Masolo.

²³² <http://www.paxrecordings.com>.

²³³ Unter dem Titel „Starry Night“, <http://mazenkerblog.blogspot.com>.

²³⁴ <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2008-/id=3488188/nid=3488188/did=3595616/4e4sqr/index.html>.

zen werden verschoben, Besitzverhältnisse ändern sich. Die Kontrolle des Raums definiert, wer als Sieger, wer als Verlierer aus der Schlacht hervorgeht. Dies beginnt nicht erst mit der militärischen Inbesitznahme, sondern schon vorab mit der Überwachung des Raums und mit dem Versuch, die Legitimität der Herrschaft zu behaupten. Die Perspektive ändert sich, je nachdem ob Freiheitskämpfer versuchen, einen Diktator zu vertreiben, oder Rebellen einen legitimen Herrscher. Die Seite, der es gelingt, die Weltöffentlichkeit von ihrer Version zu überzeugen, ist „im Recht“ und kann Gebietsansprüche geltend machen, auch wenn sie *de facto* ins Hintertreffen gerät. Dies ist nicht zuletzt auch eine Frage der Bilder, die zirkulieren, und damit der jeweiligen Medienmacht: der Fähigkeit, den eigenen Standpunkt als gerechtfertigt hinzustellen und durch geeignete Bilder die Legitimität des anderen in Frage zu stellen.

Karten definieren Raum. Die Entstehung der Kartografie steht in engem Zusammenhang mit militärischen Aktivitäten. Genaue Feldkarten sind ein wichtiges Instrument von Eroberungszügen, zunehmend genauere Weltkarten waren Voraussetzung und Ziel kolonialer Unternehmungen. Seit rund einem Jahrzehnt haben Architekten/innen, Künstler/-innen und Kartografen/-innen angefangen, Karten als kritisches Instrument der Infragestellung räumlicher Gegebenheiten zu verwenden. Mit am Anfang stehen zwei wesentliche Projekte, die im Folgenden beschrieben werden.

Multiplicity: A Journey Through a Solid Sea (2002)

Die italienische Architektengruppe *Multiplicity* visualisierte in ihrem auf der Documenta 11 gezeigten Projekt „A Journey Through a Solid Sea“, ausgehend von dem 1996 vor Sizilien gesunkenen Schiff mit 283 asiatischen Flüchtlingen, die Routen verschiedener Akteure durch das Mittelmeer. Was ein Sammelbecken des Austauschs, des Handels, die Wiege der europäischen Kultur war, ist zu einer unsichtbaren Schranke geworden, die den Austausch verhindert. Dies macht das Projekt auch mittels Zeugenaussagen erkennbar. In weiteren Etappen ging es um das jahrelang im Hafen von Neapel festgehaltene Luxus-Kreuzfahrtschiff „Odessa“, dessen ukrainische Reederei Pleite gegangen war, des Weiteren um die unterschiedlichen Straßenverbindungen für Israelis

und Palästinenser im Westjordanland und um Flüchtlingsströme von Marokko nach Europa. Sichtbar wird, mittels welcher Kontrollmechanismen sich die europäische Welt abschottet.

→ <http://www.multiplicity.it>

→ Theater: Margareth Obexer

Eyal Weizman, Rafi Segal: A Civilian Occupation / The Politics of Verticality (2002)

2002 war eine Arbeit der Architekten Rafi Segal und Eyal Weizman über die Westbank-Siedlungen vom israelischen Architektenverband als offizieller israelischer Beitrag zum Welt-Architekturkongress in Berlin nominiert worden. Doch dann zog der Verband kurzfristig das Projekt zurück und beschlagnahmte den größeren Teil der bereits gedruckten 5000 Exemplare des Katalogs, wohl weil sich Architekten, die an Siedlungsbauten im Westjordanland beteiligt waren, vor der Weltöffentlichkeit exponiert fühlten. Die Untersuchung „A Civilian Occupation“ zeigt, ausgehend von Karten der israelischen Menschenrechts-Organisation „B'tselem“, die komplexe Architektur der Siedlungen. Wie Observatorien sitzen die ringförmig auf Lücke gebauten Einfamilienhäuser auf der Kuppe der Hügel, mit dem Blick auf die nach zionistischem Diskurs „biblische“ Landschaft, deren heutige Bewohner nur als Bedrohung feindlicher Eindringlinge wahrgenommen werden. Sie verbrauchen einen Großteil der Ressourcen und haben eigene Verbindungsstraßen zum israelischen Kerngebiet, auf denen Kinder von Militärkonvois begleitet zur Schule gebracht werden, während das palästinensische Restgebiet von Straßensperren und anderen Bewegungshemmnissen in einen kleinteiligen Flickenteppich verwandelt ist.²³⁵ In „The Politics of Verticality“ setzt Eyal Weizman diese Recherchen fort und zeigt, dass auch der Untergrund und der Luftraum an der Verteilung und Kontrolle des Raums wesentlich Anteil haben.

http://www.opendemocracy.net/conflict-politicsverticality/article_801.jsp

²³⁵ Rafi Segal, Eyal Weizman: *A Civilian Occupation. The Politics of Israeli Architecture*, New York 2003; www.btselem.org; Dietrich Heißenbüttel: „Die Politik der vollendeten Tatsachen. Der Architekt Rafi Segal erforscht Israels Grenze zu den Palästinensergebieten der Westbank“, in: *springerin* 1/03, S. 34-37.

AnArchitektur (seit 2002)

Unter Bezugnahme auf Henri Lefèbvre entstand 2002 die erste Nummer der Zeitschrift *AnArchitektur*, die in den folgenden Ausgaben unter anderem ein französisches Flüchtlingslager, das Gefangenenlager Guantanamo Bay, Datenspeicher der Telekommunikations- und Finanzwirtschaft, die Untersuchungen von Segal und Weizman, ein Lager für demobilisierte Guerillakämpfer im Grenzgebiet zwischen Sudan und Eritrea, das Ausreisezentrum (Abschiebelager) Fürth und die Karten des Monde-Diplomatique-Kartografen Philippe Rekacewicz thematisierte, dessen Karten seit 2006 durch den „Atlas der Globalisierung“ weitere Verbreitung finden.

→ <http://www.anarchitektur.com>

2003 fand in den *Kunst-Werken*, Berlin, die Ausstellung „Territories“ statt, in der die Arbeit von Segal und Weizman erstmals außerhalb Israels umfassend vorgestellt wurde, aber auch *Multiplicity* und *AnArchitektur* vertreten waren. 2007 gründete Weizman zusammen mit Alessandro Petti von der Gruppe *Multiplicity* und der Palästinenserin Sandi Hilal das Projekt „Decolonizing Architecture“, das sich der Frage der Transformation des Westjordanlandes nach einem Ende der Besatzung widmet.²³⁶ Sabine Horlitz und Oliver Clemens aus dem AnArchitektur-Kreis beschäftigten sich in einem Beitrag zu dem Projekt „Liminal Spaces“ und weiteren Arbeiten mit Grundstückspreisen und Landrechten auf israelischer und palästinensischer Seite.²³⁷ Ebenfalls mit Israel / Palästina beschäftigt sich das Projekt „Grenzgeografien“ von Philipp Misselwitz, der heute in Stuttgart lehrt, und Tim Rieniets.²³⁸ Das libanesische Team „Kharita / Solidarity Maps“, ursprünglich „Samidoun Media Team“, kartografierte 2006 die Bombeneinschläge im Libanonkrieg, später private Sicherheitsmechanismen in Beirut und wiederum Bombeneinschläge im Gazastreifen im Dezember 2008 und Januar 2009.²³⁹

²³⁶ <http://www.decolonizing.ps/site>.

²³⁷ http://liminalspaces.org/?page_id=9; Katalog Friedensschauplätze, S. 6263.

²³⁸ <http://www.grenzgeografien.org>.

²³⁹ <http://kharita.wordpress.com>.

Lize Mogel und Alexis Baghat gaben 2005 den „Atlas of Radical Cartography“ heraus, an dem auch *AnArchitektur* mitgearbeitet hat.²⁴⁰ In „The Privatization of War“, 2006 im Auftrag der Biennale von Gwangju entstanden, beschäftigten sie sich mit der Privatisierung von Kriegsdienstleistungen, zuerst in kleinerem Maßstab in Kolumbien erprobt, dann im Irakkrieg in größere Dimensionen übertragen.²⁴¹ Das 1994 gegründete *Center for Land Use Interpretation* (CLUI) in Culver City, Kalifornien, sammelt Daten zur Nutzung von Land auch im militärischen Bereich und stellt diese auf einer Internet-Datenbank zur freien Verfügung.²⁴² Mitglied des Centers ist auch der Künstler Steve Rowell, der in seinem umfangreichen Rechercheprojekt „The Ultimate High Ground“ das globale amerikanische Satellitenüberwachungssystem untersucht, das von hochleistungsfähigen, äußerlich unscheinbaren Basen an abgelegenen, friedlichen Orten Datenströme über Satelliten rund um den Globus schickt, welche die Grundlage für militärische Einsätze bilden.²⁴³

Design2context: Imagine Peace!

Um eine „Visuelle Enzyklopädie des Friedens“ zu erstellen, hat das Institut „Design2context“ der Zürcher Hochschule der Künste in zwei Aufrufen und mehreren Workshops junge Designer aufgefordert, unter dem Titel „Imagine Peace!“ Bilder und Vorstellungen von Frieden zu entwerfen. Die Frage war: Ist Frieden nur die Abwesenheit von Krieg (oder umgekehrt) oder lassen sich für den Frieden prägnante Bilder finden? In den über 100 Beiträgen, die auf den ersten Aufruf folgten, überwiegt das Motiv der Friedenstaube, doch finden sich auch überraschende und zum Teil witzige Bildformulierungen.

→ <http://peace.zhdk.ch>

→ http://peace.zhdk.ch/02_Content/02_Firstcall/contributorsfirst.html

²⁴⁰ <http://www.an-atlas.com>.

²⁴¹ http://www.publicgreen.com/projects/pmc_map.htm.

²⁴² <http://ludb.clui.org/tag/Military>.

²⁴³ <http://www.steverowell.com>;

http://canopycanopy.com/11/the_ultimate_high_ground.

3. Fazit

Die Frage, was Kunst in der Transformation gewalt-samer Konflikte leisten kann, lässt sich nicht einfach beantworten. Eine detaillierte Untersuchung offenbart ein Paradoxon: In dem Moment, wo ein akuter Konflikt besteht, also „die Waffen sprechen“, lässt sich mit künstlerischen Aktivitäten kaum etwas ausrichten. Dies erklärt, warum in Regionen wie dem Irak und Afghanistan, Ost-Kongo, Tschetschenien, dem Bürgerkrieg in Sri Lanka und anderen heftig umkämpften Regionen mit künstlerischen Initiativen kaum gerechnet werden kann. Dies bedeutet aber gerade nicht, dass Kunst in der Konfliktbearbeitung keine Wirkung entfalten könne. Um es so zu sagen: Es könnte sein, dass künstlerische Initiativen dort, wo sie Erfolg haben und ein Konflikt folglich gar nicht erst eskaliert, als Weg zur Konfliktlösung überhaupt nicht wahrgenommen werden, weil eben der Konflikt gerade vermieden wird. Dies zeigt etwa die aktuelle Entwicklung in Nordafrika, wo Kunst in der Entstehung einer Zivilgesellschaft, eines kreativen, bürgerlichen und gesamtgesellschaftlichen Protests gegen bestehende Missstände, sicher eine wichtige Rolle spielt – mit Ausnahme von Libyen, wo es tatsächlich zu einem militärischen Konflikt kam. Das Stichwort der Demokratisierung spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle: Wo Konflikte nicht gewalt-sam, sondern durch gesellschaftliche Verhandlungsprozesse friedlich ausgetragen werden können, muss es nicht zu militärischen Auseinandersetzungen kommen. Zu diesen Prozessen kann Kunst einen wesentlichen Beitrag leisten.

Im Zwischenbereich von manifestem kriegerischen Konflikt, der schnell eskaliert, große Zerstörungen nach sich zieht und in der Regel mit dem Sieg der einen oder dem Rückzug der anderen Seite endet, gibt es aber auch sogenannte Konflikte niedriger Intensität, die auf ungelösten Problemen beruhen und in denen es immer wieder, wenn auch nicht bis zur letzten Eskalation, zur Gewaltanwendung kommt. Der Begriff Konflikt ist hier aus zwei Gründen angebracht: Zum einen, weil nicht unbedingt klar ist, ob es sich um einen Krieg mit Unterbre-

chungen handelt oder etwa eine von Anschlägen und Gegenschlägen unterbrochene, grundsätzlich friedliche Situation; zum anderen, weil ein zugrunde liegender Konflikt offenbar dauerhaft besteht. Dies betrifft nicht nur offenkundig die Lage in Israel/Palästina, sondern darüber hinaus den globalen Konflikt zwischen den „Ländern des Westens“ und der „islamischen Welt“, aber auch den Nord-Süd-Konflikt, der vielleicht nur deshalb nicht eskaliert, weil zwischen beiden Seiten ein Ungleichgewicht der Kräfte besteht, das jedes gewaltsame Aufbegehren von vornherein ausschließt.

Die Analyse verschiedener „Konfliktlagen“ – im doppelten Sinn der Örtlichkeit und der jeweiligen Situiertheit der involvierten Parteien – ergibt in aller Regel ein komplexes Bild mit lokalen und globalen Akteuren, historischen Ursachen, gegensätzlichen, einander ausschließenden Narrativen und kollektiven Traumata, aber auch konkreten Machtverhältnissen und Allianzen. Es sind schon deshalb nicht nur rein lokale Konflikte zwischen zwei rivalisierenden Parteien, weil die Waffentechnik aus den wohlhabenden Ländern der Welt stammt, wo die Konflikte jedoch nicht ausgetragen werden. Im Einzelfall kann die Situation aber jeweils sehr verschieden aussehen. Angesprochen wurden hier im wesentlichen die folgenden Fälle: Konflikte im subsaharischen Afrika; Nordafrika; der Nord-Süd-Konflikt im Mittelmeerraum und Atlantik und entlang der Südgrenze der USA; der Nahostkonflikt; der globale Konflikt zwischen „dem Westen“ und „der islamischen Welt“, insbesondere die Konflikte im Irak und Afghanistan; und schließlich einige weitere lokale Konflikte wie der Grenzkonflikt zwischen Indien und Pakistan, der Kalte Krieg in Korea oder in Lateinamerika.

Südlich der Sahara gibt es, von Südafrika abgesehen, das aufgrund der Geschichte der Apartheid, aber auch als reichstes Land des afrikanischen Konti-

nents²⁴⁴ eine eigene Geschichte hat, nicht viele Künstler/-innen, die sich explizit mit Konfliktsituationen beschäftigen. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen: Zum einen trifft das Bild des von Katastrophen geprägten Kontinents auf weite Teile Afrikas nicht unbedingt zu. Die Regionen anhaltender, schwerer Konflikte etwa im Kongo oder im Sudan liegen oft weit entfernt von den städtischen Zentren, wo sich zumeist überhaupt nur von einer aktuellen Gegenwartskunst sprechen lässt. Eine lebendige Szene zeitgenössischer Kunst ist zum Beispiel in Ländern wie Benin, Senegal oder Kamerun anzutreffen, die trotz mancher Probleme kaum als Konfliktregionen angesprochen werden können. In anderen Ländern, selbst in solchen, die in der frühen postkolonialen Zeit eine führende Rolle gespielt haben, wie in Nigeria oder dem Sudan, scheint dagegen die Entwicklung seit längerer Zeit eher zu stagnieren oder erst in jüngster Zeit wieder in Gang zu kommen. Dafür sind, neben einer chronischen Unterfinanzierung, sicher auch die politischen Verhältnisse verantwortlich, die einer freien künstlerischen Betätigung Grenzen setzen. Auswärtige Künstler/-innen können in verschiedener Hinsicht eine wichtige Rolle spielen, einmal weil sie einfacher reisen können und besser geschützt sind, aber auch weil sie Impulse hinsichtlich künstlerischer Techniken, Verfahren und Strategien mitbringen und weil sie Bilder und Informationen nach außen tragen. Eine ernsthafte und wirkungsvolle Arbeit impliziert jedoch, sich mit den Menschen und den Verhältnissen vor Ort intensiv auseinander zu setzen. Andererseits stehen Künstler/-innen vor einem Dilemma, wenn sie nicht das Klischeebild eines „dunklen Kontinents“ bedienen möchten.

Die Situation in Nordafrika bedürfte einer gründlichen Aufarbeitung, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann. Die Ereignisse sind noch im Fluss, die Ergebnisse ungewiss und von Land zu Land verschieden. Dies gilt analog auch für weitere Länder der arabischen Welt. Dagegen wird der Nord-Süd-Konflikt um die Flüchtlingsströme im Mittelmeerraum, an der Atlantikküste sowie zwischen

Mexiko und den USA nicht unbedingt als Konfliktsituation wahrgenommen, zumindest nicht, wenn das Problem unter dem Stichwort „illegale Migration“ behandelt wird. Ein Konflikt besteht aber zweifellos, insofern extreme wirtschaftliche Ungleichheit, Asylrecht, koloniale Vergangenheit und einseitige Beschränkung der Bewegungsfreiheit auch mit militärischen Mitteln auf dem Spiel stehen. Künstlerische Arbeit bedeutet hier in der Regel nicht, den Konflikt zu besänftigen, sondern ihn überhaupt erst anzusprechen und sichtbar zu machen.

Sehr präsent in der weltweiten Wahrnehmung ist dagegen der Nahostkonflikt. Zugleich gibt es seit etwa einem Jahrzehnt viele sehr interessante Initiativen von Künstlern/-innen auf beiden Seiten. Es wäre allerdings verfehlt, deren Möglichkeiten zu überschätzen oder nach konkreten Ergebnissen zu fragen. Die Probleme liegen tief in der Geschichte und den entgegengesetzten Narrativen der traumatischen, historischen Ereignisse auf beiden Seiten. Hier bedarf es einer wechselseitigen Anerkennung, um eine Lösung überhaupt in den Bereich des Denkbaren zu rücken. Zugleich sind die Probleme aber auch in der einseitigen militärischen Durchsetzung eines Sicherheitskonzepts zu finden, das der anderen Seite keine Möglichkeit eröffnet, ein Recht auf Selbstbestimmung effektiv wahrzunehmen. Künstlerische Initiativen gehen in mehrere Richtungen: Zum einen erproben sie im Modell ein Zusammenleben jenseits der Logik der Separation. Dies kann auch abseits einer breiten öffentlichen Wahrnehmung geschehen und verbessert dauerhaft die Chancen gemeinsamen Agierens. Daneben suchen insbesondere die palästinensischen Initiativen nach Alternativen zur Gewalt und Wegen der Selbstdarstellung, auch vor den Augen der Weltöffentlichkeit, während auf israelischer Seite die internationale Vernetzung im Bereich der Kunst und die Suche nach künstlerischen Strategien im Mittelpunkt steht. Letzteres erscheint als besonders bemerkenswert, weil dieser Ansatz über die Produktion und Verbreitung von Bildern, Informationen, Analysen und Darstellungen des Konflikts hinausgeht und Möglichkeiten des Handelns erkundet. Die unmittelbare Wirkung bleibt freilich begrenzt. Während Ausstellungen avancierter Kunst in Israel wie anderswo nur ein verhältnismäßig kleines Publikum ansprechen, erreichen auch Aktionen im öffentli-

²⁴⁴ Gemessen am Bruttonozialprodukt; das Pro-Kopf-Einkommen liegt in einigen kleineren Ländern höher.

chen Raum, die nur temporär sein können, ein begrenztes, wenn auch anders zusammengesetztes Auditorium. Sie sind jedoch wichtig, weil aufgrund der Präsentation des Konflikts in den Massenmedien und der heute eingeschränkten Kontakte zur anderen Seite in der israelischen Öffentlichkeit nur eine unzureichende Kenntnis von den Problemen und Lebensumständen der Palästinenser besteht und zum Beispiel die Nakba, die Vertreibung 1948, offiziell nicht thematisiert wird.

Kunst kann hier – und dies gilt ähnlich wohl auch für die großen, globalen Konflikte – nur eine Katalysatorfunktion zugeschrieben werden. Alternative Sichtweisen durch Ausstellungen, Austauschprojekte, über mediale Kanäle oder Performances im öffentlichen Raum in Umlauf zu bringen, kann die von machtvollen Akteuren gesteuerte mediale Wahrnehmung der Konflikte nicht einfach aufheben oder korrigieren. Dennoch macht es einen Unterschied, ob Informationen und Bilder, wenn auch zunächst in begrenzten Kreisen, zirkulieren oder nicht. Dies zeigt der umgekehrte Fall von zum Teil gravierenden Konflikten, etwa im Ost-Kongo, Tschetschenien, dem Bürgerkrieg in Sri Lanka oder den Konflikten in Tibet und Xinjiang, wo die Sicht der Betroffenen in der globalen Wahrnehmung in der Regel überhaupt nicht erscheint. Ein Problem stellen in diesem Zusammenhang die geografisch weiträumigen Beziehungen dar: Solche Konflikte werden nicht selten in ausgedehnten und manchmal dünn bevölkerten Gebieten ausgetragen, wo sie lokal, auch angesichts der internationalen Verflechtungen, kaum zu lösen sind, international die Zusammenhänge aber schwer zu vermitteln und Ansatzpunkte des Eingreifens ebenfalls schwer zu finden sind.

Darüber hinaus gibt es Probleme und Ansätze künstlerischer Arbeiten, die sich nicht einem bestimmten, regional begrenzten Konflikt zuordnen lassen: Sie berühren entweder allgemeine Aspekte von Kriegsführung und medialer Wirklichkeit in der heutigen Zeit oder machen die Verbindungen zwischen vordergründig nicht zusammengehörigen Konflikten, wie etwa dem Holocaust und der heutigen Situation in Israel/ Palästina, erkennbar. Um ein umfassendes Bild der Möglichkeiten und Chancen künstlerischer Arbeit zu den Problemen von Krieg

und Krise zu erhalten, ist es von Vorteil, historische Präzedenzfälle nicht außer Acht zu lassen. Insbesondere in den USA sind während des Vietnamkriegs zahlreiche Arbeiten von zum Teil berühmten Künstlern/-innen entstanden, die in einigen Fällen auch Bezugspunkte für heutige Arbeiten darstellen. Auch im Kampf gegen die Apartheid und im gesamten ehemaligen Jugoslawien wurden künstlerische Verfahren und Ansätze erprobt, die sich für andere Regionen als nutzbar erweisen könnten.

Wenn aktuelle Gegenwartskunst grundsätzlich nur ein begrenztes Publikum erreicht und in manchen Ländern, die von besonders schwerwiegenden Konflikten betroffen sind, kaum anzutreffen ist, stellt sich die Frage, ob künstlerische Aktivitäten im weiteren Sinne andere Handlungsspielräume eröffnen. Angesprochen wurden zum einen Medien wie Fotografie, Film und Video, die einerseits im künstlerischen Bereich Verwendung finden, andererseits aber auch, unter anderen Voraussetzungen, auf anderen Kanälen ein sicher anderes, womöglich viel breiteres Publikum erreichen; aber auch andere Kunstformen wie Theater, Musik oder Architektur, Kartografie und Design.

Die Frage der Medien ist einerseits eine Frage der Kanäle und der Verbreitung, andererseits des Publikums und seiner Gewohnheiten. Graffiti, Comics und Film erreichen andere, unter Umständen viel breitere Bevölkerungsschichten als Kunstwerke im Galerieraum. Gerade wo Produktionskosten eine Rolle spielen, bedeutet dies eine andere Art von Einschränkung: Sie müssen bestimmte Erwartungshaltungen, wenn nicht seitens des Publikums, so doch jedenfalls seitens des Produzenten oder Verlegers erfüllen und können im Extremfall auch der Zensur anheimfallen. Die Verwendung von Fotografie und Film (oder Video) bedeutet wiederum immer ein Spannungsverhältnis zu den verschiedenen Nachrichtenkanälen. Ob sie zur Lösung von Konflikten beitragen können, hängt insofern damit zusammen, ob sie in der Lage sind, Sehgewohnheiten, Stereotype und Feindbilder aufzubrechen, die vielleicht historisch entstanden und bewusst eingesetzt werden, um Konflikte zu schüren. Damit stehen sie vor einem Dilemma, denn Bildagenturen und Nachrichtensender verlangen geradezu nach spektakulären Bildern der Gewalt, die wiederum Konflikte

eher anzuheizen geeignet sind; mit anderen, weniger spektakulären Bildern erreichen sie im Regelfall wiederum nur ein kleineres Publikum, etwa wenn reflektiertere, „künstlerische“ Darstellungen in Kunstausstellungen vorgestellt werden. Grundsätzlich stellt sich somit eine ethische Frage danach, was überhaupt dargestellt werden sollte und auf welche Weise. Diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten, die Antwort liegt in jedem einzelnen Fall im Ermessensspielraum dessen, der die Aufnahmen anfertigt. Wie die Kartografie suggeriert, ist das Medium – dessen Geschichte häufig im Kontext militärischer Eroberungen situiert wird – eben nicht schon die Message, sondern es lässt sich auch gegen den Strich lesen und anwenden als eine kritische Praxis, welche die vorhandenen Anwendungen hinterfragt und beleuchtet.

Performative Kunstformen, also Theater, aber auch Musik, Geschichtenerzählen und Tanz, auch in verschiedenen Kombinationen, bieten einerseits gegenüber Werken der Gegenwartskunst ungleich größere Anschlussmöglichkeiten an traditionelle Kunstformen, die auch von zahlreichen Theaterensembles in afrikanischen Ländern, Nepal oder Sri Lanka genutzt werden. Dies impliziert auch einen Dialog mit dem Publikum, der besonders in unterprivilegierten Regionen, Stadtvierteln und Dörfern – wenn das Theater zum Publikum kommt und nicht das Publikum das Theater aufsuchen muss – in der Regel auf große Resonanz stößt. Viele Gruppen weltweit berufen sich explizit auf die von Augusto Boal und Paulo Freire entwickelten Methoden des Forum-Theaters und des Theaters der Unterdrückten, die Akteure und Zuschauer in einem Dialog zu einer Reflexion ihrer Situation anregen und damit Anstöße für Veränderungen geben wollen. Solche partizipativen Methoden können sich im Konfliktfall mit weiteren Anliegen verbinden wie der Verarbeitung von Traumata seitens ehemaliger Kämpfer und kriegsgeschädigter Akteure oder der öffentlichen Thematisierung von Missständen und Anliegen. Theater in diesem Sinne arbeitet weltweit mit Erfolg eben auch in Regionen, welche die Gegenwartskunst nicht erreicht. Seine Grenzen liegen eher auf dem Gebiet der Sprache: Während lokale Konflikte auch in mehreren von den jeweiligen Widersachern gesprochenen Sprachen angesprochen werden können, bleiben gerade die Lokalsprachen, die vor Ort alle Bevölke-

rungsschichten erreichen, international eher unverständlich. Die unmittelbare Wirkung beim lokalen Publikum lässt sich jedenfalls an anderem Ort nicht ohne Weiteres replizieren.

Wiederholt zitierte Literatur

- *Friedensschauplätze / Theater of Peace. Frieden und Sichtbarkeit in der asymmetrischen Welt*, NGBK, Berlin 2010 (s. auch: www.theaterofpeace.org).
- Dietrich Heißenbüttel: *Ungleiche Voraussetzungen. Zur Globalisierung der Künste*, Stuttgart 2008.
- *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Wien.

Impressum

Herausgeber
Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), Stuttgart
Abteilung Kunst

Text und verantwortlich für den Inhalt:
Dietrich Heißenbüttel

Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa)
Abteilung Kunst

Charlottenplatz 17
D-70173 Stuttgart

Postfach 10 24 63
D-70020 Stuttgart

Tel. +49 711.2225.158
Fax +49 711.2225.194

kunst@ifa.de
www.ifa.de