

Ein Bild in Reichweite einer unerreichbaren Welt

von Ahmad Zatari

In einer Al-Jazeera-Reportage spricht Mohammed Saleh, der in dem Dorf Swayma lebt (74 Kilometer südwestlich von Amman und fast 1,5 Kilometer östlich vom Toten Meer), über ein Paradox, das die Bewohner von Amman nur allzu gut kennen: die soziale Ungleichheit, die den Osten und den Westen der Stadt trennt. Saleh erzählt: „Wir schauen nur zu. Wenn man die Strasse entlang läuft und Swayma auf der einen Seite liegen sieht, spürt man den Unterschied zwischen Westen und Osten sofort. Das ist ein Unterschied wie zwischen Schwarz und Weiss. Auf der westlichen Seite der Strasse gibt es Dienstleistungsangebote und Tourismus, während auf der Ostseite meistens gerade der Strom ausgefallen ist.“

„Swayma“ kann somit als Spiegelbild von Amman verstanden werden: Der Ostteil der Stadt ist sozial marginalisiert, bietet kaum Dienstleistungen und eine schlechte Infrastruktur; jegliche Investitionen werden im westlichen Teil getätigt. Dieser Kontrast ist vor allem auf die Zwangsmigration des Al-Ja'arat-Klans zurückzuführen: Dieser musste im frühen 20. Jahrhundert vor dem Karak-Regime fliehen, nachdem einige „Karak“-Stämme den Al-Amr-Stamm besiegt hatten, von dem der Klan abstammt. Danach siedelte der Al-Ja'arat-Klan an den Ufern des Toten Meeres. Andere Stämme, die vor Unruhen und Vergeltungsmassnahmen aus dem Süden Jordaniens nach Ost-Amman fliehen mussten, gesellten sich zu ihnen. Seit den Anfängen dieser Entwicklung hat sich die soziale Schere bis heute immer weiter aufgetan. Auch in Swayma ist dies deutlich sichtbar. In dem Dorf scheint die Zeit stehen geblieben zu sein, während gegenüber eine lange Reihe von Luxushotels am Toten Meer steht.

Die Fotografie ist ebenfalls durch Zwangsmigration nach Jordanien und speziell in diese Region gelangt. Armenische Flüchtlinge, die den Massakern des Ottomanischen Reichs entkommen waren, brachten das Konzept und die Technologie der Fotografie nach Ägypten, Libanon, Syrien, Palästina und Jordanien mit. Seither hat sich die Fotografie über mehrere Stufen weiterentwickelt, von zunächst persönlicher oder offizieller Dokumentation durch die Regierung über Studien- und Spionagezwecke bis hin zur Kunst. Während dieser Entwicklungsphasen – und noch bis heute – verwendeten zahlreiche Fotostudios ausschliesslich manuelle (nicht-digitale) Fotografie. Trotz der Verbreitung von relativ günstigen Smartphones mit hoher

Auflösung konnten sich die Fotostudios wegen ihrer kulturellen Bedeutung für das Reisen, die Dokumentation und die „Verschönerung“ halten.

Bei der genaueren Betrachtung dieser Verwendungszwecke wird deutlich, dass die Dokumentation klar und direkt funktioniert. Beispielsweise möchte man festhalten, wenn man ein neues Familienmitglied bekommt: Ein Neugeborenes, eine Ehefrau, einen Freund, eine Uniform, eine Waffe oder auch ein Pferd. Während der Wunsch nach Dokumentation gleich geblieben ist, sind die Errungenschaften grösser geworden (ein Auto, ein Universitätsabschluss etc.) und die Verbesserungsmöglichkeiten haben sich rasend schnell entwickelt: von den Techniken zur Zeichnungs- und Farbkorrektur in der analogen Fotografie, um verschwommene Bilder zu korrigieren, über die Verwendung von Hintergrundfarben bis zu den digitalen technischen Möglichkeiten von heute. Auch die Idee des Reisens ist heute ein Mittel der Aufwertung, wie die häufige Verwendung von künstlichen Hintergrundbildern von Paris und Venedig oder von Naturlandschaften wie Seen oder Wäldern zeigt. Wenn wir uns die Entwicklung der Fotografie in den traditionellen Fotostudios ansehen, wird besonders hinsichtlich der erwähnten Mittel zur Aufwertung die extreme soziale Ungleichheit deutlich. Während sich manche Menschen vor künstlichen Hintergrundbildern des Taj Mahals, der Pyramiden oder des Eiffelturms fotografieren lassen, werden die Wohlhabenden an den tatsächlichen Orten abgelichtet. Die Funktion von digitalen Programmen wie Photoshop ist somit heutzutage meistens darauf beschränkt, Hautunreinheiten verschwinden oder Hauttöne heller erscheinen zu lassen. Seltener werden sie benutzt, um experimentelle, konzeptuelle oder abstrakte Kunst zu erschaffen. Trotzdem ermöglichen solche Programme die Herstellung populärer Kunst, die nach und nach die aus der Anfangszeit der Fotografie stammenden traditionellen Methoden ersetzt, indem einem Bild zum Beispiel geschriebene Floskeln hinzugefügt werden oder indem Abbildungen von verstorbenen oder ausgewanderten Verwandten und Freunden nachproduziert werden. So wurde diese Art der Kunst als technologische „Show“ eingeführt, die eine Narrative parallel zur Realität entspinnt – sei es, in dem man mit Photoshop Angelina Jolies Körper neben ihren „neuen Freund“ vor einen Ferrari platziert oder die gleiche Person innerhalb eines Bildes drei Mal abbildet, wobei die erste von ihnen die zweite zwingt, sich bei der dritten zu entschuldigen, die sich wiederum weigert, (sich selbst) zu verzeihen. Oder noch extremer: Ein junger Mann schneidet sich mit einem Schwert seinen Fuss ab, um ihn seiner Geliebten als Opfergeschenk darzubieten.

Andere soziale Schichten begegnen diesen Bildern, die als die neue „Volkskunst“ gelten und die vor allem aus dem Wunsch nach Unterhaltung entstehen, mit Hohn und Spott. In den sozialen Medien, vor allem auf Facebook, werden diese „Kreativitäten“ gezeigt, um sie mit sarkastischen Kommentaren zu versehen und sich über die Akzente, den Modegeschmack und die körperlichen Gesten ihrer Schöpfer lustig zu machen.

Als der Schweizer Künstler Gilles Fontollet mir von seinem neuen Projekt „Sowayma“ erzählte, war ich zunächst nicht sonderlich enthusiastisch. Ich ordnete es fast sofort in die Reihe von ausländischen Kunstwerken ein, die stereotypische Vorstellungen zeigen und somit verstärken und das Alltagsleben des Mittleren Ostens für das westliche Zielpublikum in „exotische“ Kunst verwandeln, das nichts anderes erwartet als eben diese „typischen“ Repräsentationen des „Ostens“. Ich ging vor allem darum davon aus, weil Gilles selber bereits einmal in diese Falle getappt war, als er während seines Aufenthaltes in Jordanien und Palästina (2011-2012) die Arbeit „The Palestinian Space Agency“ konzipierte. Er erfand eine Raumfahrtagentur für Menschen in den besetzten Gebieten und arbeitete dabei mit einem naiven Ansatz, der vielen arabischen Künstlern vertraut ist, da ihre eigenen Arbeiten davon ebenfalls nicht frei sind.

Aber Gilles tat das Gegenteil von dem, was ich erwartet hatte: Über einen Zeitraum von fünf Jahren besuchte er das Dorf „Sowayma“ immer wieder und freundete sich mit den Einwohnern an. Mit seiner Kamera machte er Bilder von ihnen und gab denjenigen Abzüge, die keine gedruckten Bilder von sich besaßen. Dann gab er den Dorfbewohnern die Möglichkeit, Fotos von sich selber zu machen, in selbstgewählten Posen, an selbst ausgesuchten Orten mit Verwandten und Freunden und vor selber arrangierten Hintergründen.

Hier nimmt der Akt des spontanen Fotografierens eine völlig neue Dimension an. Er geht über das bloße Experiment eines Ausländers, der die Lokalsprache nicht spricht und Entwicklungshilfe leistet oder den Aufbau eines Hilfsprojekts beaufsichtigt und danach wieder verschwindet, hinaus. Gilles wurde ein Teil dieses „spontanen Studios“, wie das Video zeigt, das die Arbeit begleitet: Er posierte, wie die Fotografen es wollten, und reagierte auf die Einladung, sich auch fotografieren zu lassen – er drängte den Menschen das Fotografieren weder auf noch versteckte er sich hinter der Kamera, wie es die Rolle eines Beobachters, Journalisten oder Forschers verlangt hätte.

Aber genügt das? Gibt es in diesem Diskurs irgend etwas, was einen Künstler wie

Gilles in die Verantwortung nehmen würde, sich im Namen all der Kampagnen, die Vorurteile über Gesellschaften verbreiten, die weit weg vom Westen existieren, Kampagnen, die entweder bewusst zu diesem Zweck durchgeführt werden oder die einfach aus purer Naivität entstanden sind?

Falls wir solche Fragen unbeantwortet liessen, würde uns die Arbeit vielleicht selber retten, indem wir sie in ihrem ursprünglichen Kontext erleben. Das Werk hat nicht den Anspruch, eine konzeptuelle Herausforderung zu bieten; es zieht seinen Wert auch nicht aus den ästhetischen Merkmalen der aktuell vorherrschenden zeitgenössischen Kunst. Denn diese Arbeit, mit ihren Fotografien und dem begleitenden Video, verwischt das Konzept des standardisierten idealen Bildes mit seinen digitalen Ergänzungen und seiner Kompatibilität mit allgemeinen ästhetischen Standards, und das ist das Beste, was sich daraus schlussfolgern lässt. Statt des finalen "glatten" Produkts sehen wir verschwommene, blasse Bilder, die fast keinen Fokus haben und entweder zu stark oder zu schwach belichtet sind. In verschiedenen Fotografien stehen die Mitglieder einer Familie einzeln vor einem mit künstlichen Blumen und Blättern dekorierten Regal, auf dem mittig ein Fernseher platziert ist. Wir können daraus schliessen, dass diese Ecke des Hauses für die Familie von grosser Bedeutung ist, denn der Vater trägt seine Polizeiuniform und seine Tochter trägt ihr schönstes Kleid, während sie vor dem Regal posiert, die Arme überkreuzt und die Wange auf einen Finger stützt: Ein idealisiertes Bild, das vielleicht feinfühligere junge Frauen repräsentieren soll, sinnierend und in Erwartung einer noch unbekannteren Zukunft.

Diese Ecke des Hauses kann als „populäre Kunst“ im Sinne einer „Volkskunst“ verstanden werden, auf die ihre Besitzer stolz sein können. Denn das Erschaffen einer „schönen“, farbenfrohen Ecke im Haus setzt eine enorme Abgrenzung von der äusseren Umgebung voraus, die in der Farbe Gelb ertrinkt und in der drückende Hitze herrscht. Der Kontrast, der Swayma so scharf von den Hotels am Toten Meer trennt (in denen eine Übernachtung mehr kostet als das Monatseinkommen einer gesamten Familie im Dorf), kann schlicht als eine Art Vorherrschaft verstanden werden, die die Entwicklung von kreativen Ideen verhindert. Trotzdem sehen wir hier diejenigen, die diese Ecke geschaffen haben und stolz darauf sind.

Aber können wir Gilles' Arbeit als "gute Kunst" bezeichnen, weil sie ohne Sarkasmus gemacht wurde, weil sie keine soziale Kritik äussert, keine technische Überlegenheit demonstriert oder nur weil er seiner Arbeit kein Zitat von Gilles Deleuze oder Michel Foucault vorausstellt? Vielleicht reicht es, über das Schicksal dieser Fotografien

nachzudenken, wenn sie in Reichweite derjenigen kämen, die hinter den erwähnten sarkastischen Facebook-Seiten stecken. Wir würden dann bemerken, dass Gilles dazu beiträgt, die vorherrschenden ästhetischen Ansprüche in der zeitgenössischen Kunst zu verwässern – und vielleicht ist das fürs Erste ausreichend, denn: Er hat den Bürgern von Swayma ein Bild gegeben, das real sein kann, das innerhalb ihrer Reichweite und ihres Verständnisses ist, vor dem Hintergrund einer Welt, die für sie unerreichbar zu sein scheint.

Quellen

- <http://aljazeera.net/reportslibrary/pages/574fedf5-e221-4cf3-9a4c-7a26d09e4ae3>
- www.fontolliet.net
- <http://www.dreamboxgate.com/forum/dream393414/>

Autor

Dieser Text wurde von Ahmad Zadari verfasst, der als Schriftsteller und Journalist auf Musik- und Kunstkritik spezialisiert ist. Er ist ausserdem Direktor des Kulturprogramms am Darat al Funun, Amman. zatariahmad@gmail.com

Übersetzung

Der Text wurde von Zeina Assi (Amman) aus dem Arabischen ins Englische übersetzt (zeina.maas@gmail.com). Anschliessend wurde er von Kristina Hinrichsen (Berlin/Zürich) aus dem Englischen ins Deutsche übertragen (hinrichsen.kristina@gmail.com).

Transparenz

Der Text wurde von Gilles Fontolliet in Auftrag gegeben und finanziert.