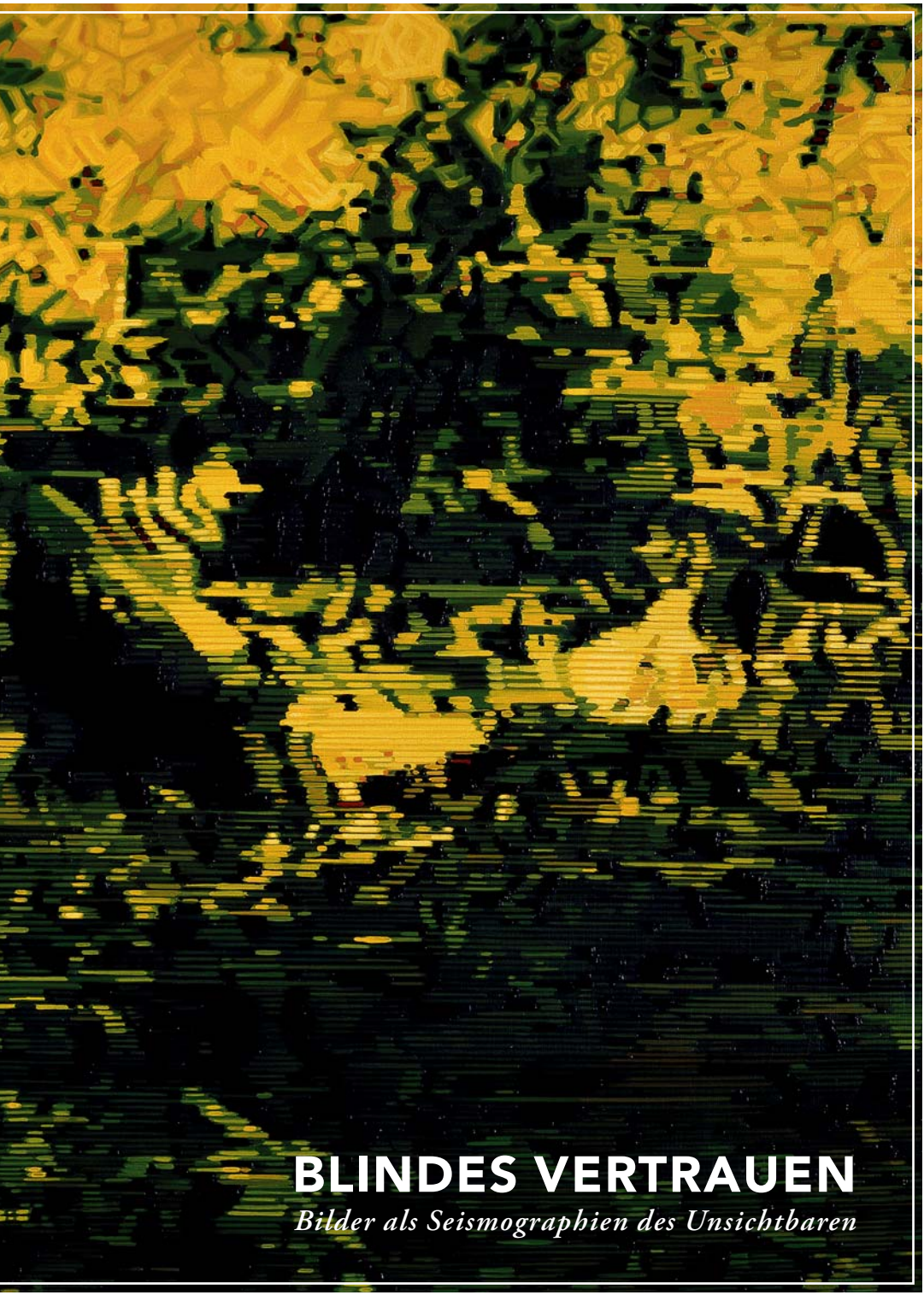


BLINDES VERTRAUEN

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

Blindes Vertrauen

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

BLINDES VERTRAUEN

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

Herausgegeben von
Monika Anselment und Magdala Perpinyà

Kunstverein Tiergarten, Berlin

Für Edward Said (1935 – 2003)

Blindes Vertrauen 7

1.

1.01 Francesc Abad 11
1.02 Jumana Emil Abboud 17
1.03 Monika Anselment 25
1.04 Renaud Auguste-Dormeuil 33
1.05 Antonia Bisig 41
1.06 Pep Dardanyà 49
1.07 Toni Giró 55
1.08 Mira Bernabeu 61
1.09 Simeón Saiz Ruiz 69
1.10 Quim Tarrida 77
1.11 Anna Simone Wallinger 83

2.

2.01 Linda Hentschel: *»Im Angesicht der Verletzbarkeit: Judith Butler und eine Ethik des Visuellen«* 91
2.02 Àngel Quintana: *»Irak und der Bilderkrieg im Web 2.0«* 101
2.03 Montse Romaní: *»Anmerkungen zu einer kulturellen Kehrtwende in der künstlerischen Forschungsarbeit«* 109
2.04 Simeón Saiz Ruiz: *»Fiktionalisierung oder Nicht-Fiktionalisierung des Dokumentarischen in der Kunst«* 117

3.

3.01 Esther Dischereit: *»Zitrone, Citoyen II«* 131
3.02 Paulo Moura: *»Ein Baby als Eintrittskarte ins Paradies«* 147
3.03 Toni Sala: *»Adji«* 163

Personenregister, Impressum, Dank 189

Die Ausstellung »Blindes Vertrauen – Bilder als Seismographien des Unsichtbaren« thematisiert die so genannten »blinden Flecken« in der historischen, politischen und sozialen Selbstwahrnehmung moderner Gesellschaften. Elf internationale Künstlerinnen und Künstler verhandeln jene neuralgischen Punkte des Verbergens bzw. der Unsichtbarkeit zentraler Problematiken, deren kollektive Ausblendung signifikant für den Zustand einer Gesellschaft und ihrer inneren und äußeren Positionierung ist. Im Rahmen legitimierter offizieller Bildpraktiken von Staat, Gesellschaft, Medien und Kunst finden sowohl bewusste als auch unbewusste Selektionsprozesse statt. Diese räumen bestimmten Kontexten eine prominente und umfassende Sichtbarkeit ein, während sie anderen diese dezidiert entziehen und so eine Korrektur von Lesbarkeiten und Sichtbarkeiten vornehmen. Gerade in zunehmend sich medial artikulierenden Gesellschaften fordern großenteils ökonomisierte Bilderpolitiken deshalb zu einer eingehenden Analyse von Aus- und Überblendungen auf.

Den Künstlerinnen und Künstlern gemeinsam ist ihre Fokussierung auf spezifische Themen und die Entwicklung experimenteller Arbeitsansätze an der Schnittstelle zwischen Analyse und Dokumentation. Sie begreifen ihre künstlerische Produktion als gesellschaftliche Forschungsarbeit, die prozesshaft entsteht und in visuell und haptisch erfahrbare Ergebnisse umgesetzt wird. In den versammelten Arbeiten der Ausstellung findet man insofern seismographisch genau die Aufdeckung jener Punkte, die in der Selbstwahrnehmung der jeweiligen gesellschaftlichen Identitäten nicht vorkommen oder dezidiert ausgeblendet werden. Dazu gehören z. B. militärische und strukturelle Gewalt, der Umgang mit Flüchtlingen und MigrantInnen oder historische (Dis-)Kontinuitäten. Ausgehend von den subjektiven Erfahrungen der Künstlerinnen und Künstler sind dabei insbesondere die Untersuchung der Gründe und Ursachen für den Prozess des gesellschaftlichen Verbergens und ihre erfahrbare Offenlegung von Interesse.

Insofern stellen die künstlerischen Arbeiten der Ausstellung den Versuch dar, diesen »blinden Flecken« zu einer neuen Sichtbarkeit zu verhelfen, sie zu decodieren und sie aus interdisziplinärer Perspektive zu untersuchen.

Die Zusammenschau der elf internationalen Positionen innerhalb der Ausstellung macht insofern ein enormes Potenzial sichtbar, das aus der subjektiven Wahrnehmung und einer anderen Schreibung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch Künstlerinnen und Künstler resultiert. Sie hinterfragt das »blinde Vertrauen« in jene gesellschaftlichen Wirklichkeiten und ermöglicht gleichermaßen differenzierte wie kritische Perspektiven auf kollektive Legitimationsstrategien innerhalb einer Politik der Bilder.

Die vorgestellten Künstlerinnen und Künstler arbeiten in allen zeitgenössischen Medien. Insofern bringt die Ausstellung Filme, Fotografien, Installationen, Malerei und Skulptur zusammen. Das Konzept ist so angelegt, dass die Schnittstellen der jeweiligen inhaltlichen Ansätze sichtbar werden und die Arbeiten in einen komplexen Dialog treten können. Ein weiteres Kriterium der kuratorischen Ausrichtung ist die Verbindung der bildkünstlerischen Positionen mit solchen aus anderen wissenschaftlich-literarischen Disziplinen, deren Statements und Überlegungen zu Thema und Ausrichtung der Ausstellung wesentlich in die vorliegende Publikation eingeflossen sind.

Namhafte Schriftsteller, Denker und Forscher, die zu analogen Themen arbeiten, wurden eingeladen, ihre Thesen und Ansätze sowohl innerhalb eines umfangreichen Begleitprogramms zu vertreten als sie darüber hinaus in eine Beziehung zu den in der Ausstellung gezeigten künstlerischen Positionen zu setzen. Die Bedeutung dieser unterschiedlichen »Seismographen« der gesellschaftlichen Realitäten wird dadurch in ihrem interdependenten Kontext offenbar und somit die Komplexität gesellschaftlicher Prozesse und ihrer Verdrängungsmechanismen aus mehreren Perspektiven dargelegt.

Monika Anselment, Ralf F. Hartmann, Magdala Perpinyà

BLINDES VERTRAUEN

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

1

Ausstellung im Kunstverein Tiergarten | Galerie Nord,
10. 9. – 16. 10. 2010

Ausstellung mit Arbeiten von Francesc Abad (Terrassa, Katalonien), Jumana Emil Abboud (Jerusalem, Palästina), Monika Anselment (Berlin, Deutschland), Renaud Auguste-Dormeuil (Paris, Frankreich), Antonia Bisig (Berlin / Zug, Schweiz), Pep Dardanyà (Mataró, Katalonien), Toni Giró (Barcelona, Katalonien), Mira Bernabeu (Valencia, Spanien), Simeón Saiz Ruiz (Madrid, Spanien), Quim Tarrida (Barcelona, Katalonien), Anna Simone Wallinger (Berlin, Deutschland);

kuratiert von Monika Anselment (Berlin, Deutschland) und Magdala Perpinyà (Girona, Katalonien)

I.01

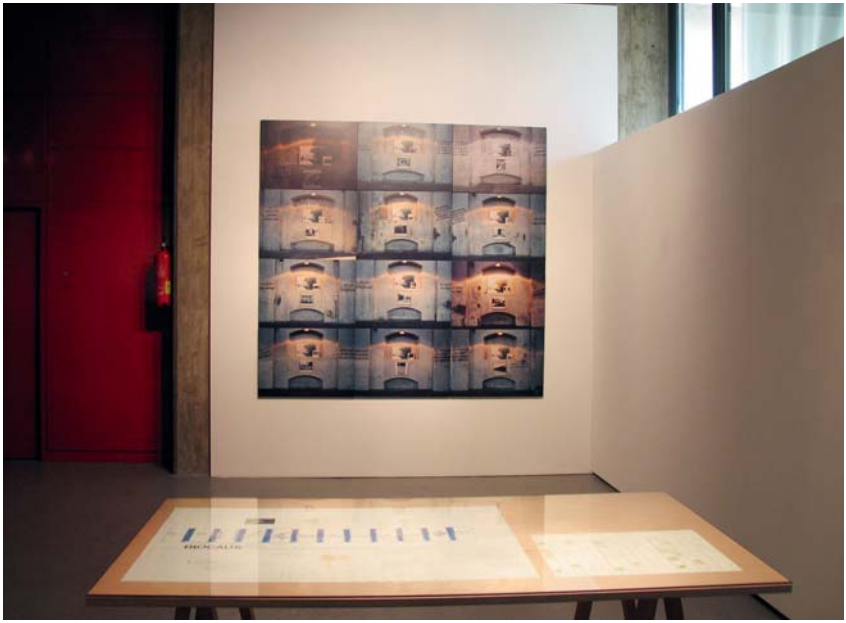
FRANCESC ABAD

www.francescabad.com

¬ Der katalanische Künstler Francesc Abad (* 1944) hat im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn ein gleichermaßen poetisches wie kritisches Werk erarbeitet, das komplexe visuelle und textliche Informationen in unterschiedlichen Anordnungen zusammenführt. In einem Großteil seiner multimedial angelegten Werkgruppen – wie schon in seinem frühen Beitrag für die documenta 1972 in Kassel – setzt er sich mit historischen Gewaltherrschaften wie z. B. dem Nationalsozialismus oder dem Stalinismus auseinander bzw. sucht wie am Beispiel Hannah Arendts oder Walter Benjamins die dezidierte Beschäftigung mit herausragenden Persönlichkeiten einer kritischen Widerständigkeit.

Es geht Abad immer wieder darum, anhand historischer Fakten und Personen das Vergangene dem Vergessen zu entreißen und so Möglichkeiten aufzuzeigen, wie zurückliegende Erkenntnisse konstruktiv in die Gegenwart zu implementieren und sie für die Zukunft zu erschließen sind. Dies betrifft insbesondere exemplarische und damit überzeitliche Ereignisse sowie herausragende individuelle Geisteshaltungen. Abad begreift seine eigene künstlerische Arbeit als einen prozessualen Weg zur Aneignung von Wissen, welchen er untrennbar mit der eigenen Lebenswelt verknüpft sieht. Auch die Arbeit *Blockhaus* (1988, frz.: Bunker) versammelt insofern Materialien und Informationen zu einem Bunker bei Marseille, in dem europäische Intellektuelle, Schriftsteller und Künstler, wie z. B. der Maler Max Ernst, Schutz auf der Flucht vor den Nazis suchten, bevor sie sich – auf Initiative Pablo Nerudas – mit dem Schiff »Winnipeg« auf die Reise nach Chile begaben. *Blockhaus* und *Winnipeg* sind insofern signifikant für Abads künstlerischen Umgang mit Geschichte, als sie historische Ereignisse, Orte und Personen in den zeitgenössischen Diskurs um Flucht, Vertreibung und Gewalt re-integrieren und ein nicht finalisiertes Display von Informationen, Haltungen und Aktionen entwickeln.

LA MER EST
LE SYMBOLE
DE L'HOMME
LA MER EST
LE SYMBOLE
DE L'HOMME
WINNIPEG
MONT VISO
NYASSA
WYOMING
WINNIPEG
MONT VISO
NYASSA
WYOMING
MILLES
MILLES
Usine à douleur
LE SENS
DU REEL
LE SENS
DU REEL
MAINTENIR
LA CULTURE
MAINTENIR
A CULTURE
Arthur KOESTLER
Max ERNST
Marguerite FOURNIER
Oscar DOMINGUEZ
Arthur KOESTLER
Max ERNST
Marguerite FOURNIER
Oscar DOMINGUEZ



Blockhaus

Installation, 12 Fotografien auf Holz, je 50 x 70 cm, Archivmaterialien

1988

5188
1051

MARGARITA FERNANDEZ REPISO
ARCAS ECHEVARRIA
ESCRIBANO PASCUAL
SAURADO MICHELENA
FRATE
ANTON
ANGEL
JOAQU
MANU

Winnipeg

Video, mit Mobiltelefon gefilmt, 1 min

2007

o. T.

Intervention in Mexiko-Stadt anlässlich der Ausstellung »Literatur im Exil«, 2007

Schrift auf der Guatemala-Straße mit den Namen von zehn unbekannten Flüchtlingen (Ausführung: Chuso)

Installation am Gitter der Kathedrale von Mexiko-Stadt

1.02

JUMANA EMIL ABBOUD

¬ Die Arbeit *Smuggling Lemons* der palästinensischen Künstlerin Jumana Emil Abboud (*1971) reflektiert auf ebenso einfache wie pointierte Weise die Situation in ihrem Heimatland. Um die lebensfeindliche Unpassierbarkeit der Grenzen innerhalb der palästinensischen Autonomiegebieten zu thematisieren, nutzt Abboud das Motiv des Zitronenschmuggels und schafft so ein eindringliches Bild für die subjektiven Auswirkungen der jahrzehntelangen israelischen Besatzung:

»Stell dir vor, du wachst eines Tages auf und [...] musst erkennen, dass dein Garten von deinem Haus abgeschnitten wurde. Du willst deinen Durst mit einer Limonade löschen und dir bleibt nichts anderes übrig, als die Zitronen, die du dazu brauchst, vom Baum (auf der anderen Seite der Mauer) in einer gefährlichen Schmuggelaktion zu ›stehlen‹«.

Wohlwissend, dass es unmöglich ist, einen ganzen Zitronenbaum zu transportieren, versucht sie es mit Zitronen. Ohne zu wissen, was sie an den Checkpoints erwartet oder welchen Weg sie wählen muss, versucht sie, die Zitronen von Jerusalem nach Ramallah zu bringen. Das Video *Smuggling Lemons* ist Bestandteil einer multimedialen Arbeit, in die die Künstlerin bewusst installative und performative Teile integriert. Nach dem erfolgreichen Schmuggeln der Früchte wird aus ihnen Limonade hergestellt, um jeden sichtbaren Beweis der subversiven Aktion auszulöschen.

In einer weiteren Videoarbeit *The Return* rekurriert Abboud auf das in Europa wohlbekannte Märchen »Hänsel und Gretel« der Brüder Grimm. In ihrer Performance geht sie durch den Wald und streut gleich Hänsel und Gretel eine Spur, um den Weg zurück zu finden. Mit diesem Rückgriff ruft Abboud Vertrautes wach, erinnert an bekannte Gefühle der Angst vor Ausgesetztsein, Heimatlosigkeit und Heimweh und eröffnet damit die Möglichkeit einer anderen Annäherung an den Diskurs über die mögliche oder unmögliche Rückkehr der palästinensischen Flüchtlinge, und dies nicht nur intelligent, sondern durchaus in einer leichten und humorvollen Weise.

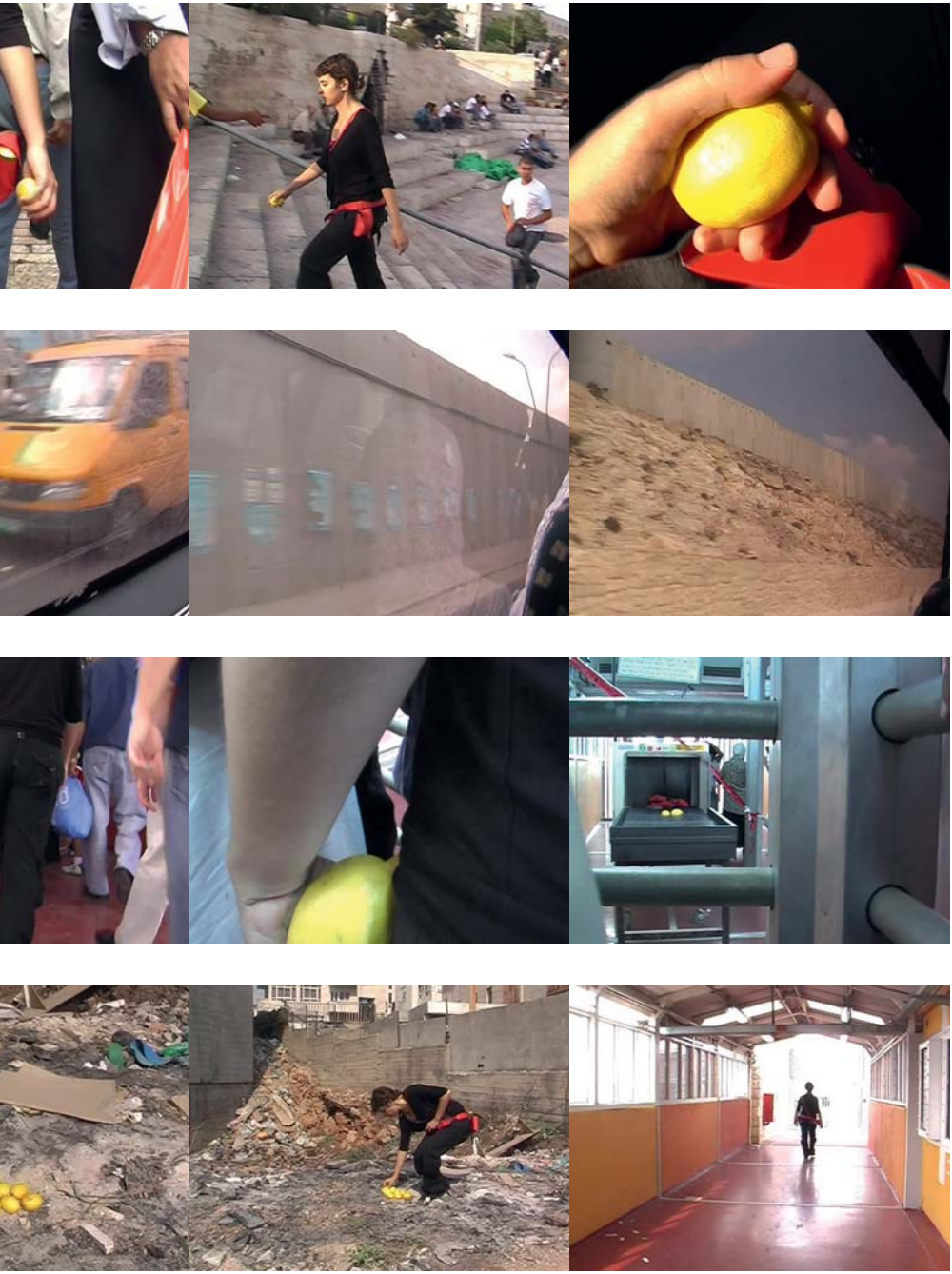
Smuggling Lemons
Video, 14.52 min
2006

Al-Awda (The Return)
Video, 4 min
2002

ENTRANCE

Smuggling Lemons

Video, 14.52 min, 2006



Arab Pins

Video, 4 min

2002

1.03

MONIKA ANSELMENT

www.monika-anselment.net

¬ Anselment setzt sich in ihren multimedialen Arbeiten mit der ambivalenten Schönheit der Repräsentation von Kriegen und politischen Konflikten in den Medien auseinander. Bereits in ihrer Fotoserie *TV Wars*, die mit Screenshots von Kriegsberichterstattungen im Fernsehen arbeitete, zeigte sie auf, welche visuelle Faszination die Fernsehbilder bei ZuschauerInnen auszulösen vermögen und ihnen dadurch die eigentliche Brutalität und Gewalt von Kriegen und militärischen Aktionen verschleiern. In ihrer aktuellen Arbeit *Sehnsucht* geht Anselment den unterschiedlichen Bedeutungen nach, die Bilder im Kopf erzeugen. Ihre beiden Videofilme, die in Festeinstellungen Wüste und Meer zeigen, rufen bei vielen Betrachtenden Assoziationen an Urlaub, Freiheit, Abenteuer, Unendlichkeit, Inspiration und Ruhe auf. Die gleichzeitig in der Installation präsentierten Fernsehfotos von auf dem Meer aufgegriffenen oder in die Wüste deportierten Flüchtlingen legen hingegen die elementare Schutzlosigkeit und das Ausgeliefertsein der betroffenen Menschen offen und verdeutlichen einmal mehr, wie unterschiedlich Begriffe und ihre dazugehörigen Bilder besetzt sein können. Damit erweitert Anselment das erzählerische Potenzial der Bilder und forscht in den Zwischenräumen der Bildkonvention. So bringt sie in ihren Bildern assoziativ Lebenswirklichkeiten zusammen, die sich in der Realität fast nie begegnen. In ihrer Installation *Cast Lead*, wie der israelische Angriff auf den Gazastreifen zu Sylvester 2008/09 genannt wurde, setzt sich Anselment, ähnlich wie Auguste-Dormeuil und Giró, mit den grotesken Titeln militärischer Angriffe auseinander. Das deutsche Ritual des Bleigießens zum Jahreswechsel wurde hier einem brutalen Akt der Aneignung durch Militärsprache unterzogen und so korrumpiert. Neben den üblichen amorphen Formen entstehen in Anselments Installation bei der Zukunftsbefragung an Sylvester Soldatenfiguren und Panzerfahrzeuge und machen damit die Bezüge zwischen romantischer Ikone und Krieg nachvollziehbar. Ein intelligentes, doppelbödiges Spiel.

Sehnsucht

TV5 LE JOURNAL

TV5 LE JOURNAL

News News

WORLD NEWS HEADLINES

GUARDIA DI FINANZA

29

Sehnsucht

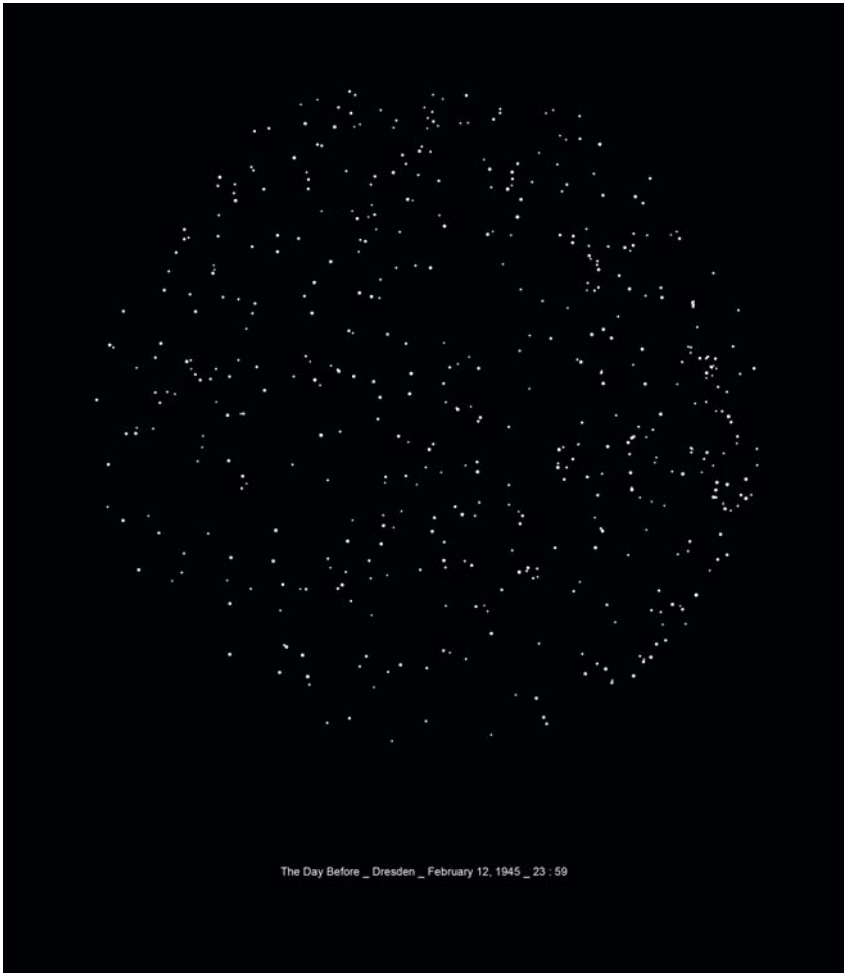
Installation, Lambda-Prints, je 57 x 80cm, 2 Videos, 18 u. 41 min, 2004–10

1.04

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL

¬ Auguste-Dormeuil (* 1968) beschäftigt sich vorrangig mit politischen Fragen und Geschehnissen unserer Zeit und unterzieht sie gleichermaßen ironischen wie subtilen Kommentaren. Seine zwölfteilige Serie *The Day Before_Star System* zeigt großformatige Arbeiten von wunderschönen Nachthimmeln. Diese rekonstruieren die Sternenkonstellationen einen Tag vor einem Angriff auf eine bestimmte Stadt: Bagdad 1991, Bagdad 2003, Caen, Coventry, Dresden, Guernika, Halabja, Hanoi, Hiroshima, London, Nagasaki, New York. Die Bilder versetzen den Betrachtenden in den schwebenden Augenblick, wo die Katastrophe noch nicht geschehen ist und alles noch möglich scheint, auch wenn die Entscheidung bereits gefällt ist.

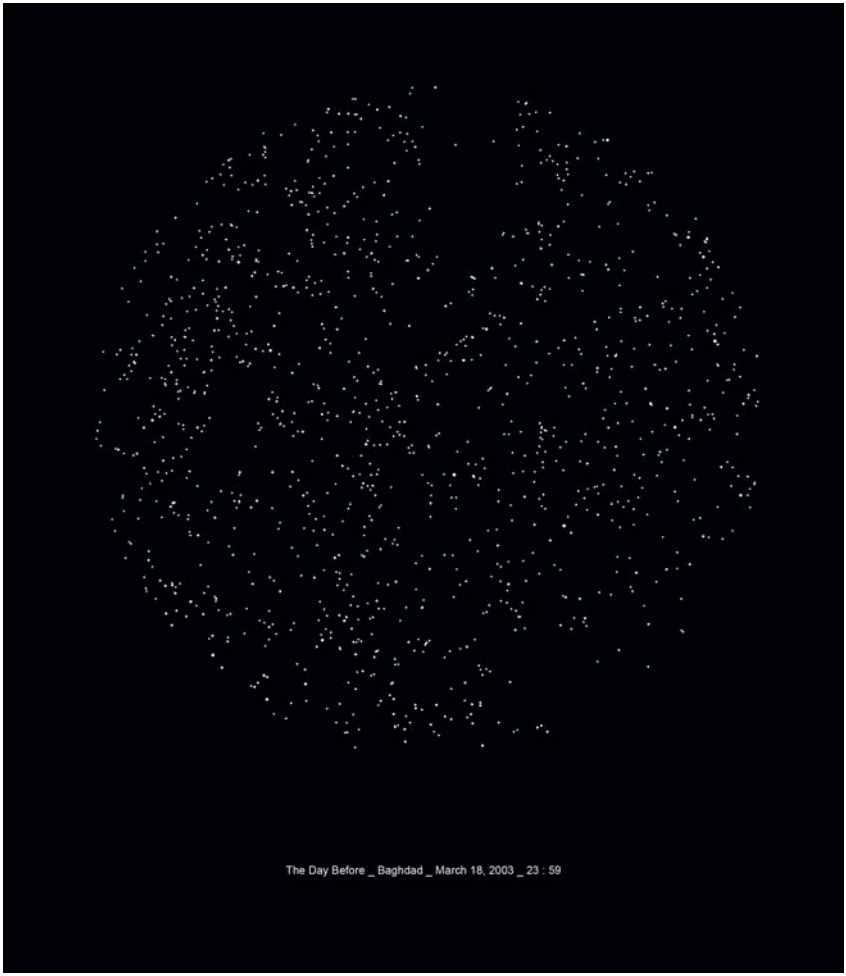
In seiner Videoarbeit *Ohne Titel_Tokio_März 1945* spielt Auguste-Dormeuil mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von militärischen Ereignissen und lässt die auf die Stadt Tokio herabfallenden amerikanischen Brandbomben im ersten Teil seines Videos einfach verschwinden: die Retusche als eine der multiplen Möglichkeiten, um militärische Aggressionen aus dem kollektiven Gedächtnis zu entfernen. Beide Teile des Videos wurden auf 39 Sekunden verlängert, exakt die Zeit, die eine Bombe braucht, um nach dem Abwurf auf dem Boden zu explodieren. Der Film stammt aus dem Archivmaterial der amerikanischen Armee und wurde beim Abwurf aus einer B 29 gefilmt. Auguste-Dormeuil hält auch hier den Betrachtenden mit einem bewegten Himmel, den man sich nicht erklären kann, in der Spannung des Schwebezustandes. Im zweiten Teil lässt der Künstler den Betrachtenden beim Anblick der Bomben die 39 Sekunden zwischen Abwurf der Bombe bis zum Tod der 100.000 Menschen in Tokio nachvollziehen. Auguste-Dormeuil hat zu diesem Thema eine ganze Reihe künstlerischer Arbeiten entwickelt, die den Widerspruch zwischen militärischer und ziviler Vorstellungswelt häufig in verschlüsselter Form aufgreifen und so pointiert ins Bewusstsein rufen. Und immer zeigt er sich als Meister in der Aufdeckung der verführerischen Magie, die in militärischen Kreisen zur Verharmlosung ihres Tuns benutzt wird.



Dresden_February 12, 1945_23:59

aus der Serie »The Day Before_Star System«, C-Prints auf Aludibond, 170 x 150 cm

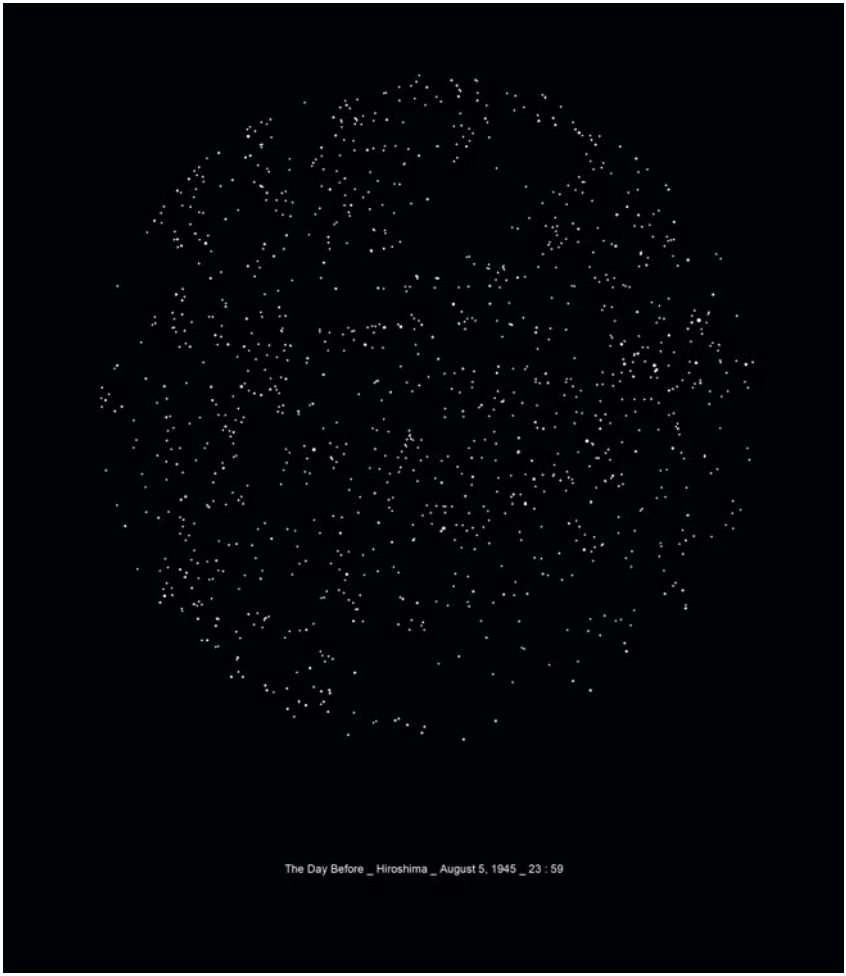
2005



Baghdad_March 18, 2003_23:59

aus der Serie »The Day Before_Star System«, C-Prints auf Aludibond, 170 x 150 cm

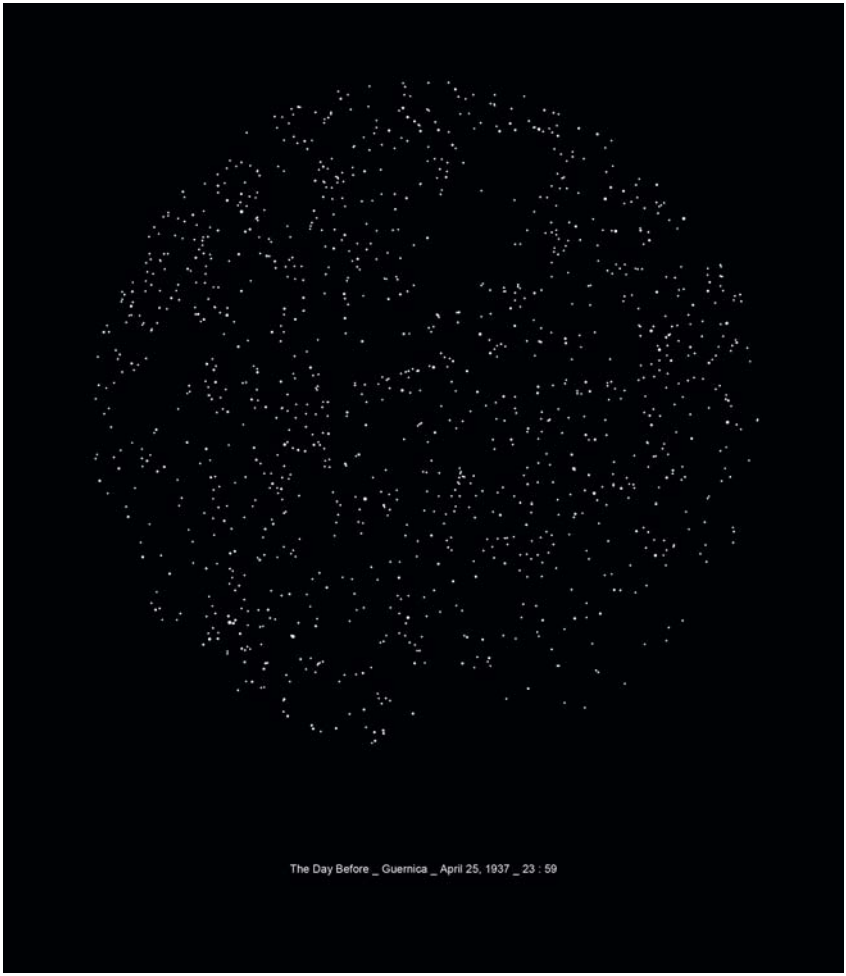
2005



Hiroshima_August 5, 1945_23:59

aus der Serie »The Day Before_Star System«, C-Prints auf Aludibond, 170 x 150 cm

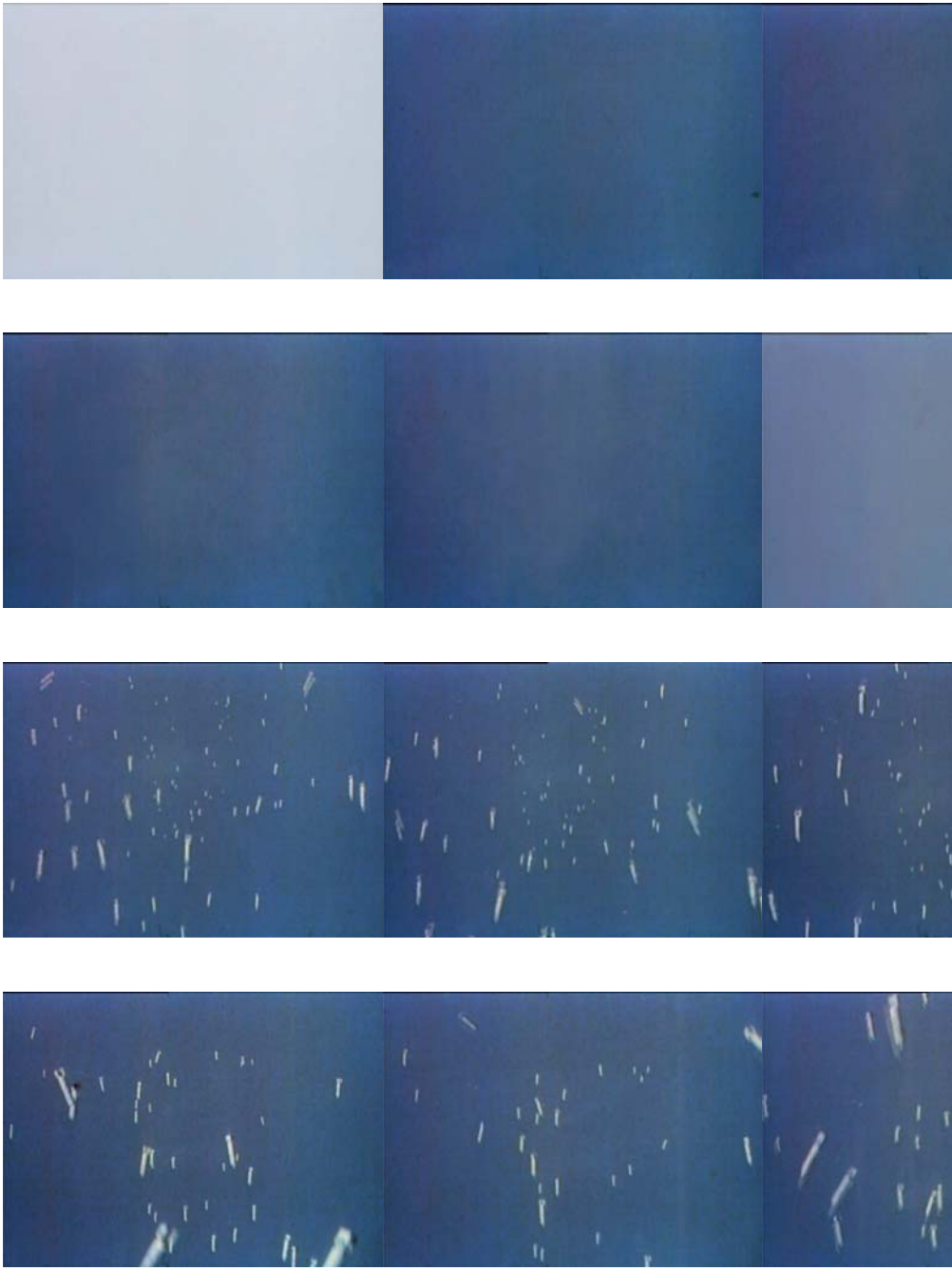
2005



Guernika_April 25, 1937_23:59

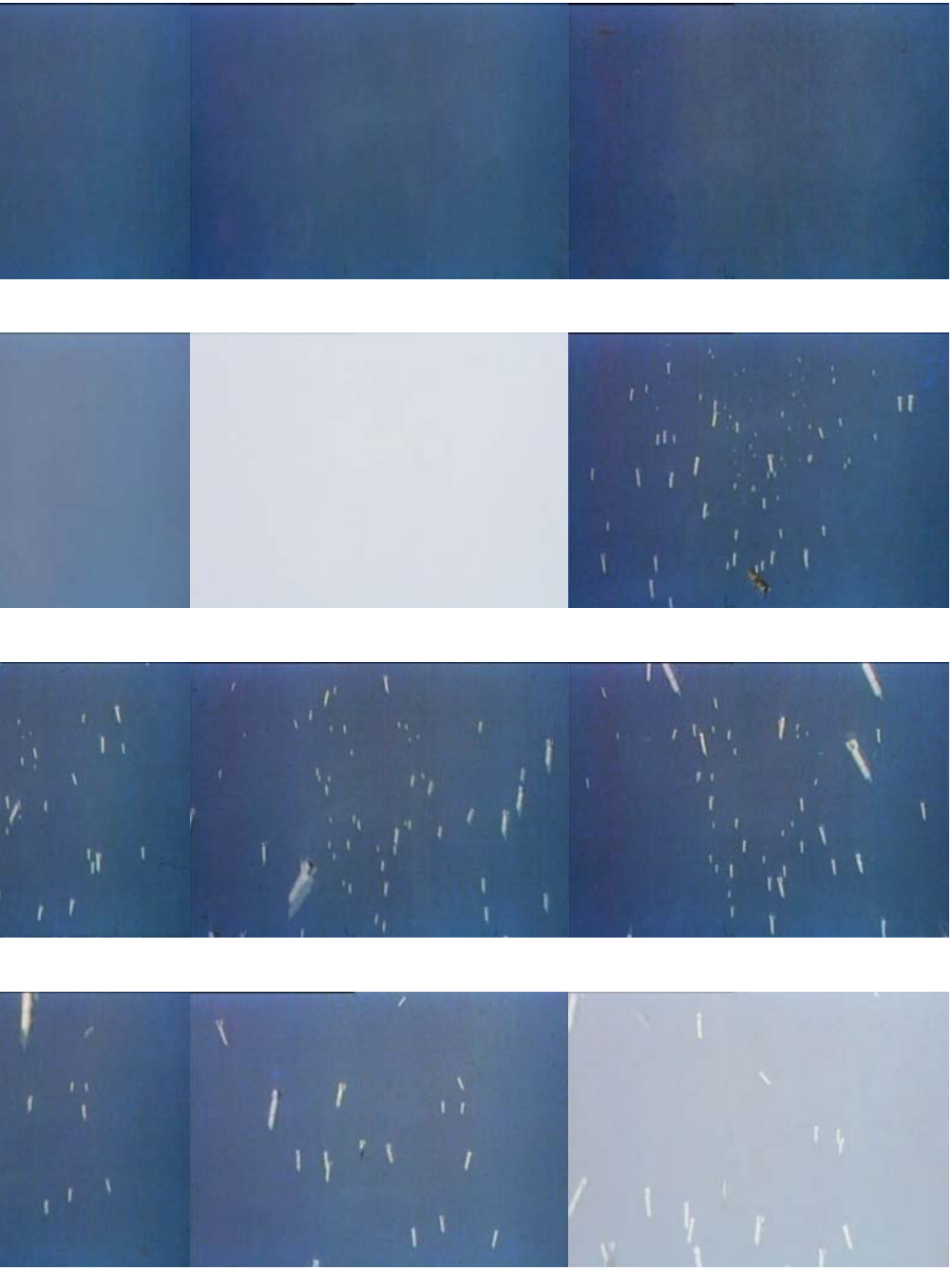
aus der Serie »The Day Before_Star System«, C-Prints auf Aludibond, 170 x 150 cm

2005



o. T._Tokio_März 1945

Video, 1.21 min (Loop), 2008



1.05

ANTONIA BISIG

www.antonia-bisig.net

¬ Auch die in Berlin lebende Schweizerin Antonia Bisig setzt sich in ihrem aktuellen Ausstellungsbeitrag *gehorsam und grässlich gut … ich lebe – thermonuklear* mit der medialen Repräsentation historischer Ereignisse auseinander, die sie in vielfacher Hinsicht in Beziehung zur eigenen subjektiven Existenz und Welterfahrung setzt. Als Kind der Nachkriegszeit und des kalten Krieges ist sie mit der ständigen Bedrohung durch das atomare Wettrüsten aufgewachsen und geht vor diesem Hintergrund der Frage nach, wie und ob weltpolitische Entwicklungen und Ereignisse den eigenen Lebensbereich determinieren und Einfluss auf die jeweilige Sozialisation entwickeln. Folgerichtig setzt sie die mediale Visualität der historischen Atombombeneinsätze und -tests seit 1945 sowie Äußerungen von Naturwissenschaftlern wie z. B. Robert Oppenheimer und Edward Teller mit signifikanten Fotos aus ihrer eigenen Familiengeschichte dieser Jahre gleich. Entscheidend ist die Qualität der künstlerischen Annäherung, denn Medienbilder und Fotografien werden zeichnerisch oder in Aquarelltechnik transformiert und entwickeln so eine seltsam anmutende und nahezu »romantische« Unbedarftheit. Solchermaßen auf analoges Format heruntergebrochen und damit künstlerisch auf Distanz gebracht entfalten die Darstellungen einen beinahe intimen Charakter, der die Verquickung von Weltgeschehen und Privatheit zu verdeutlichen mag, wenn die Bilder von »schönen« Atombombendetonationen, Überlegungen der Atomforscher zu Rüstung und politischen Konsequenzen der Technologie neben Fotos von Geburt, Einschulung und Urlauben der Künstlerin und ihrer Familie stehen. Dieses Ineins-Stellen von Informationen reflektiert auf einer weitaus unmittelbareren Ebene zentrale Fragen von Beteiligtsein, Schuld und Verantwortung – gerade auch aus der Perspektive der neutralen Schweiz, die noch bis 1988 geheime Bemühungen unternahm, selbst Atommacht zu werden.

Dr. J. Robert Oppenheimer, Atomphysiker,
von 1942–1946 wissenschaftlicher Leiter des Projekts Y (Teil des Manhattan-Projekts)
im Forschungslaboratorium für Atomenergie Los Alamos, New Mexiko, USA:

»Ich war ein gehorsamer, grässlich guter Junge.«

gehorsam und grässlich gut … ich lebe – thermonuklear

Installation, 42-teilig, Texte, 30 x 21 cm, Aquarelle, 12,5 x 18 cm, und Zeichnungen, 21 x 15 cm
2008 – 10

»Fat Man, 9. Aug. 1945, Nagasaki, 20 kT, zweiter und bisher letzter Einsatz einer Kernwaffe, USA«

»First Lightning, Joe-1, 29. Aug. 1949, Semipalatinsk, Kasachstan, 22 kT, erster sowjetischer Test«

»meine Mutter Anna-Marie Bisig-Eberle 1949 in Weinfelden, Schweiz«

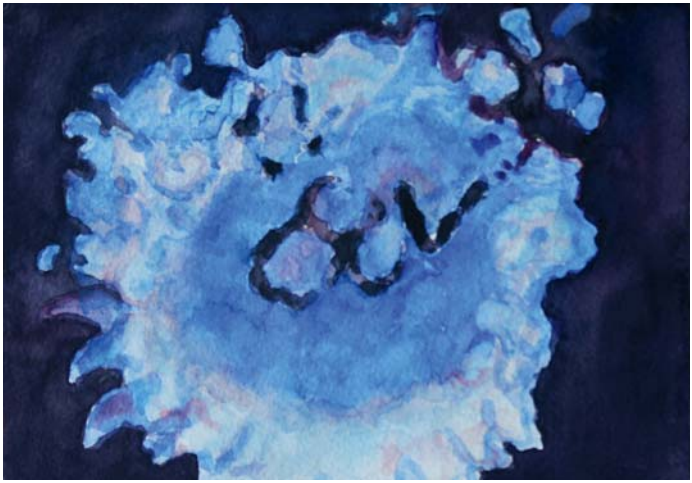
»Yvy Mike, 31. Okt. 1952, Eniwetok-Atoll, 10,4 MT, erste thermonukleare Explosion, USA«
»am Tag meiner Taufe am 16. März 1952 mit meiner Patentante Stefanie Zürcher-Bisig in der Schweiz«

»Upshot-Knothole Grable, 25. Mai 1953, Nevada Test Site, 15 kT, nukleare Artilleriegranate, USA«

»Ich (ganz rechts) mit meinem Bruder Robert und Spielkameradinnen in Flims, Schweiz, Okt. 1953«

»Castle Bravo, 28. Feb. 1954, Bikini-Atoll, 15 MT, stärkste amerikanische Testexplosion«

»mit meinen Brüdern Robert und Christian in Einsiedeln, Schweiz, im Frühjahr 1954«



»Operation Dominic I Starfish Prime, 9. Juli 1962, < 1.450 kT, Explosion im Weltraum, USA«
»mit meinem Vater Arthur Bisig-Eberle an Ostern 1962 auf dem Zürichsee, Schweiz«

1.06

PEP DARDANYÀ

www.pepdardanya.com

¬ Pep Dardanyà (* 1961) bringt in seiner künstlerischen Arbeit die vielfach verdrängten gesellschaftlichen Konflikte der Gegenwart an die sichtbare Oberfläche zurück und konfrontiert so die Betrachtenden immer wieder mit einer unbequemen wirklichen Welt. Zu dieser Welt der kollektiven Sublimierungen und Ausblendungen gehören Themen wie z. B. illegale Migration, Menschenhandel, Prostitution und AIDS, die von Dardanyà als das Aufeinanderprallen gegensätzlicher Welten visualisiert werden, weil sie häufig in parallelen urbanen Kontexten zwischen offizieller Repräsentation und verdrängter Lebenwirklichkeit existieren. Ein wesentlicher Referenzpunkt zahlreicher seiner Arbeiten ist die klassische Kunstgeschichte, insbesondere ihrer weltberühmten Meisterwerke. In *Estefany* unterzieht der Künstler diese »Klassiker« einer beinahe respektlosen und absurden Bearbeitung, er manipuliert sie mit aktuellen Ergänzungen bzw. Umwidmungen, um so zu signifikanten Bildprovokationen zu gelangen, deren Eindeutigkeit zu schockieren vermag. So posiert in einer großen Collage eine Prostituierte anstelle der berühmten Venus von Botticelli. Die Blickkonvention des Publikums wird irritiert und demaskiert so nicht nur ein idealisiertes und männlich definiertes Frauenklischee, sondern hinterfragt gleichermaßen die Funktion von Kunst innerhalb einer auf Repräsentation angelegten spätkapitalistischen Gesellschaft. Kultur begreift Dardanyà als funktionales Element einer aktuellen Politik, in der unliebsame Themen zugunsten offizieller und sichtbarer Wertesetzungen eliminiert werden. Der Kultur entgegen stellt er das Bild der Straße als größtmöglichen Gegensatz und bevölkert die Klassiker der Kunst mit modernen »Großstadt-Odalisken« (Manuel Delgado), die häufig genug illegale Imigrantinnen ohne gültige Ausweispapiere und Aufenthaltsgenehmigungen sind, welche das notwendige Geld zum Überleben durch Prostitution verdienen.

Estefany

C-Print auf Vinyl, 260 x 193 cm, 2002

Estefany
C-Print auf Vinyl, 290 x 210 cm
2002

Estefany
Video, 90 min
2002

Preparació
Preparación
Préparation
Preparation

Espera
Espera
Attente
Waiting
Negociació
Negociación
Négociacion
Negotiation

NOKIA
8210
Va contigo.

Acció
Acción
Action
Action

SAN RAMON

1.07

TONI GIRÓ

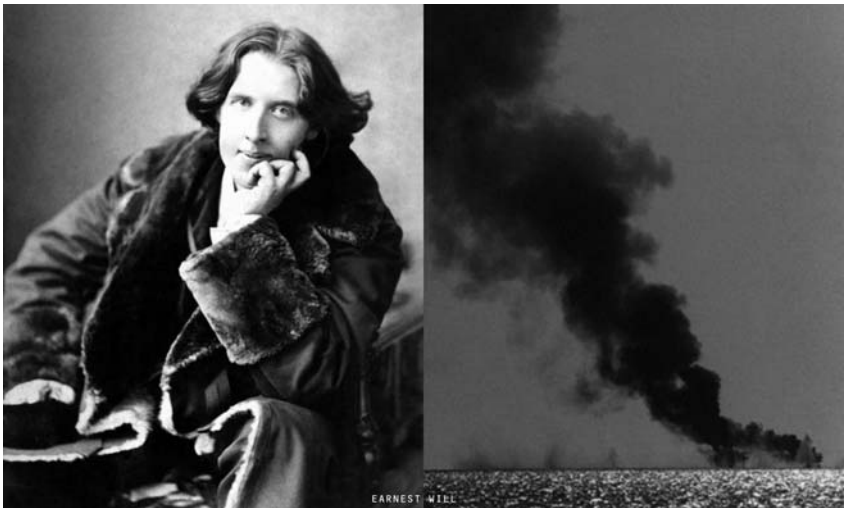
¬ Toni Giró (* 1966) wirft mit seinen Fotografien, Installationen und Videos einen ethnografischen Blick auf unsere nächste Umgebung und die signifikanten Phänomene des Alltags. So wandert der Künstler durch die urbane Welt auf der Suche nach Dingen und Situationen, die die Paradoxien und Widersprüche einer westlichen Sozialordnung spiegeln, welche sich selbst als offen und frei beschreibt. Dazu gehört das Thema des Wartens von MigrantInnen auf Aufenthaltsgenehmigung und Arbeitserlaubnis in seiner Arbeit *Fila Indi*, aber auch die Absurdität, mit der Alltägliches und Banales über das Medium der Sprache Eingang in militärische Strategien und die Ökonomie des Krieges findet. Seine Installation *Metalls Pesants* besteht aus Absperrgittern, auf deren oberen Handlauf Worte wie ›iron promise‹ oder ›steel curtain‹ als skulpturale Form aufgebracht sind. Solchermaßen in Beziehung zu einem Instrument der täglichen sozialen Ordnung gesetzt, entwickeln die ebenso grotesken wie brutalen Titel von Militäreinsätzen in »Krisengebieten« eine beklemmende und geradezu handhabbare Realität. Giró interessiert sich insbesondere für solche – wie er es nennt – Scharniere zwischen dem Alltäglichen und dem Gesellschaftlichen, für jene Momente also, in denen die Aneignung von scheinbar Banalem signifikant für die ideologische und politische Überformung der gesellschaftlichen Realität wird. Immer wieder setzt er Text und Bild zueinander in Beziehung, schafft parodistische Dopplungen und groteske Parallelen, die dazu geeignet sind, die neuralgischen Punkte einer solchen Überformung akribisch freizulegen und dadurch die Krise einer gegenwärtigen Kultur zu offenbaren, die sich in der Alltagssprache und in den Substraten der lokalen Kulturen widerspiegelt. Globalisierung begreift Toni Giró als einen fortschreitenden Prozess der Homogenisierung von Kultur, Verhalten und Bräuchen, der alle Lebensbereiche des Menschen beeinflusst und auch das Subjekt zum Opfer einer Identitätskrise werden lässt, in der überlebten archaischen Ritualen ein letzter Gemeinschaft stiftender Sinn zukommt.

Poema Global

Foto-Slideshow, 72 min, 2010

Komposition mit 4048 möglichen Kombinationen aus 180 aus dem Internet heruntergeladenen Bildern

GOLDEN PHEASANT


EARNEST WILL

Metalls Pesants

Installation, 3 Absperrgitter, 200 x 173 x 105 cm

2009

IRON PROMISE

IRON PROMISE

1.08

MIRA BERNABEU

¬ Mira Bernabeu (* 1969) untersucht in seinen fotografischen Projekten die Familie als wirtschaftlichen, politischen und religiösen Träger der Gesellschaft. Sie gilt ihm ebenso als Keimzelle jedweder Form von Gewalt wie als Spiegel gesellschaftlicher Strukturen. Mira Bernabeus künstlerische Arbeit bewegt sich insofern zwischen Realität und Fiktion. Die wirkliche Seite zeigt sich darin, dass er eine reale Familie inszeniert, nämlich seine eigene. Die Fiktion hingegen wird offenbar, wenn diese – seine – Familie eine Bühne betritt und Teil einer durchdachten Inszenierung nach verschiedenen Gesichtspunkten wird. Bernabeu geht dabei ohne Emotionen und vollkommen unsentimental vor. Seine Arbeitsweise lässt die Fotografien eher aseptisch erscheinen, ähnlich der Arbeit von Soziologen oder Ethnologen. Er beschränkt sich darauf, gesammelte Daten, die er zuvor geführten Interviews und Beobachtungen entnimmt, neu zusammenzusetzen und sie schlüssig mit den dazu gehörigen Personen zu gruppieren. Die Arbeiten lassen sich aber auch als dokumentarische Bilder verstehen, die virtuos mit dem Rezeptionsverhalten von Fotografie spielen: Sie zeigen die ganze Familie, die sich unsterblich zu machen sucht, indem sie sich trifft und vor der Kamera posiert, in diesem Falle jedoch durch den Künstler manipuliert. In seinem Projekt *Panorama Doméstico* stellt Mira Bernabeu seine Familie auf die Bühne eines alten Theaters, das ehemals im Familienbesitz war, und belebt sie als Ort der Erinnerung. Dort wird Gemeinschaft aber nicht zelebriert, sondern vielmehr analytisch seziert und auf ihre immanenten Strukturen befragt. So reflektiert der Künstler die heutige spanische Gesellschaft in ihrer multiplen Gespaltenheit. Wie jede andere soziale Struktur beruft sich Familie auf ihre kollektive Erinnerung, um sich selbst zu schaffen, und ist ebenso Spiegelbild der moralischen und ethischen Normen der Gesellschaft. Der Privatsphäre entrissen und öffentlich gemacht ist sie für den Künstler ein theatralischer Kunstgriff, in dem alles verborgen bleibt, was nicht ausgesprochen werden darf.

Panorama doméstico: Gesto socioeconómico

aus »Panorama doméstico: Gesto político, Gesto religioso y Gesto socioeconómico«,
aus der Serie »Mise en Scène X«, 9-teilig , Colorprint hinter Acryl, Holzrahmen, je 140 x 66cm, 2006

Panorama doméstico: Gesto político

aus »Panorama doméstico: Gesto político, Gesto religioso y Gesto socioeconómico«,
aus der Serie »Mise en Scène X«, 9-teilig , Colorprint hinter Acryl, Holzrahmen, je 140 x 66cm, 2006

Panorama doméstico: Gesto religioso

aus »Panorama doméstico: Gesto político, Gesto religioso y Gesto socioeconómico«,
aus der Serie »Mise en Scène X«, 9-teilig , Colorprint hinter Acryl, Holzrahmen, je 140 x 66cm, 2006

Panorama doméstico. En circulo IV

aus der Serie »Mise en Scène X«, Colorprint hinter Acryl, Holzrahmen, 178 x 122cm

1996 – 2006

En circulo I

aus der Serie »Mise en Scène I«, 2 Fotografien, je 200 x 142 cm

1996

1.09

SIMEÓN SAIZ RUIZ

¬ Simeón Saiz Ruiz arbeitet bereits seit vielen Jahren mit Medienbildern der Kriege im ehemaligen Jugoslawien und macht sie zur Grundlage seiner Malerei. Auf großen Leinwandformaten fokussiert er Darstellungen von Kriegsopfern und transferiert diese visuellen Informationen in eine Malerei von nahezu altmeisterlicher Manier. Der extreme Pointillismus seiner Bilder ebenso wie die enorme Konzentration auf signifikante Bildschirmdarstellungen konfrontiert die Betrachtenden mit einer gleichermaßen überwältigenden wie auf Distanz haltenden Bildsprache. Diese erstaunt zunächst weniger durch die Wahl ihrer Motive als vielmehr durch die aufwändige Art der malerischen Verarbeitung: Saiz Ruiz reflektiert die technische Informationsaufbereitung medialer Bilder in Form einer virtuosen Verzerrung, die sich so einer schnellen Kommensurabilität entziehen und dadurch die Befriedigung von Schaulust und Sensation verhindern. Erst die Erfassung der gesamten Arbeit ermöglicht das Erkennen von Situationen, in denen ausschließlich die Opfer von Gewalt und Krieg dargestellt sind, wie sie in Fernsehberichten gezeigt werden. Seit 1996 arbeitet der Künstler an der Serie *J'est un je*, das berühmte Bonmot «Je est un autre» des französischen Literaten Arthur Rimbaud variierend. Saiz Ruiz sieht in der Konstruktion von Identitäten (wie Serben, Kroaten und Muslime, Schiiten und Sunniten …) ein Instrument zur Unterwerfung, Demütigung und Tötung des jeweils Anderen und begreift seine Arbeit daher als »Malen gegen die Identität«.

»Opfer eines Angriffs auf einen Bus im Kosovo, bei dem am 3. Mai 1999 17 Menschen starben«

Pastell auf Papier, 92 x 148 cm, 2007

»Die Leichen der Häftlinge, die dem Bombenangriff der NATO auf das Gefängnis in Istok (Kosovo) zum Opfer fielen, Mai 1999« (Nach einem Bild des spanischen Fernsehsenders TVE 1)

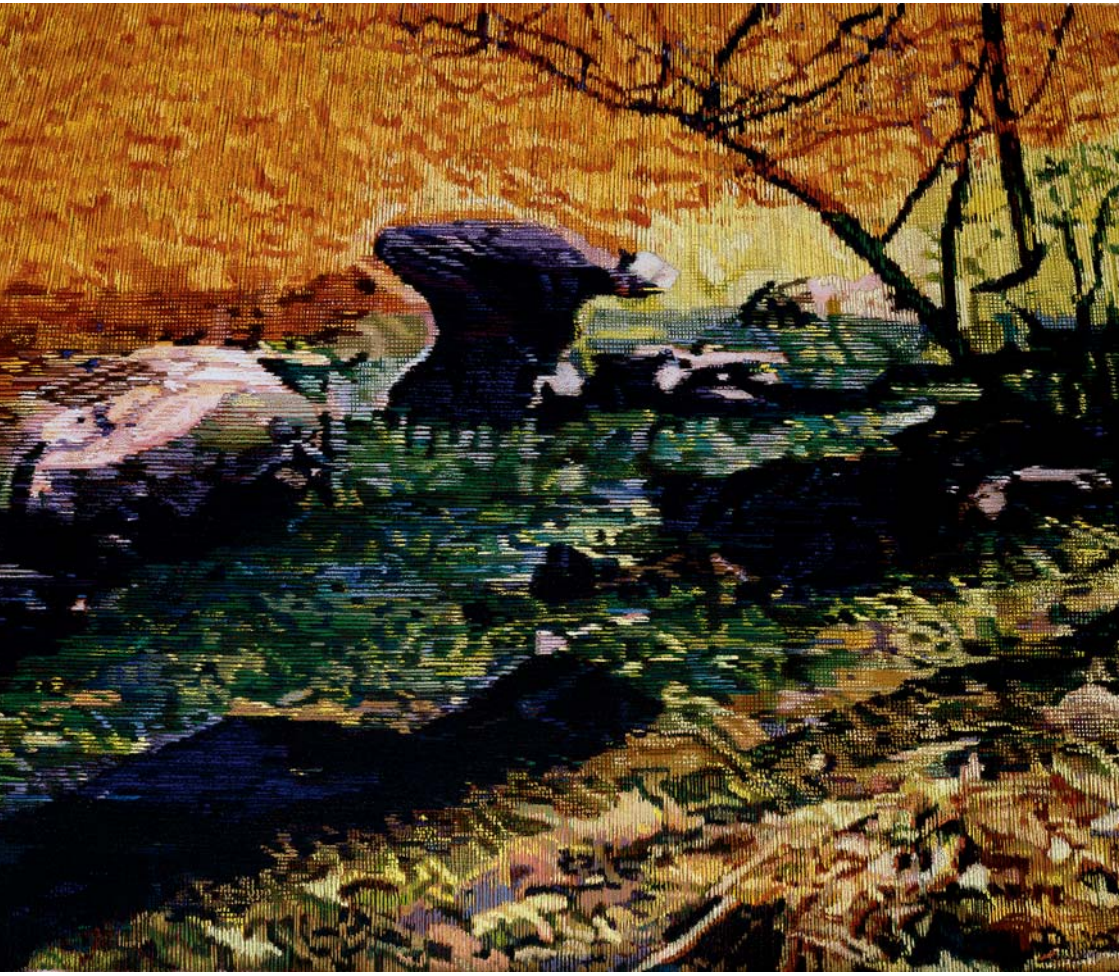
Öl auf Leinwand, 250 x 404 cm, 2010 [Ausschnitt]

»Sechs Kinder starben gestern durch Granatfeuer in Sarajewo beim Schlittenfahren, Samstag, 22. Januar 1994« (Nach einem Foto der Agentur Reuters)

Öl auf Leinwand, 100 x 163 cm, 2008

»Angriff auf einen Flüchtlingskonvoi auf der Landstraße zwischen Dakovica und Prizren, Mittwoch, den 14. April 1999« (Nach einem Bild des spanischen Fernsehsenders Antena 3)

Pastell auf Papier, 64 x 103 cm, 2004



»Irrtümlicher Angriff der NATO auf einen Personenzug in Grdelica Ravino (Jugoslawien)« (Nach einem Bild des spanischen Fernsehsenders TVE 1)

Pastell auf Papier, 93 x 150 cm, 2007 [Ausschnitt]

1.10

QUIM TARRIDA

www.quimtarrida.com

Quim Tarrida (* 1967) ist ein Meister der sarkastischen Überzeichnung und arbeitet stark interdisziplinär. Neben den in seiner Arbeit immer wichtiger werdenden Klangprojekten konstituiert sich sein Werk in den Bereichen Fotografie, Video, Malerei und Skulptur. Seine Arbeit setzt sich mit dem Universum der verlorenen Kindheit auseinander und stellt einen Gegensatz zur Erwachsenenwelt her, in der Phantasie und Traum keine bedeutende Rolle mehr spielen, sondern sich das Spiel den Gesetzen von wirtschaftlichen und politischen Interessen unterwirft und der Anleitung zu Machtkämpfen und Kriegen dient. In dieser Form des Spiels verliert die Unschuld ihren Platz und ist weit entfernt von jenen klischeehaften Bildern, in denen Kindheit gemeinhin reproduziert wird. So unterscheidet sich die kindliche Ikonographie sehr von dem vermeintlich unschuldigen Spielzeug: Tarridas Armee von Ninja-Soldaten oder seine Soldaten mit Micky-Mouse-Köpfen implizieren eine fundamentale Kritik an der heutigen Gesellschaft. Der Künstler zeigt uns nicht das liebenswürdige Gesicht »zarter Figuren«, die scheinbar entworfen wurden, um die Fantasie eines Kindes anzuregen, sondern er entlarvt die moderne Spielzeugwelt als den permanenten Versuch, bereits Kindern das Verhalten und jene Rollen zu vermitteln, die sie später ein- bzw. anzunehmen haben. Mit solchermaßen als Spielzeug getarntem Kriegsmaterial werden Kinder nicht nur frühzeitig an Gewalt und Tod gewöhnt, sondern erlernen durch Abenteuerspiele und faszinierende Technik gleichermaßen, Gewalt gegen andere zu üben. Das Spielerische im Werk von Quim Tarrida muss also konsequenterweise als eine intellektuelle Strategie der Tarnung verstanden werden, mit der die kindliche Vorbereitung auf das sogenannte »wirkliche« Leben kritisch reflektiert wird.

SubSub Family

8 Skulpturen, Keramik, 120 x 50 x 20 cm, 2008 [Foto: Sònia C. Margarit]

The Soldier Series

3 Skulpturen, Keramik, je 30 x 15 x 10 cm

2007 [Foto: Sònia C. Margarit]

The Soldier

Skulptur, Polyesterharz, Polyurethan, Eisen, Lackfarbe, 250 x 80 x 60 cm

2007–08 [Foto: Francesc Meseguer]

I.II

ANNA SIMONE WALLINGER

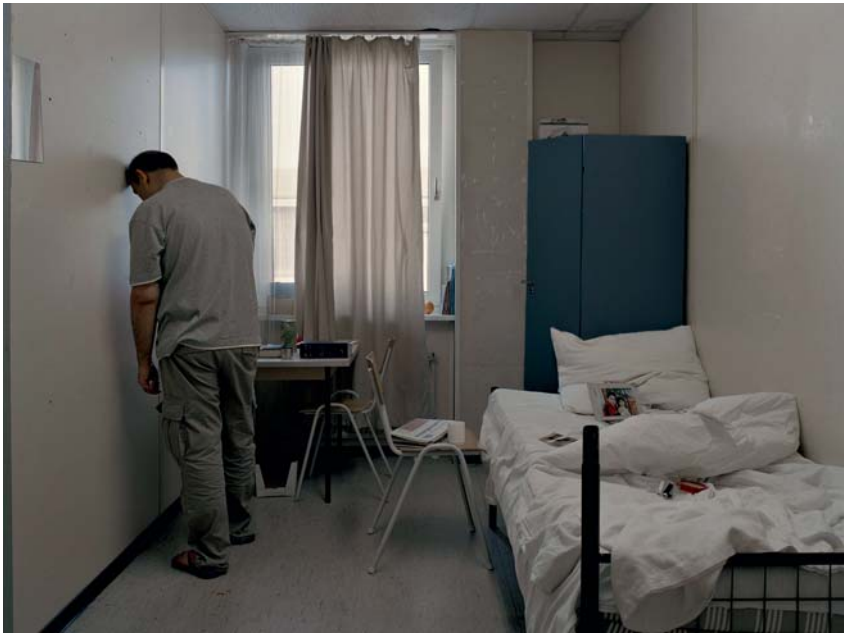
¬ Anna Simone Wallinger (* 1980) untersucht mit ihrer Fotoarbeit *Container* den Umgang unserer Gesellschaft mit Flüchtlingen und AsylbeweberInnen, die häufig genug für die Allgemeinheit möglichst unsichtbar in containergroßen Räumen irgendwo am Stadtrand untergebracht werden. Die Fotografin begleitete Bewohnerinnen und Bewohner eines Berliner Flüchtlingswohnheims einen ganzen Tag lang mit der Kamera und machte jede halbe Stunde eine Aufnahme. Die Art und Weise, wie sie sich fotografieren ließen, lag ganz in der Entscheidung der BewohnerInnen.

Wallingers Auswahl von insgesamt 40 Diapositiven für die Ausstellung vermittelt auf ebenso subtile wie erschütternde Weise die Strategien der Heimbewohnerinnen und -bewohner, sich mit einer fremdem Situation zu arrangieren. Durch restriktive gesetzliche Regelungen zur Passivität verdammt, sind die 8 Quadratmeter kleinen Räume häufig genug Orte des Wartens, der Ungewissheit und Perspektivlosigkeit. Sie bieten lediglich ein temporäres und vermeintliches Zuhause, dem nicht nur eine eigene Wohnung oder der Transfer in eine andere Unterbringung folgen können, sondern ebenso die Abschiebung zurück in die jeweiligen Herkunftsländer. Manche der Fotografierten versuchen sich mit der räumlichen Situation anzufreunden und sich häuslich einzurichten, andere wiederum begreifen die Wohncontainer als Nicht-Ort, der sie in ihrer Persönlichkeit einschränkt.

Die Fotografien der Arbeit *Container* sind so zu »Momentaufnahmen zwischen Ohnmacht und Selbsthilfe, zwischen Ausnahmezustand und Alltag« geworden.

Container

Rauminstallation, Fotoprojektionen, 2009



Container

Rauminstallation, Fotoprojektionen, 2009

BLINDES VERTRAUEN

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

2

Texte von Linda Hentschel, Àngel Quintana,
Montse Romaní und Simeón Saiz Ruiz

2.01

LINDA HENTSCHEL

» *Im Angesicht der Verletzbarkeit: Judith Butler und eine Ethik des Visuellen* «

Vor ein paar Monaten hielt ich an einer Kunsthochschule einen Vortrag über Lynchfotografien aus den USA. In der anschließenden Diskussion kam die Frage auf, was das, worüber ich referiert hatte, mit Kunst zu tun habe. Während meines Vortrages hatte ich immer wieder von Bilderpolitik und rassistischen Sichtbarkeitsverhältnissen, von visueller Empfindlichkeit und ethischer Verantwortung auf dem Feld des Sehens gesprochen. Ich bin mir nicht sicher, in diesem Moment adäquat auf die Frage nach Bezügen zur Kunst geantwortet zu haben, weil ich ihre Bedeutung erst später verstand. Es war eine Frage nach Widerstandsmöglichkeiten gegenüber Gräuelbildern und eine Suche nach einem »ungehorsamen Sehen«[1]. So sehr ich dieses Interesse auch teile, so wenig vermute ich ein solches kritisches Potenzial in künstlerischen Arbeiten per se.

Mein Vorschlag ist es, nicht über die Kritikfähigkeit der einen oder anderen Medienform zu urteilen, sondern die Tendenz zum Urteil selbst zu kritisieren. Nach Michel Foucault enthebt sich Kritik einem Urteil, sie suspendiert geradezu das Urteil. Zu urteilen bedeutet, die Kategorien, innerhalb derer eine Bewertung nur getroffen werden kann, anzuerkennen; zu kritisieren bedeutet, die Kategorien, die einer Bewertung zur Verfügung stehen, selbst zu hinterfragen und ihre ausschließenden Funktionen zu betonen. Ein Urteil kann folglich in dem Maße in Kritik verwandelt werden, wie »dieses Feld den Punkt seines Aufbrechens erreicht, die Momente seiner Diskontinuität, die Stellen, an denen es an der Konstruktion jener Intelligibilität scheitert, für die es steht.«

Es ist eine durchaus interessante Sache, Maurizio Cattelans Installation *All* (2008), in der er neun Marmorskulpturen als überdeckte Leichen im Palazzo Grassi in Venedig aufbahrt (Abb. S. 93), mit Aufnahmen von zivilen Opfern im Dritten Golfkrieg zusammenzusehen (Abb. S. 93). Oder in einer Pressefotografie italienischer Bürgerwehren (Abb. S. 94) Ähnlichkeiten mit Filmstills aus der Fernsehserie *24* zu entdecken (Abb. S. 94). Aber unterliegt eine solche intermediale Perspektive nicht doch dem Wunsch, über den unterschiedlichen Realitätsbezug verschiedener Medien zu urteilen und ihre Widerständigkeit weiterhin zwischen

1 Judith Butler: Folter und die Ethik der Fotografie, in: Linda Hentschel (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 207. Zur längeren Version dieses Textes siehe Linda Hentschel: Auf der Suche nach dem <ungehorsamen Sehen>, in: kritische berichte, Themenheft Nicht-Künstlerische Bilder, Heft 4, Jahrgang 37, Marburg 2009, S. 64–73.

Maurizio Cattelan, All, 2008, Marmorskulpturen[2]

Tote Zivilisten, April 2003, Irak[3]

den Polen der Wahrheit und Fiktion, Inszenierung und Dokumentation aufzuteilen? Wem hilft diese Unterteilung beim Nachdenken über Bilder von Ungleichheitsverhältnissen?

Kritik entsteht, so meine These, wenn das Subjekt in eine kategoriale Krise gerät, weil die Voraussetzungsbedingungen der Ordnungsmuster selbst ins Blickfeld rücken. Deshalb betont z. B. Michel Foucault, dass Kritik, gerade weil sie eine Krise einleitet, eine Praxis der Freiheit, des Ungehorsams, der Entunterwerfung, ja sogar eine Tugend ist. In diesem kritischen Feld würde sich die Ordnung der Bilder weniger an gängigen Mediengattungen orientieren. Die Aufteilung des Sinnlichen würde sich vielmehr an einem Potenzial messen lassen, Konsens oder Dissens in etablierten Sichtbarkeitsverhältnissen herbeizuführen. Es würde also darum gehen, Rahmenbedingungen unserer visuellen Kultur selbst sichtbar zu machen und sich von ihnen nicht dermaßen regieren zu lassen. Dafür wende ich mich nun Überlegungen von Judith Butler zu, die in ihren Ausführungen zur Fragilität des Lebens die Entunterwerfung und Kritikfähigkeit des Subjektes mit seiner existenziellen Verletzbarkeit zusammendenkt.[4] Ich hoffe zeigen zu können, dass gerade in der Verletzlichkeit des Betrachters und der Betrachterin visueller Ungehorsam aufblitzt. Wie also kann eine westliche Bilderpolitik die Gefährdetheit des Lebens anerkennen und in dieser Anerkennung als ein Medium der Vermenschlichung agieren?

2 http://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past-exhbitions/italics-italian-art.html.

3 Associated Press, aus: Süddeutsche Zeitung, Nr. 80, 5./6. April 2003, S. 13.

4 Judith Butler: Gefährdetes Leben. Politische Essays. Frankfurt am Main 2005, S. 67; Judith Butler: Krieg und Affekt. Hg. und übersetzt von Judith Mohrmann u. a., Zürich/Berlin 2009; Judith Butler: Frames of War. When Is Life Grievable? London/New York 2009.

Italienische Bürgermilizen, Juni 2009, Genua[5]

Kiefer Sutherland als Jack Bauer in 24[6]

Das gefährdete Sehen

In ihren Gedanken über ein gefährdetes Leben, über Krieg, Affekt und die Rolle der Fotografie begibt sich Judith Butler auf die Suche nach einer ethischen Verantwortung in Zeiten von Krieg und Terror nach dem 11. September 2001. Ihr Interesse ist es, Fragen von politischer Macht und Anerkennung vor dem Hintergrund einer primären Bezüglichkeit und Verletzbarkeit des Subjekts, aller Subjekte zu reflektieren: »Verlust und Verletzbarkeit ergeben sich offenbar daraus, dass wir sozial verfasste Körper sind: an andere gebunden und gefährdet, diese Bindungen zu verlieren, ungeschützt gegenüber anderen und durch Gewalt gefährdet aufgrund dieser Ungeschütztheit.«[7] Nehmen wir unsere Abhängigkeit voneinander ernst, kann Verantwortung nicht isoliert und losgelöst *von* anderen, sondern nur *für* andere übernommen werden.[8] Damit ist aber keineswegs eine autoritäre, globale oder imperiale Bevormundung gemeint. Es geht vielmehr um eine ethische Ansprechbarkeit, in der ich meine Freiheit gerade *nicht* auf einer Politik des Zwangs und der Unterdrückung anderer aufbauen will.

Angesichts aktueller globaler Gewaltkonflikte jedoch problematisiert Judith Butler eine gravierende Ungleichheit im Umgang mit der Gefährdetheit des Lebens: Wer gilt überhaupt als Mensch? Wessen Leben und damit Tod sind betrauernswert? Und wie können mediale Bilder an einer Ethik der Gewaltlosigkeit mitarbeiten? Vorweggenommen

5 aus: Süddeutsche Zeitung, Nr. 135, 16. Juni 2009, S. 7.

6 aus: http://static.tvguide.com/MediaBin/Galleries/Shows/Numbers/24/season6/twenty-four50.jpg (28.07.2009).

7 Butler 2005, S. 37.

8 »Ich kann die Frage der Verantwortung nicht allein, isoliert vom Anderen, denken; wenn ich das tue, habe ich mich aus dem Beziehungsgefüge entfernt, welches das Problem der Verantwortung von Anfang an strukturiert.« Butler 2005, S. 64.

sei eine Antwort, in der sie sich auf Susan Sontag bezieht: “For Sontag, this is the ethical force of the photograph, to mirror and to call to a halt the final narcissism of our habits of visual consumption.”[9]

Nun ist das Interessante an Butlers Gedanken, dass es ihr um eine zweifache Anerkennung geht: Neben der eigenen Verletzbarkeit erkennt sie auch den Wunsch an, das töten zu wollen, was mich in meiner Existenz bedroht. Menschlichkeit, so Butler, ist ein unauflösbarer innerer Konflikt zwischen dem Wissen um die eigene Exponiertheit und der Möglichkeit, das Leben des anderen zu gefährden. Der Unterschied zu einer narzisstischen Selbstidentifikation, die sich an ein Recht zur Selbstverteidigung klammert, wäre ein Wissen darum, dass die Bedingtheit des Ich gerade nicht autonom und nie souverän ohne den anderen zu haben ist. In dem Maße, wie Gewalt von der eigenen Trauer ablenkt, macht sie uns taub für die Gewalt, die wir anderen zufügen.[10] Deshalb, so Butler, sollte der Fähigkeit zu trauern im politischen Feld eine zentrale Rolle beigemessen werden, Gewalt aufhalten zu können.

Das Gefährdete sehen

Einige triumphalistische Bilder des Dritten Golfkrieges wurden zu Ikonen: die gefallene Statue des Ex-Diktators Saddam Hussein, Fotografien seiner Gefangennahme, Verurteilung und Hinrichtung, die Nahaufnahme des toten Terroristen al-Sarkawi, die Aufbahrung der ermordeten Söhne Saddams Uday und Kusay Hussein in einem Pressezelt und nicht zuletzt die Folterbilder aus Abu Ghraib.

Künstlerische Arbeiten wie der 2004 von Fernando Botero begonnene Zyklus zu Abu Ghraib oder von Gal Weinstein, der ebenfalls 2004 die Gesichter der toten Saddam-Söhne nach Pressefotos malte (Abb. S. 96), waren Versuche, den Entmenschlichungen mit

9 Judith Butler: »Photography, War, Outrage«, in: PMLA. Publications of the Modern Language Association of America, 2005, Band 120, Nr. 3, S. 826.

10 Folter kann dann als Zivilisierungstechnik empfunden werden. In der Logik der Folternden werden die Gefolterten nicht entmenschlicht, sondern zur Menschlichkeit erzogen. So wurde homo/sexueller Zwang ausgeübt, um die vermeintliche sexuelle Freiheit des Westens zu installieren. Arabische Männer wurden mit Frauendessous traktiert, um sie in ihrer angenommenen Frauenfeindlichkeit zu beschämen, Frauen wurden entschleiert, um ihnen Emanzipation zu zeigen. Was sich zeigt, sind allerdings die homophoben und misogynen Anteile einer rassistischen US-Kultur.

Gal Weinstein, Uday und Qusay Hussein, Filz auf Karton, 2004, je 100 x 70 cm[11]

ästhetischen Mitteln zu begegnen. In diesen Fällen sind die Umsetzungen meines Erachtens fragwürdig, weil sie die Exponiertheit des Leidens anderer wiederholen, nicht aber die Voraussetzungsbedingungen für die Zurschaustellung dieses Leidens selbst hinterfragen. Damit gehen sie leider die Gefahr ein, im Strom jener Gräuelbilder mitzuschwimmen, die unter Verdacht stehen, BetrachterInnen für Gewalt visuell unempfindlich zu machen. Es sind also keineswegs nur Pressefotografien oder Nachrichtenbilder, die zu einer immunisierenden Position führen und die die eigene Gefährdetheit in dem Maße leugnen, wie sie die Verletzbarkeit der anderen ausstellen.

Auch künstlerische Arbeiten beteiligen sich an diesen Sichtbarkeitsverhältnissen, insofern sie den Rahmen des visuellen Feldes, in dem sie sich aufhalten und den sie mit aufrechterhalten, nicht in ihre Reflexion über Gewalt einbeziehen. Dann nämlich unterstützen sie die Abstumpfung, die sie verurteilen, und vermindern die Ansprechbarkeit, die sie vorgeben erhöhen zu wollen. Überträgt man Butlers Gedanken auf die westliche visuelle Kultur, wäre es die Unreflektiertheit *aller* Bilder jenseits ihrer Einteilung in künstlerische oder dokumentarische Darstellungen, in Fiktion oder Wahrheit, die unsere Ansprechbarkeit solange blockiert, wie die Derealisierung der eigenen Gefährdetheit den Rahmen ihres visuellen Regimes charakterisiert. Erst wenn die Anerkennung meiner Verletzbarkeit im Feld des Visuellen zur Darstellung kommen kann, löst sich die Abstumpfung angesichts anderer Tode. Gleichzeitig geht es auch um die Anerkennung des verbotenen Wunsches, das gefährden zu wollen, was mich in meiner Existenz bedroht. Gewaltlosigkeit hat demnach

11 www.gal-weinstein.com/publications.asp?id=22 (28.07.2009).

keinen harmonischen Ort im Subjekt und ist auch kein masochistisches Genießen am Leid, sondern ist das Ergebnis eines inneren unauflösbaren Konflikts. Verletzungswunsch *und* Trauer um den anderen muss eine Unentscheidbarkeit verbinden. Diese Ambivalenz ruft auf dem Feld des Visuellen das »Angesicht« wach.

Das »Angesicht« ist kein normales Gesicht. Es ist vielmehr das, was mir die Voraussetzungen meiner Existenz zeigt. Judith Butler bezieht sich mit dem Begriff des »Angesichts« auf Emmanuel Lévinas' Konzept des *visage* als »Antlitz des Anderen«[12]. Das Angesicht sei eine Annäherung an die elementarste Form der Verantwortung, denn es ist derjenige, »der mich bittet, ihn nicht allein sterben zu lassen, so als ob man bei seinem Tod zum Komplizen werden würde, wenn man das täte. […] Mich der Verletzlichkeit des Gesichts auszusetzen heißt, mein ontologisches Existenzrecht in Frage zu stellen. In der Ethik hat das Existenzrecht des anderen Vorrang vor meinem eigenen […].«[13] Dem Angesicht kann man sich weder verweigern noch es herbeirufen. Es ist ein Antlitz der Menschlichkeit, das das Subjekt jenseits seines Willens anspricht, anblickt und anfällt, es besticht und in dieser Bestechung nicht entkommen, sondern rotieren lässt. Es kommt dem eigenen Leben nicht zu Hilfe, sondern stört es, weil es ihm seine Ansprechbarkeit zurückgibt.[14]

Gerade weil Butler das prekäre und verletzliche Subjekt zum Ausgangspunkt ihrer politischen Ethik der Trauer nimmt und nicht das souveräne Subjekt, das sich zu immunisieren weiß, lässt sie Gewaltlosigkeit *nicht* einem friedlichen Ort entspringen, »sondern einer andauernden Spannung zwischen der Angst, Gewalt zu erleiden, und der Angst, Gewalt zuzufügen.«[15]

Als Gegengewicht zu entmenschlichenden, da narzisstischen, triumphalistischen und

12 Siehe Emmanuel Lévinas: Jenseits des Seins oder anders als das Sein geschieht. Freiburg/München 1992. In älteren Übersetzungen wird »visage« oft mit »Antlitz« übersetzt. In Judith Butlers Gefährdetes Leben (2005) entschied sich Karin Wördermann in ihrer Übersetzung für den Begriff »Gesicht« als das adäquate Pendant zu sehen, weil er stärker auf die Materialität von »visage« verweist. Irmgard Hölscher hingegen wählte in ihrer Übersetzung von »Folter und die Ethik der Fotografie« (2008) die Bezeichnung »Angesicht«, die auch Lévinas selbst verwendete. Dieser Formulierung schließe ich mich an.

13 Butler 2005, S. 157–158.

14 Zu einem ähnlichen Gedanken in Jacques Derridas Konzept der Gastfreundschaft und seiner Bedeutung für eine visuelle Kultur in Zeiten von Krieg und Terror siehe meine Ausführungen: Das Kommen der Bilder. Jacques Derridas Gastfreundschaft für Schurken visuell gedacht, in: Jörg Metelmann (Hg.): Porno Pop. Sex in der Oberflächenwelt, Würzburg 2005, S. 61–73.

15 Butler 2005, S. 163.

Lynndie England und Megan Ambuhl, Folterungen im Gefängnis Abu Ghraib, Bagdad, 25. Oktober 2003[16]

immunisierenden Sichtbarkeitsverhältnissen des Westens plädiert Butler daher für das *kritische* Bild, welches sich dem Angesicht hin öffnet und mit ihm ringt. Das kritische Bild, das »einen Kampf in mir entfacht und diesen Kampf im Zentrum der [visuellen, L. H.] Ethik etabliert«[17], würde die Gleichzeitigkeit von Verletzungswunsch und Gefährdungsangst repräsentieren. Leider führt Butler dafür kein Bildbeispiel an, in dem sie dies gelungen sieht. Und auch mir fällt die Vorstellung schwer, ein einziges *isoliertes* Bild könne, gleichsam als allmächtiges Gegenbild, den Trauerstau auflösen. Sinnvoller erscheint mir, von Bilderfolgen und -kontexten auszugehen, deren einzelne Bestandteile nicht per se kritisch sind, wohl aber in ihrer Anordnung Momente der Kritik entwickeln können, indem sie die hegemoniale Narration unterbrechen. Eine Praxis des ungehorsamen Sehens wäre, unsichtbar gemachte Voraussetzungsbedingungen eines visuellen Regimes wieder bewusst zu machen. Beispiele dafür könnten jene Fotografien aus Abu Ghraib sein, die entgegen anderen Aufnahmen zeigen, wie amerikanische Polizeireservisten achtlos an übereinander gestapelten Männerkörpern vorbeigehen, um einem Parallelspektakel beizuwohnen, Folter demnach nicht die Ausnahme und Tat einzelner war, sondern sich in ihrer Allgegenwärtigkeit unsichtbar gemacht hatte.

In der westlichen Rezeption von Abu Ghraib erklärte man Lynndie England zum Gesicht des Skandals. Irritierend können daher aussortierte, unbeschnittene Fotografien sein, die genau diese strategische Konzentration auf eine *Täterin* unterstreichen (Abb. oben).

Die Einstreuung solcher Kontrastbilder wiederholt nicht einfach die Zurschaustellung der Verletzung und Entmenschlichung irakischer Frauen und Männer, sondern sie zeigt

16 http://www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/chapter_2/2.html (15.11.2009).

17 Butler 2005, S. 161.

Ken Gonzales-Day, St. James Park (The Wonder Gaze), aus der Serie Erased Lynching, Fotografie, 305 x 711 cm, 2006/08[18]

den Kontext, innerhalb dessen es zu diesen Gefährdungen kommen konnte: eine Fremdheit gegenüber der arabischen Kultur, die sich in touristischen Schnappschüssen entäußerte, eine amerikanische Misogynie, die weibliches Wachpersonal als besonders grausam inszenierte, oder die eigene Homophobie, die in weißen, heterosexuellen Prahlereien auftrat und zu einer Homosexualisierung arabischer Gefangener führte.

Wenn Judith Butler davon spricht, in einer Ethik der Fotografie gehe es darum, die Rahmenbedingungen der Bilder sichtbar zu machen, so möchte ich hinzufügen, dass das Betrachten des visuellen Rahmens ein entscheidender Schritt zur Trauerarbeit angesichts aktueller Gewalt- und Sichtbarkeitsverhältnisse ist. Den Rahmen rahmen heißt, den unausgesprochenen Hintergrund des Dargestellten zu zeigen.[19] Dieses ungehorsame Sehen wäre aufmerksam und empfindlich gegenüber einer Bilder/Politik, die im Namen der Freiheit Gewalt und Zwang anwendet, dadurch aber zur ernsten Gefährdung für Freiheit wird.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Judith Butlers Ethik des Visuellen sich nicht, wie so viele westliche Stimmen, selbstvergessen um eine Bilderflut sorgt, die das Sehen gefährde. Sie fordert vielmehr dazu auf, das Gefährdete zu sehen.

Ken Gonzales-Day retouchierte aus amerikanischen Lynchfotografien der 1930er Jahre die gefolterten, erhängten Afroamerikaner und ließ einzig die weiße Menge der Schaulustigen im Bild stehen (Abb. oben). Indem er die Getöteten unsichtbar machte, verwies er direkt auf den kulturellen Rahmen ihres Todes. Denn Lynchings waren seit ihren Anfängen in den 1870er Jahren volksfestartige Spektakel weißer Suprematie, von denen Postkarten als

18 http://www.kengonzalesday.com/projects/erasedlynching/09.htm (08.08.2009).

19 Mit ihren Ausführungen zur Rahmung des Visuellen wendet sich Butler u. a. gegen Susan Sontags Position, Fotografien seien eher abbildend als interpretierend. Butler übersieht allerdings, dass Sontag gar nicht ausschließt, dass fotografische Darstellungen Aussagen treffen, diese aber oft durch Bildunterschriften gelenkt würden. Siehe Butler 2008, S. 206–213.

Souvenirs mitgenommen oder versandt wurden. Wenn Lynchfotografien eine Bilderpolitik verfolgten, die sagte: Ich bin nur ohne dich, dann verfolgen die Bilder von Gonzales-Day die Frage: Was bin ich ohne dich? und versuchen, den Rahmen der ursprünglichen Fotografien für die Zukunft scheitern zu lassen. Diese kritische Ordnung des Visuellen würde sich nicht damit begnügen, Gewalt in Bildern darzustellen, sondern sie würde die *strukturelle* Gewalt aufzeigen, die das gouvernementale Repräsentationssystem mit seiner Bilderpolitik erzeugt.

Wichtig ist daran zu erinnern, dass eine gewaltfreie und betrauernde Bilderpolitik selbst nie friedlich verlaufen kann, sondern im Subjekt einen ethischen Konflikt zwischen Verteidigungswunsch und Sorge um den anderen in Gang hält. Genau dieses Ringen, diese Knechtschaft, Geiselhaft auf dem Feld des Sehens kann ein Weg sein, in visueller Verantwortung jenseits einer naiven Schaulust oder einem autoritären Blickverbot durch Zensur zu handeln: »Möglicherweise erscheint die Frage der Ethik genau an den Grenzen unserer Systeme der Verständlichkeit, dort, wo wir uns fragen, was es heißen könnte, einen Dialog fortzuführen, für den wir keine gemeinsame Grundlage annehmen können und wo wir uns gleichsam an den Grenzen unseres Wissens befinden und dennoch Anerkennung zu geben und zu empfangen haben.«[20]

Wiederabdruck aus: Krieg/Individuum [Ausstellungskatalog], Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster, Berlin 2010, S. 4–9.

20 Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt, Frankfurt am Main 2003, S. 31.

2.02

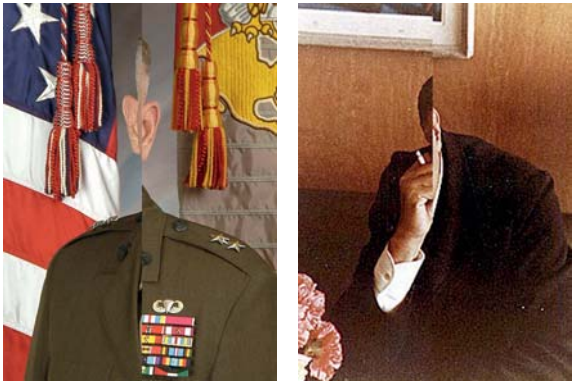
ÀNGEL QUINTANA

» *Irak und der Bilderkrieg im Web 2.0* «

Am Morgen des 20. März 2003 war bei den meisten westlichen Fernsehsendern die Skyline von Bagdad zu sehen, während die Berichterstatter in einer Atmosphäre gespannter Ruhe auf den Befehl zum Beginn der Bombardierungen warteten und damit auf die Gelegenheit, das Versagen der Medien im zwölf Jahre zurückliegenden zweiten Golfkrieg wettzumachen. Es sollte nicht wieder ein Krieg ohne Bilder werden; diesmal wollten die Medien die Gelegenheit nutzen, der Welt das Kampfgetümmel zu zeigen und die Eroberung Bagdads durch die US-Armee zu dokumentieren, zugleich aber auch durch Einzelschicksale und entsetzliche Geschichten die Zuschauer zu fesseln und zu erschüttern. Die Bilder der Skyline verschwanden, als sich der Himmel rot färbte und die Fernsehkorrespondenten aus aller Welt den Beginn des amerikanischen Angriffs auf Saddam Husseins Republikanische Garden verkündeten. Am Sonntag, den 23. März, sorgte der arabische Fernsehsender Al-Dschasira dann mit Aufnahmen der ersten von den Irakern gefangengenommenen US-Soldaten für eine spektakuläre Wende. Die Bilder der einem Feuerwerk gleichenden Bombardierungen wichen neuen Informationen, der Krieg nahm einen unerwarteten Verlauf, und die Zuschauer konnten die offizielle, von westlichen Nachrichtenagenturen und Korrespondenten vermittelte Sichtweise mit der Sichtweise der arabischen Nationen vergleichen. Als Reaktion darauf schufen die Fernsehsender eigene Kriegshelden und eine eigene Wirklichkeit der Fakten.

Um die Zuschauer zu halten, musste die Fernsehberichterstattung über den Irakkrieg den im Internet verbreiteten Bildern etwas entgegensetzen. Die angeblich so objektiven Medien sahen sich mit parallelen Kanälen zur Informationsbeschaffung konfrontiert. Privataufnahmen von Soldaten zeigten, anders als die Bilder der Journalisten, die schäbige Seite ihres Alltags, und einige bei *YouTube* eingestellte Filme lieferten als Gegeninformation Bilder von Gräueltaten. Im Gegensatz zum zweiten Golfkrieg wurde der Irakkrieg zu einem doppelten Krieg, in dem die Grausamkeit der Realität einen weiteren symbolischen Krieg zwischen verschiedenen Bilderwelten zur Folge hatte.

In seinem Film *Redacted* von 2007 hat Brian de Palma einige Aspekte dieser doppelten Kriegsführung beleuchtet. In diesem Film ist der reale Krieg in dem Versuch präsent, anhand von Videoaufnahmen einen Fall zu dokumentieren, der sich 2004 nahe Samarra ereignete: die Vergewaltigung und Ermordung einer vierzehnjährigen Irakerin durch US-



Renaud Auguste-Dormeuil, Les ambitieux #02/#19, 2008

Soldaten. Wie bereits einige Jahre zuvor in *Die Verdammten des Krieges* (1989), einem Film über den Vietnamkrieg, ist Brian de Palmas zentrales Thema der Verfall moralischer Werte im Krieg. Doch weder Archivbilder noch die von den Fernsehsendern fabrizierte, zensierte Wiedergabe der Fakten taugten zur filmischen Darstellung eines Gewaltverbrechens und menschlicher Niedertracht, und so griff der Regisseur auf das Mittel der Fiktion zurück, um sein Bild vom Krieg zu zeichnen und das Versagen der Politik anzuprangern. Und indem er sich auf die Fiktion einließ, verzichtete er darauf, der Logik der klassischen Erzählweise zu folgen. Zur Darstellung der Wirklichkeit musste er sich als Regisseur der unterschiedlichen Bilder bedienen, aus denen sie sich zusammensetzt, und untersuchen, wie trügerisch das Verhältnis zwischen Subjekt und Bild sein kann. Er musste bis ins Herz dieses anderen Kriegs, des Kriegs der Bilder, vordringen und in einer Welt der verschiedensten Bilder und Bildschirme seinen Ort als Filmemacher bestimmen.

Redacted gibt sich nicht als Pseudodokumentation, in der die echten Bilder durch eine Ästhetik des Falschen ersetzt werden. Der Film versucht vielmehr, die Verzerrung der Wahrheit anhand einer fiktiven Geschichte einzufangen, in der sich die Realität kaleidoskopartig aus den verschiedenen Bildern zusammensetzt, die sie verdecken. De Palma erforscht, wie die Aufnahmen der Überwachungskameras zustande kommen, wie die Soldaten ihren Alltag in Filmen festhalten, die sie anschließend bei *YouTube* einstellen, und wie Videokonferenzen an die Stelle früherer Feldpostbriefe treten. Das setzt voraus, dass das Ich sich aus den verschiedensten Formen zusammensetzt und es die unterschiedlichsten Möglichkeiten gibt, vor der Kamera zu agieren; somit entsteht ein Amalgam aus Diskursen,

Renaud Auguste-Dormeuil, Les ambitieux #25/#01, 2008

bei dem die unterschiedlichen Verfahren bei der Suche nach der geheiligten Objektivität der Information einander widersprechen.

In seinem Buch *Guerre et cinéma* verweist Paul Virilio darauf, dass die Militärtechnik ein wichtiges Versuchslabor für unsere »Gesellschaft der Bilder« darstellt.[1] Die ersten Untersuchungen auf dem Gebiet der Simulation durch Bildsynthese wurden beim Militär durchgeführt, und die für die Spionagesysteme entwickelten Techniken brachten zuletzt ein Phänomen wie *Google Earth* hervor, das zwar eine allgemein zugängliche Karte unseres Planeten erstellen will, auf dem aber bis heute bestimmte militärische Schutzgebiete verborgen bleiben. In den sechziger Jahren war der Vietnamkrieg auch der große Krieg der Fotoreportagen, die über verschiedenste Kanäle die Fernsehbilder in Umlauf brachten und Vertrauen in den Wahrheitsgehalt der Informationssendungen weckten. Die Informationsflut über den Vietnamkrieg wurde für die Niederlage der Amerikaner verantwortlich gemacht und führte dazu, dass die Regierung in den folgenden Konflikten die Zahl der anwesenden Journalisten begrenzte und so den Krieg in gewisser Weise unsichtbar machte. Deshalb war der Golfkrieg von 1991 als ein Krieg ohne Bilder konzipiert. Sein Scheitern in den Medien war zugleich der Beginn des so genannten »Zeitalters des Misstrauens«, in dem das Publikum nach und nach das Vertrauen in die vermittelten Informationen über die Wirklichkeit verlor. Die Folge waren zahlreiche Formen von »Fernsehwirklichkeit«, in denen das Fernsehen selbst zu einer Welt wurde. Der Irakkrieg war der erste Krieg, in dem

1 Paul Virilio: Guerre et cinéma. Logistique de la perception. Paris: Cahiers du cinéma, 1984.

das Internet sowie digitale Bilder eine bedeutende Rolle spielten. Multimonitore aller Art und Amateuraufnahmen haben einen Überschuss an Kriegsbildern produziert und eine breite Grundlage für Aufzeichnungen des Konflikts geschaffen.

Der Krieg hat die verschiedenen Schichten der Sichtbarkeit der heutigen Welt offen gelegt und indirekt den fortschreitenden Alterungsprozess eines Mediums wie des Fernsehens verdeutlicht. Kaum hatte das Fernsehen den Traum verwirklicht, an 365 Tagen rund um die Uhr Informationen senden zu können, musste es einsehen, dass ein Großteil seiner Bilder zur Erklärung bestimmter Ereignisse ungeeignet ist. Als Lagerraum für die Bilder der Welt und Begründer allgemeingültiger Diskurse ist es in die Krise geraten; es musste die zentrale Stellung räumen, die es seit den sechziger Jahren in der Bilderwelt innehatte, und einer Welle fragmentarischer Diskurse Platz machen, die sich an den Interessen Einzelner oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen orientieren. Angesichts der Krise des Fernsehens hat sich die zweite Generation des Internets – häufig als *Web 2.0* bezeichnet – als neuer Raum für den Austausch von Bildern etabliert und neue Gesetzmäßigkeiten zu ihrer Verbreitung geschaffen, in denen traditionelle Konzepte wie Urheberschaft, Eigentum, Privatheit und Authentizität sinnlos geworden sind. Das hybride Bild der digitalen Technik hat sich in einem Cyberspace eingerichtet, der sich vor allem durch seine Kurzlebigkeit, leichte Auffindbarkeit und den Mangel an Körperlichkeit auszeichnet.

Bis vor wenigen Jahren galten die mit Analogkameras oder professionellen Videokameras eingefangenen großformatigen Bilder als einzig würdig zur Verbreitung in den Medien. Diese »würdigen« Bilder fanden schließlich als historische oder künstlerische Zeugnisse Eingang in die Archive – Filmotheken und Zentren für audiovisuelle Dokumentation. Betrachtet man aber den Cyberspace als das große Bilderlager unserer Gegenwart, so stellt man fest, dass dort »würdige« Bilder neben »unwürdigen« bestehen wie Kleinformataufnahmen von Videokameras, Handys oder Webcams. Diese Vermehrung von Bildern aller Art stellt uns vor zwei grundsätzliche Fragen hinsichtlich der Perspektiven der Zukunft. Die erste betrifft das zentrale Thema dieses Essays, nämlich die Frage, ob diese Vermehrung die Verwirklichung des Traums von einer virtuellen Welt zum Ziel hat oder ganz im Gegenteil den starken Wunsch nach der Aufzeichnung von Wirklichkeit zum Ausdruck bringt. Ist die massenhafte Verbreitung von Kameras vom echten Wunsch nach einer Dokumentation der

Quim Tarrida, S.D.C. Subcutanian Drawings Corner: Soldiers, 2005

Welt begleitet? Die zweite Frage betrifft den Stellenwert des Archivs: Inwieweit wird das Fehlen eines Kanons zur Klassifizierung der Bilder Einfluss darauf haben, welche Dokumente in der Zukunft Zeugnis von unserer Gegenwart ablegen werden?

Filmen ist heutzutage nicht länger das Vorrecht der Amateurfilmer, die sich eine 16-mm- oder Super-8-Kamera leisten können. Handys und kleine Videokameras produzieren unablässig ein bestimmtes stereotypes Welt-Bild, in dem jede banale Alltagsszene zu einem speicherbaren Ereignis werden kann. Vielen Menschen in unserer Gesellschaft ist es wichtig, ihr Dasein in Bilder zu verwandeln, obwohl viele dieser gespeicherten Bilder niemals angesehen werden. Im Unterschied zum analogen Heimkino, das im Familienkreis stattfand, ist die Verbreitung der privaten Aufnahme heute dank Plattformen wie *YouTube* oder *MySpace* nicht länger auf den häuslichen Bereich beschränkt. Das Private ist öffentlich geworden. Die meisten Adepten des Web 2.0 sind offenbar der Ansicht, ihr eitles Ich verdiene ein Publikum. Dieser Vormarsch der Amateure ist Ausdruck des Bedürfnisses, unser empfindliches organisch gewachsenes kollektives Gedächtnis durch eine neue Subjektivität zu ersetzen. Die subjektive Sichtweise, die über die Medien Verbreitung sucht, soll andere erreichen und die vom öffentlichen Diskurs bestimmte Subjektivität aus dem Feld schlagen. Das bei *YouTube* eingestellte Amateurbild mag unbeständig und bruchstückhaft erscheinen, spiegelt aber eine nach außen gekehrte Innerlichkeit wider, die sich als momentan begreifen will und deren Einfluss von kurzer Dauer ist.

Die »unwürdigen« Bilder sind also nicht länger auf den Privatbereich beschränkt, sondern beeinflussen möglicherweise auch die Funktionsweise traditioneller Darstellungssysteme.

Quim Tarrida, S. D. C. Subcutanian Drawings Corner: Gabba Gabba!, 2005

In allen Bereichen der Kunst kreist die zentrale, durch das Web 2.0 ausgelöste Debatte um die Frage, wie Amateurhaftes und Professionelles im gleichen System nebeneinander bestehen können, wie raffiniert am Computer erstellte Bilder den gleichen Stellenwert haben können wie mit einer Webcam gefilmte Aufnahmen. Dieser Faktor hat in heutiger Zeit entscheidenden Einfluss auf den künstlerischen Schaffensprozess: Der Akt des Filmens besteht nicht länger nur in der Produktion »würdiger« Bilder, sondern kann – wie bei Brian de Palmas *Redacted* – auch Überlegungen zur Funktionsweise anderer Formate auslösen oder die zunehmende Bedeutung der Verwendung von Amateuraufnahmen im professionellen Diskurs verdeutlichen. In seinen Filmen und Installationen erforscht Harun Farocki immer wieder die Kontroll- und Entstehungsprozesse von Bildern in unserer Gesellschaft. Eine der Aufgaben des Filmemachers besteht seines Erachtens darin, die Bilder anderer zum Sprechen zu bringen, indem er sie dekonstruiert und neu überdenkt. In den vierziger Jahren gab es die sogenannten Kompilationsfilme, in denen der Kameramann auf eigene Bilder verzichtete und aus den Bildern anderer einen Diskurs schuf. In ihrem Film *Paris 1900* von 1947 zum Beispiel stellte Nicole Védrès verschiedene Archivaufnahmen aus den Jahren 1900 bis 1914 mit der Absicht zusammen, eine Art »Röntgenaufnahme« der *Belle Epoque* zu erstellen und zu zeigen, wie aus ihr etwas Düsteres erwuchs, das in den Ersten Weltkrieg mündete. Je nach Schnitt kann die Aussage von Filmdokumenten sogar in ihr Gegenteil verkehrt werden. So verwendete Frank Capra in seiner Propagandafilmreihe *Why we fight* im Auftrag des amerikanischen Verteidigungsministeriums (1943–1945) Bilder aus Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* von 1935 für seinen antinationalsozialistischen

Diskurs. In den letzten Jahren hat der Dokumentarfilm sein Interesse an Bildern jeder Form und Art entdeckt. Die *found footage* – gefundenes Filmmaterial – genannte Unterkategorie muss ihre Bilder nicht in den Archiven der Filmotheken suchen, sondern kann einen Dokumentarfilm aus Privatfilmen, Amateuraufnahmen oder jedem anderen Filmmaterial erstellen. Entscheidend ist, die Funktionalität des Materials mit der Ästhetik seiner Aufmachung in Einklang zu bringen. Jorge Luis Borges hat darauf hingewiesen, dass der Alptraum des Historikers im 21. Jahrhundert nicht darin bestehen wird, Geschichtsschreibung mit den wenigen Dokumenten zu betreiben, die eine bestimmte Epoche überdauert haben, sondern vielmehr im Überfluss des Materials. Das gleiche lässt sich für den Bereich der Bilder sagen. Und so stellt sich die Frage, wie die Archive der Zukunft angesichts der Flut von Bildern aller Größen und Arten wohl aussehen werden.

Aus dem Spanischen von Kirsten Brandt

2.03

MONTSE ROMANÍ

» Anmerkungen zu einer kulturellen Kehrtwende in der künstlerischen Forschungsarbeit «

Die künstlerische Forschungsarbeit: eine konstruktionistische Betrachtung des Wissens

Die künstlerische Forschungsarbeit versteht sich als Verbindung aus Forschungstätigkeit und künstlerischer Praxis, die die Trennung zwischen diesen beiden traditionell als autonom geltenden Kategorien aufhebt und statt dessen eine Symbiose anstrebt, in der die Theorie durch die Praxis verändert wird und die Praxis sich aus der Theorie nährt. Als in der Praxis verankerte Forschungsarbeit lässt sie so im Bereich der Methodik die Grenzen zwischen Sprache, Erfahrung und Handlung zerfließen. Dieser (von einigen als neue Disziplin bezeichnete) Ansatz bestätigt und erweitert den diskursiven Charakter derjenigen Praktiken, die sich der Entmaterialisierung der Kunst verschrieben haben, und eröffnet zwischen Forschung und Praxis neue Möglichkeiten.

Ein Merkmal immaterieller diskursiver Praktiken ist die kritische Erforschung der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Beziehungen, denen die bildende Kunst im kulturellen Paradigma der postfordistischen Wirtschaft unterworfen ist. Schließlich hat die komplexe Wissenspolitik einer auf biopolitischer Gouvernementalität basierenden Kultur auch die Welt der Kunst erfasst. Im Gegensatz zu diesem vorherrschenden Modell, das auf den Werten wissenschaftlichen Denkens fußt, gründet das einzigartige Wissen, das die künstlerische Praxis vermitteln kann, auf der fortschreitenden Subjektivierung und Vergesellschaftung des Einzelnen, die neue Formen der Zusammenarbeit und des kollektiven Austauschs ermöglichen.

Der Einfluss des theoretischen Denkens in der Kulturkritik hat in den letzten Jahrzehnten unter anderem in der feministischen, schwulen und postkolonialen Erkenntnistheorie eine Reihe künstlerischer Projekte und Erfahrungen hervorgebracht, die sich erfolgreich mit den komplexen Beziehungen zwischen Erziehung, Technologie und Arbeit auseinandergesetzt haben, drei zentralen Bereichen für die Wiederherstellung einer Ökonomie des Wissens. Im Bewusstsein, dass Begriffe wie »Recherche«, »Selbsterziehung« und »Wissensproduktion« durch dieses Wirtschaftsmodell Gefahr laufen, den Kriterien und Bedürfnissen der neo-

Pep Dardanyà, Estefany, 2002

liberalen Wirtschaft unterworfen zu werden, erproben diese Projekte anhand von Techniken wie Befragungen, Erhebungen, Diagrammen, Mikroberichten, kollektiven Archiven usw. spezifische Methoden (qualitative und ethnographische Arbeit sowie gemeinschaftliche Forschungsarbeit), die sich Gruppen und Individuen als Bestandteile ihres Empowerments zur Erzeugung kritischer gesellschaftlicher Substanz zunutze machen können. Diese Verfahrensweisen verschieben die traditionellen Macht- und Autoritätsgefüge zwischen dem Forschungsobjekt und dem forschenden Subjekt hin zur Gemeinschaftsarbeit, zu einem erfahrungsbasierten »Wir«, das nicht nur die es prägenden gesellschaftlichen Aspekte verändern kann, sondern auch sein persönliches Verhalten.

Nicht zufällig weisen diese künstlerischen Äußerungen eine gewisse Nähe zum »Learning by doing« auf, jenem in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts von den politisch geprägten Erziehungstheorien propagierten Konzept, dessen Verbindung von technischem und theoretischem Wissen mit »minderem« Wissen das hochgelehrte Modell der Geistes- und Sozialwissenschaften kritisch hinterfragte. Das »Learning by Doing« setzt den Akzent auf den Forschungsprozess und beschäftigt sich mit dem Wer, Was und Wie und vor allem mit der Frage, von wo aus die Forschungserfahrung ihre Position bezieht.

Bleibt als letztes die Frage nach den möglichen Formen, Bedingungen und Übertragungskreisläufen eines gemeinschaftlich erzeugten Wissens. Die zunehmende Veräußerung der öffentlichen Verwaltung und der traditionellen Gemeingütern wie Kultur, Erziehung und

Pep Dardanyà, Estefany, 2002

Forschung verbundenen Dienstleistungsbetriebe hat die Voraussetzungen zu Produktion und Erwerb dieser Gemeingüter verändert. Ihre Unantastbarkeit und Verwendung sind vollständig ins Wirtschaftssystem integriert, das das Gemeingut damit auf ein privates, materielles Gut reduziert. Dem Prozess primitiver Anhäufung von Kultur seitens der politischen Wirtschaft kann die künstlerische Forschungsarbeit einzig und allein ihre Beteiligung an den Alternativen entgegensetzen, die die freie Kultur bietet, die – weit davon entfernt, das Wissen dem Eigentumsdenken des Copyrights zu entreißen – versucht, es wieder in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. In letzter Instanz geht es darum, den Wert und den Gebrauch der künstlerischen und kulturellen Produktion wiederzuerlangen, um einen offenen und durch ständigen Austausch geprägten Kommunikationsprozess anzuregen.

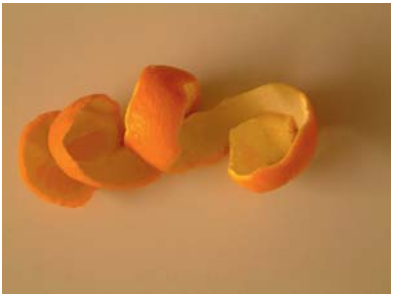
Strukturelle Angleichungen

Zwar sind die immateriellen künstlerischen Praktiken – durch diskursive und prozessuale Mittel – wesentlich für die Würdigung des entscheidenden Beitrags der Kunst zur Entstehung und Beförderung gesellschaftlicher Erneuerungsprozesse, doch wurden einige ihrer Eigenschaften zuletzt der Vorstellung von der Kreativität als Strategie des transnationalen Kapitals einverleibt und nutzbar gemacht. Die investigative Komponente der Kunst gilt daher als unabdingbar nicht nur für eine innovative Wissenspolitik, sondern auch für die Förderung der so genannten »schöpferischen Klasse«.

Pep Dardanyà, Estefany, 2002

Ein konkretes Beispiel für dieses Phänomen findet sich im Konzept der *Think Tanks*. Hinsichtlich der Bereiche Kunst und Kultur vertreten die *Think Tanks* die Vorstellung von der Kultur als Labor zur Erstellung schöpferischer Konzepte, Strategien, Werkzeuge und Bereiche, die es den Kunstschaffenden gemeinsam mit anderen Akteuren durch – in heutigen kooperativen Arbeitsstrukturen gängige – Techniken und Methoden wie Flexibilität, Dezentralisierung, interdisziplinäre Kommunikation und Networking ermöglicht, innovative Ideen zu entwickeln. Trotz der symbolischen und materiellen Rentabilität des Zusammenschlusses von (privaten und öffentlichen) Unternehmen und einigen mit Kultur befassten *Think Tanks*, vor allem für das Zweiergespann Kunst-Technologie, scheinen in der Bewertung von Prozessen und Ereignissen Nützlichkeit und Ertrag über dem kulturellen und kollektiven Wert zu stehen. Da ist es nur folgerichtig, dass das in den Kunstinstitutionen *par excellence* produzierte Verhältnis zum Wissen nach und nach einer Politik unterworfen wurde, die einer ähnlichen Logik folgt und bei der die auf Zusammenarbeit und Qualität beruhenden Werte einer Konsenskultur zuliebe gleichberechtigt neben quantitativen und spekulativen Werten stehen.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Bologna-Prozess durch eine Studie des *Centre for Higher Education* befördert wurde. Dieser *Think Tank* wurde 1995 von der Bertelsmann-Stiftung gegründet und untersteht dem multinationalen Medienriesen gleichen Namens, der ein großes Interesse an der Erschließung neuer Märkte im Bereich Kulturkonsum hat. Die Mediatisierung von Konzepten wie »Kreativität«, »Innovation« und »Unternehmensgeist« scheint also Teil eines von den Machtinstitutionen sorgfältig



Francesc Abad, Spiralen

orchestrierten Plans zur Schaffung junger, von den Universitäten ausgehender Werte, die die Wettbewerbsfähigkeit des Marktes ankurbeln können. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, wie einige Universitäten ihre Studierenden der höheren Studiengänge zur Gründung unabhängiger Forschungsgruppen ermuntern, um den Mehrwert des (aus dem gemeinsamen Lernen aller Teilnehmer der Gruppe entstehenden) intellektuellen Kapitals abzuschöpfen, das dann außenstehenden Zirkeln und organisierten Netzwerken zufließt.

Der Wandel, dem das akademische Umfeld in den letzten Jahren im Zuge der Umsetzung des Diktats von Bologna unterworfen war, verdeutlicht eine Reihe von Veränderungen, befördert durch die Standardisierung des Systems und eine größere administrative Kontrolle und womöglich verstärkt durch die aktuelle Wirtschaftskrise, die sich in der fortschreitenden strukturellen Privatisierung der Lehre äußert. Die von Studenten und Dozenten europaweit organisierten Demonstrationen machen nur allzu deutlich, welche direkten und indirekten Auswirkung die Bildungsreform auf ihre Zukunft haben wird und dass die Bildungseinrichtungen sich im äußersten Fall gezwungen sehen werden, Mitarbeiter und Studierende zu einem Leben im Prekariat zu verdammen.

Kontext

Diese ursprünglich für die Jahresschrift der *Sala d'Art Jove* (2009 – 2010) verfassten Anmerkungen entstanden vor dem Hintergrund einer kritischen Annäherung an die Förderung künstlerischer Forschungsarbeit anhand des Beispiels der Kulturpolitik in Katalonien. Obwohl die Forschung mittlerweile in zahlreichen Zentren künstlerischer

Francesc Abad, Spiralen

Produktion der neuen Generation im gesamten katalanischen Verwaltungsgebiet Einzug gehalten hat und die Zahl laufender Projekte zur Entwicklung neuer Mittel, einer neuen Sprache und eines kritischen Diskurses gestiegen ist, ist es noch zu früh, die Auswirkungen und Konsequenzen der Förderungspolitik in Forschung und Entwicklung auf das Gebiet der visuellen Kunst und auf die Gesellschaft im allgemeinen zu beurteilen. Allerdings zeichnet sich bereits ab, dass die Vergabe von Mitteln, die Fähigkeit zum Meinungsaustausch und zur Vermittlung von Gesprächen mit und unter den Handelnden sowie die Sichtbarmachung jener Projekte, die als Nutznießer öffentlicher Finanzierung auch eine öffentliche Dienstleistung erbringen, noch wenig effizient und einheitlich gehandhabt werden.

Entscheidend für die Forschungsarbeit ist die Schaffung kommunizierender Röhren zwischen künstlerischer Praxis und unterschiedlichen Disziplinen und Bereichen wie Wissenschaft, Technik oder Geisteswissenschaften. Es bedarf einer außerdisziplinären Einstellung, damit das produzierte Wissen sich in verschiedenen öffentlichen Bereichen manifestieren kann. Eine sich durch Durchlässigkeit und Flexibilität auszeichnende und die einzelnen Sektoren übergreifende Forschungsarbeit muss sich folglich erlauben können, sich die Zeit zu nehmen, die sie benötigt. Dies wiederum würde eine Anpassung der Ausschreibungsmodalitäten für öffentliche Subventionen an die Einzigartigkeit künstlerischer Forschungsarbeit erforderlich machen. Bedauerlicherweise aber erfolgt die Vergabe öffentlicher Gelder, von denen viele Forschungsprojekte abhängen, immer noch nach dem Einheitsprinzip und ohne Rücksicht auf die spezifischen Bedürfnisse der Kulturschaffenden, die sich im Kontroll- und Bürokratiedschungel oft heillos verirren. Darüber hinaus sollte eine Evaluation und Nachverfolgung der Forschungsprojekte nach der Verteilung der

öffentlichen (und privaten) Mittel – oder sogar schon während Durchführung der Projekte – zwingend sein, um die Forschung, ihre Wirkung und ihre Verbreitung zu verbessern und den Grad an Wertschätzung und Sichtbarkeit zu gewährleisten, den sie im Rahmen der kulturellen, wissenschaftlichen, technischen und sozialen Entwicklung verdient.

Betrachtet man die Forschungstätigkeit als Schnittstelle vernetzten Arbeitens, so wird man wahrscheinlich feststellen, dass ihre (nicht immer genau definierten oder abgeschlossenen) Ergebnisse weit von konventionelleren Verbreitungsformen entfernt sind, da sie über vollständigere Hilfsmittel verfügt und mannigfaltige Knotenpunkte und Formate zu vielfältigen Zwecken nutzt. Nur so lässt sich die künstlerische Forschungsarbeit als potentielle Wissensquelle verstehen, die in der Lage ist, ein anderes Wissen zu produzieren.

Aus dem Katalanischen von Kirsten Brandt

2.04

SIMEÓN SAIZ RUIZ

» *Fiktionalisierung oder Nicht-Fiktionalisierung des Dokumentarischen in der Kunst* «

Identitäten werden von Gesellschaften konstruiert, um den Zusammenhalt der Gruppe zu bewahren. Mit den Identitätsmustern, in die der Einzelne einbezogen ist, arrangiert sich dieser, einfach um weiterzuleben. Von Staaten werden diese Konstruktionen als Legitimations- und Steuerungsinstrument benutzt, und politische Parteien, Interessensgruppen oder nach der Macht strebende Oppositionelle bedienen sich ihrer, um den Willen der Bevölkerung zu manipulieren. Eines der wirkungsvollsten Instrumente hierzu ist die Narration, die von Künstlern und Künstlerinnen als Verfahren meist misstrauisch betrachtet wird, wenn sie nicht von Machthabern vereinnahmt werden möchten, oder von denen, die nach der Macht streben, oder von Vertretern irgendeiner weiteren »konstruierten Gemeinschaft«. Selbstverständlich sollen hier nicht Gültigkeit und Wert der Fiktion an sich als privates Instrument zur Gestaltung unseres eigenen Lebens oder auch unseres gesellschaftlichen Miteinanders in Frage gestellt werden, doch können miteinander in Verbindung stehende Begriffe wie Dokument, Geschichte, Fiktion und Identität problematisch werden, wenn sie als Legitimation zur Gewaltanwendung gegen Individuen oder Gruppen eingesetzt werden, egal ob mit oder ohne Zustimmung der Zivilgesellschaft.

Einige Künstler und Künstlerinnen erfinden erfolgreich Bilder, um Nachrichten zu inszenieren, die wir u. a. in Zeitungen lesen.[1] Für andere ist so etwas einfach unvorstellbar. So sind die Fotogramme von Monika Anselment (Abb. S. 121 f.) sicherlich Dokumente in Reinform, die sie direkt vom Fernsehen abfotografiert, völlig unbearbeitet zeigt und dabei sogar die charakteristische Form des Fernsehbildschirms beibehält, und die durch die präzise Auswahl der Bilder zu einer inhaltlichen Aussage führen. Während in den letzten Jahrzehnten das Dokumentarische in der Kunst die Überhand gewonnen hat, entstehen inzwischen – trotz oder vielleicht gerade wegen der langen kritischen Tradition im Umgang mit dem dokumentarischen Bild – zunehmend Theorien und Kunstwerke, die sich eindeutig zur Fiktionalisierung bekennen, ohne einer ähnlich strengen Kritik ausgesetzt zu sein. Was unterscheidet die beiden Herangehensweisen voneinander?

Eine Theoretikerin, die für die Fiktionalisierung des Dokumentarischen plädiert, ist Dominique Baqué.[2] Nach Auffassung dieser Kritikerin existiert heute die Möglichkeit einer

1 Ein neueres Beispiel ist eine Fotografie von Eric Baudelaire, auf der er eine Militäraktion in Bagdad inszeniert.

2 Dominique Baqué: Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire (»Für eine neue politische Kunst. Von der Kunst

Monika Anselment, Cast Lead, 2009, aus: Anmerkungen, 1998 ff.

authentischen politischen Kunst nur im Film. Sowohl die Dokumentarfotografie als auch der Dokumentarfilm müssen sich damit auseinandersetzen, dass die Information in Misskredit geraten ist. Die Informationen in den Massenmedien werden von denen ideologisch aufbereitet und weiterverbreitet, die diese Medienkonzerne besitzen. Das sei zwar schon immer so gewesen, aber heute habe jeglicher journalistische Autonomieanspruch in der Öffentlichkeit seine Glaubwürdigkeit verloren. Die Krise der Information bringe eine Krise der Bilder mit sich, die nichts anderes sei als die Krise des Bezugsrahmens.[3] Die Vielzahl der Bilder, die in Umlauf sind, hat sie, so scheint es, von jedem Bezugsrahmen abgelöst.

Baqué bekundet allerdings nicht das geringste Verlangen, den verlorenen Wahrheitsanspruch zurückzugewinnen. Bei ihrer Theorie zum Dokumentarfilm muss sie allerdings darauf achten, nicht in die eigene Falle zu tappen. Um einen Dokumentarfilm zu drehen, muss man formale Mittel wie z. B. Montagetechniken einsetzen, und das produziert unweigerlich eine Fiktion, wenn der Autor das nicht sogar von Anfang an angestrebt hat. Für Baqué ist das Werk wahr, solange es »für die Anderen ist«. Ich glaube, ich muss nicht betonen, wie problematisch eine solche Ansicht wird, wenn man sie in die Praxis umsetzen will – denn wer entscheidet im Einzelfall, was die richtige Form ist, für die Anderen Partei zu ergreifen? Und wer entscheidet darüber, wer die guten Anderen und wer die bösen Anderen sind? Oder sind etwa alle Anderen gut? Sind sie etwa eine Gemeinschaft? Die gute Gemeinschaft? Und hierin besteht im Grunde meine Kritik an jedem Versuch, durch

der Gegenwart zum Dokumentarischen«), Paris, Flammarion, 2004.

3 A. a. O., S. 180.

fiktionale oder andere Methoden eine Identitätsgemeinschaft herzustellen.

In Publikationen, die nach dem oben genannten Buch erschienen sind, vertritt Baqué weiterhin diese These. Als einen möglichen Grund für die Rückkehr des Dokumentarischen gibt sie »die Hoffnung« an, »schließlich etwas von der Ordnung der Wahrheit zu entdecken«[4]. Doch man müsse diese Wahrheit als etwas anderes als eine Darstellung der Realität durch die Kunst begreifen.

»Das Dokument ›zeigt‹ noch weniger als die Kunst das Reale: Es gestaltet es, gibt ihm einen Sinn, wobei es sich der Gefahr eines falschen Sinns, eines Widersinns, aussetzt, aber es ist nicht die Epiphanie des Realen und wird es auch nie sein.«[5]

Das stimmt sicher, denn der Sinn scheint nicht in der Realität auf, sondern wird ausgehend vom Realen gestaltet. Die oben erwähnten Werke Monika Anselments sind ein gutes Beispiel dafür, wie sehr diese These Baqués zutrifft. Denn Anselment nähert sich bis zum Äußersten dem Dokumentarischen in Reinform und kann so zeigen, dass die Bilder produziert wurden, um eine Fiktion zu erschaffen, was die Künstlerin mit ihrem Titel, den sie der Serie gibt, betont: *TV Wars*. Die Dokumente bestätigen eine Fiktion, die von den Herrschenden geschaffen wurde, um Zerstörung und Gewalt leichter verdaulich zu machen. Es ist die Art und Weise der Präsentation der Dokumente, die die Fiktion entschleiert.

Andere Künstler und Künstlerinnen haben sich in den letzten Jahren für Fiktionalisierung entschieden. Einer von ihnen ist der Libanese Rabih Mroué. Ross Birrel[6] nennt als Beispiel *Three posters*, ein von Mroué und Elias Khoury gemeinsam geschaffenes Werk. Es endet mit dem Video, das 1985 von Jamal Sati, einem »Mitglied der Libanesischen Kommunistischen Partei und Kämpfer der Nationalen Widerstandsfront«[7], aufgenommen wurde, bevor er sich einige Stunden später bei einem Selbstmordattentat gegen die israelische Armee in die Luft sprengte. Dieses Video enthält drei Versionen, die sich voneinander nur geringfügig unterscheiden. Die letzte »endgültige« Version wurde vom libanesischen Fernsehen gesen-

4 Dominique Baqué: L'image fixe pour repenser le monde (»Das Standbild, um die Welt neu zu denken«), Artpress, Nr. 350, November 2008, S. 56.

5 Ebd.

6 Ross Birrel: El regalo del terror: el atentado suicida como potlach (»Das Geschenk des Terrors: das Selbstmordattentat als Potlatch«), in: Arte y terrorismo (»Kunst und Terrorismus«), Madrid, Brumaria, 2008, S. 23–37. Vgl. auch Keti Chukhrov, Imagen vs Suceso. Iconografía vs Acto artístico (»Bild gegen Ereignis. Ikonographie gegen künstlerischen Akt«), in: Iconoclastia, iconolatría, Madrid, Brumaria, 2009, S. 9–14.

7 A. a. O., S. 33.

Monika Anselment, TV Wars, 2000 ff.

det. Die Künstler nehmen das komplette Videoband, also alle drei Teile, und machen es zum Gegenstand ihrer Arbeit. Sie arbeiten die Bedeutung gerade der kleinen Unterschiede heraus: »Am Anfang, als er das erste Mal seine Aussage vor der Kamera aufzeichnet, verrät ihn seine Sprache, er zögert und bleibt stecken. Er ist nicht im Stande, den Blick fest auf etwas zu richten, er schweift unstet und verloren umher. Die einzelnen Aufnahmen zeigen einen Mann, der an einen Schauspieler erinnert, der sich auf seine Rolle vorbereitet.«[8] Die endgültige Version des Terroristen ist also schon ein Theaterstück. Zumindest auf einer Ebene. Auf einer zweiten Ebene handelt es sich gewiss um ein historisches Dokument. Und ich behaupte, dass die Inszenierung als Kunstwerk noch eine dritte Ebene hinzufügt. Welches Ziel verfolgt diese letzte Ebene? Nach Birrels Auffassung soll sie eine dem Dokument eingeschriebene symbolische Ordnung aufzeigen. Möglicherweise ist diese symbolische Ordnung der verzweifelte Versuch des Terroristen, sich eine Identität zu schaffen und seine Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft zu manifestieren.

Mroué erklärt: »Es ist nicht mein Ziel, die Leute über den libanesischen Bürgerkrieg aufzuklären«, und auch wenn einige seiner Arbeiten selbständige Teile eines umfangreicheren Projekts zur Nachkriegszeit im Libanon seien und »eine Auseinandersetzung darüber, woran man sich erinnern sollte und was man vergessen sollte und wer darüber entscheidet. Und das sind natürlich auch die Fragen, auf die man immer eine Antwort finden muss, wenn man ein Archiv aufbaut: Was müssen wir bewahren und was wegwerfen? [...] [In der

8 A. a. O., S. 34.

Monika Anselment, TV Wars, 2000 ff.

Arbeit ›*I, The Undersigned*‹] habe ich eine Rede genommen, sie bearbeitet und mir zu eigen gemacht. Ich spreche in der ersten Person, so als wäre es meine eigene Bitte um Vergebung an das libanesische Volk und an die Welt.«

Wie ich meine, offenbart hier Mroué am Ende des Zitats, wie er seine Arbeiten wirklich versteht, nämlich als ein Theaterstück, in dem die »zweifelhafte Wahrhaftigkeit des Dargestellten« eine alle Register umfassende Provokation ist, die den Zuschauer in ein Wechselbad von Gefühlen stürzt und auf jeden Fall verhindert, dass wir das Gezeigte als Dokument bezeichnen können.

Ein weiterer Künstler, der oft im Zusammenhang mit der Fiktionalisierung des Dokumentarischen genannt wird, ist Walid Raad, der unter dem Namen *The Atlas Group*[9] ein fiktives Archiv angelegt und veröffentlicht hat. Damit schafft er einen Rahmen für die Präsentation seines Materials, als handele es sich um Originaldokumente, obwohl offenkundig keines dieser Dokumente – der Autor verbirgt es nicht, und der uneingeweihte Betrachter kann es unschwer ahnen –, echt ist.

Diese Beispiele vermischen Fiktion und Realität in unterschiedlichem Maße, doch das Endprodukt ist immer eine Inszenierung, die nicht allzu sehr von der herkömmlichen Arbeit mit dokumentarischem Material abweicht, um ein fiktives Werk mit ganz anderer Zielsetzung zu schaffen. Diese Arbeit ist denen von Künstlern und Künstlerinnen, die mit dem Dokument in Reinform arbeiten, erstaunlich ähnlich. Dass sie Videotechnik und

9 The Atlas Group, The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead (»Die Wahrheit wird herauskommen, wenn der letzte Zeuge tot ist"), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln / La Galerie de Noisy-le-Sec / les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

Fotografie einsetzen, kann nicht das Unterscheidungskriterium sein, denn wir alle sind ständig mit diesen Medien konfrontiert. Doch da sie Video und Fotografie narrativ benutzen, spricht Baqué ihren Arbeiten politisches Potenzial zu.

Vielleicht ist es der Wunsch, in der Welt zu agieren, warum Künstler und Künstlerinnen von Bildern der Massenmedien fasziniert sind. Beispiele, die uns die Beziehung zwischen Bildern (oder den Künsten im Allgemeinen, einschließlich der sogenannten Kulturindustrie) und den Massenmedien zeigen, müssen wir nicht lange suchen, sie lassen sich täglich bei kulturellen Ereignissen und der Lektüre der Tagespresse finden. Können wir dort etwas entdecken, was uns das Wesen des dokumentarischen Bildes veranschaulicht? Vielleicht kann man die Frage am besten beantworten, wenn man das dokumentarische Bild mit dem fiktionalen vergleicht. Wenn man mehrere Vergleiche anstellt, müssten sich dann eigentlich die Unterschiede zeigen lassen. Ich weiß nicht, ob ich mit diesem Verfahren zu einem Ergebnis komme, das von Bedeutung ist, doch bin ich mir sicher, bei einem Vergleich von verschiedenen Beispielen den Unterschied intensiv wahrzunehmen. Wenn man Bilder einander gegenüberstellt, genügt es nicht zu behaupten, das eine erscheine falsch und fiktiv und das andere wirke ganz real, denn unsere Bereitwilligkeit, diese schnellen Zuweisungen zu treffen, kann durchaus nichts anderes als eine Folge unserer von Vorannahmen geprägten Vorstellung sein. Doch dieses Gefühl ist uns sehr vertraut, es ähnelt beispielsweise der Empfindung beim Vergleich der Bilder von der Landung in der Normandie mit ähnlichen Sequenzen im Film Spielbergs.[10]

Dass wir dokumentarische Bilder für höchst real halten, liegt vielleicht daran, dass wir auf ihnen nicht viel sehen, tatsächlich scheint sich auf ihnen oft überhaupt nichts zu ereignen, während die fiktionalen Bilder eine Fülle von Details bieten und überaus bedeutungsvoll wirken. Und dabei geht es nicht nur um das bewegte Bild. Wir können das gleiche Gefühl haben, wenn wir es mit einer Fotografie zu tun haben. Betrachten wir zum Beispiel die Ankündigung des deutschen Films von Uli Edel über die Geschichte der RAF vom 13. März 2009 in einer spanischen Zeitung. An diesem Tag erschien eine Werbeanzeige im Veranstaltungsteil des Blattes mit einem Foto aus dem Film, das die Festnahme von

10 Gerade dieser Vergleich wurde in der Ausstellung *En Guerra* (»Im Krieg«) im Centre de Cultura von Barcelona vorgenommen.

Holger Meins nachstellt. Den meisten Betrachtern dieser Anzeige ist wahrscheinlich die Originalquelle des Bildes nicht bekannt. Allerdings bin ich sicher, dass es viele Bewunderer des Baader-Meinhof-Zyklus von Gerhard Richter gibt, die Informationen über den Hintergrund dieser Bilder suchten, und es überrascht nicht, dass sie auf das beeindruckende Foto dieser Festnahme gestoßen sind, das damals in der deutschen Presse veröffentlicht wurde. Wenn wir uns die Anzeige in der Zeitung ansehen und uns dabei an dieses Bild erinnern, wäre es nicht verwunderlich, dass uns einerseits die weitgehende Treue zum Originalbild überrascht und andererseits das Gefühl beschleicht, dass wir es mit einer Fälschung zu tun haben, mit etwas, das falscher als das Falsche ist.[11]

Wenn die Künstler und Künstlerinnen, die Dokumente und Fiktion vermischen, schließlich ein Werk schaffen, das eine Inszenierung, das heißt eine vollständige Fiktion ist, wäre es vielleicht noch konsequenter, die Verwendung des reinen Dokuments als einziges Abbildungsverfahren zu verteidigen, das es noch vermag, auf einen Bezugsrahmen zurückzuverweisen, der wahr sein könnte. Doch wir müssen selbstredend auf eine solche Illusion verzichten, nicht nur wegen der üblichen Kritik am Wahrheitsanspruch des dokumentarischen Bildes, sondern weil das Ereignis schon als Fiktion inszeniert ist, bevor der Fotograf oder der Kameramann mit der Manipulation zur Auflösung der Objektivität überhaupt beginnt. Dafür gibt es viele Belege.

Der Journalist Michel Collon (ich bin nicht in der Lage, seine journalistische Qualifikation zu bewerten) prangert die einseitige Berichterstattung über den Balkankrieg in den Medien an. Eines seiner zahlreichen Beispiele zeigt eindeutig, was er meint: Es geht um das Massaker auf dem Markt von Sarajewo im Februar 1994. Wir alle, und ich zuallererst, haben geglaubt, dass die Bilder von diesem Massaker und besonders vom nächsten ein Jahr später, eine entscheidende Rolle für das Eingreifen des Westens spielte; Collon vertritt jedoch den Standpunkt, dass die Intervention damals schon beschlossen und die Bilder dazu dienen sollten, die öffentliche Meinung zu beeinflussen, besonders in

11 Das erste Indiz, das auf eine Fälschung des Fotos aus dem Film hindeutet, ist, dass die Unterhose des Festgenommenen vollständig zu sehen ist und den Bildvordergrund einnimmt, während das Originalfoto dort abgeschnitten ist, wo die Unterhose beginnt. Diesen Hinweis habe ich Professor Sánchez Durá zu verdanken, und er ist deshalb so wertvoll für mich, weil er mir das Vertrauen zurückgibt, dass man mit einer sachkundigen Prüfung die Stellen entdecken kann, durch die sich die Fälschung verrät, die Nahtstelle, an der das Bild seinen Realitätscharakter verliert, weil sie durchlässig ist für Vorannahmen aus einer früheren Zeit, andere Einstellungen und andere Zielsetzungen.

den USA, wo nur ein Viertel der Bevölkerung eine NATO-Intervention befürwortete. Nach Veröffentlichung dieser Bilder stieg die Quote auf 50 % an. Außerdem brachten die Zeitungen nach dem Gemetzel Artikel mit Behauptungen wie: »Das letzte Massaker hat eine Reaktion der Großmächte unvermeidlich gemacht. Eine Militäraktion gegen die Serben wird in Erwägung gezogen.«[12]

Collon weist auf eine Reihe von widersprüchlichen Sachverhalten hin: Das Fernsehen von Sarajewo und die westlichen Fernsehteams befinden sich rechtzeitig vor Ort, muslimische Polizisten verweigern UNO-Beamten den Zutritt zum Ort des Geschehens, man lehnt die Einrichtung einer internationalen Untersuchungskommission ab, Bombendetektoren der UNO registrieren an diesem Tag keinen einzigen serbischen Schuss, die Verletzten werden in ein amerikanisches Krankenhaus nach Deutschland geflogen, und den Journalisten wird die Einsicht in die Verwundetenlisten verwehrt.

Ich sehe mich außerstande, all diese Einzelheiten zu prüfen, denn ich bin ja nur ein einfacher Leser. Allerdings liefert Collon ein weiteres Detail, das sich leicht überprüfen lässt:

»In seinen nach dem Krieg veröffentlichten Erinnerungen hat David Owen, der europäische Sonderbeauftragte, implizit anerkannt, dass die Granate nicht von den serbischen Streitkräften, sondern von den Truppen Izetbegowićs selbst abgefeuert wurde und dass dies dem Westen von Anfang an bekannt war, jedoch verheimlicht wurde.«[13]

Das Szenario wiederholt sich ein Jahr später bei einem weiteren Massaker am 28. August 1995 um 11 Uhr morgens. Am nächsten Tag bombardieren 60 NATO-Flugzeuge die Serben bei Sarajewo, Gorazde und Tuzla. Collon zitiert nun einen Artikel von Gregory Copley aus der britischen Zeitschrift *Strategic Policy*:

»Allgemein bekannt ist, dass bereits vierzig Minuten nach dem Zwischenfall britische (und dann französische) Expertenteams für Krater auf dem Marktplatz waren. Sie bestätigen, dass es kein serbischer Angriff gewesen sein konnte, sondern Izetbegowićs Streitkräfte die eigene Bevölkerung beschossen hatten, um die laufenden Friedensverhandlungen zu

12 Michel Collon: El juego de la mentira. Las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las guerras próximas (»Das Lügenspiel. Die Großmächte, Jugoslawien, die NATO und die nächsten Kriege«), Hondarribia, Otras voces, 1999, S. 66. (Zuerst erschienen u. d. frz. T.: Poker menteur. Les grandes puissances, la Yougoslavie et les prochaines guerres, Brüssel, Éditions EPO, 1998.)

13 A. a. O., S. 69. Das betreffende Buch ist: David Owen: Balkan Odyssey, London, 1996. Der sich darauf beziehende Abschnitt befindet sich auf den Seiten 279–281.

Antonia Bisig, Drei gefangene US-Soldaten werden im serbischen Fernsehen präsentiert, 2000

stören.«[14]

Wohlverstanden, es geht nicht darum, nun mit den Serben zu sympathisieren, vielmehr verdient keine der kämpfenden Parteien unsere Sympathie, sondern eher unsere Verachtung. Und dazu gehören auch die westlichen Länder, die mehr oder weniger eindeutig und mehr oder weniger offen für eine Seite Partei ergriffen. Es überrascht mich, dass wir in Spanien, wo wir in unserer Geschichte die Folgen derartiger ausländischer Einmischungen unmittelbar zu spüren bekamen, unsere Sympathien so vorbehaltlos einer Seite geschenkt haben. Die Einzigen, die dort unser Mitgefühl verdienten, sind die Opfer.

Die Fiktion schleicht sich also in den Diskurs der Künstler und Künstlerinnen ein, ob sie es nun wollen oder nicht. Darum müssen sie sich nicht nur mit der Fiktionalisierung beschäftigen, sondern sie steht im Zentrum ihrer Arbeit, besonders bei den Künstlern und Künstlerinnen, die mit dokumentarischen Bildern arbeiten. Ihre Arbeiten scheinen oft ins Narrative abzudriften. Die Arbeit *Sehnsucht,* die von Monika Anselment in dieser Ausstellung gezeigt wird, erzeugt eine »Erzählung« nur durch die Zusammenstellung der ausgewählten Bilder: einerseits die Orte der Migration und andererseits das Agieren der Flüchtlinge in diesen Landschaften. Jede Bildreihe enthält als ihr Negativ das, was nicht anwesend ist, was nicht zu sehen ist, aber den Sinn der anderen Bildreihe konstituiert. Auch dort sieht man es nicht, wir sehen eigentlich nur Materielles, ein Meer, eine Wüste, und nicht das utopische Glück, das es verheißt, denn es veranlasst ja all die Menschen,

14 A. a. O., S. 74.

sich zu diesem Ort hinzubewegen, der dann zum Ort ihrer Tragödie werden wird. Auf der anderen Serie sieht man Menschen in Bewegung, auf Booten, hinter Zäunen, und eben nicht direkt die humanitäre Tragödie, die sich uns offenbart, wenn wir erkennen, dass es sich um die Orte handelt, an denen gerade das Geschäft mit den Migranten stattfindet. Und das bewirkt, dass wir Meer und Wüste nicht mehr als rein exotische Landschaften des Müßiggangs und des Abenteuers betrachten können.

Ein Aspekt, den keine »Erzählung« verändern darf, ist für mich das Ziel, im Betrachter das Bewusstsein zu schaffen, dass man es mit wirklichen Menschen zu tun hat, die unter den Kriegsfolgen gelitten haben, und nicht mit Staaten, Nationen, Vaterländern oder anderen abstrakten Gemeinschaften, so dass sich der Betrachter der Frage, wer diese Menschen auf den Bildern getötet hat, nicht entziehen kann. Und dieses Uns-nicht-vergessen-lassen, dass wir es wirklich mit Menschen und nicht mit fiktiven Gemeinschaften zu tun haben, steht meiner Ansicht nach auch bei Anselments Arbeit im Mittelpunkt.

Wenn diese Haltung weiterhin die gewünschten Wirkungen zeigt, wenn sich künstlerische Arbeiten weiterhin dem Druck verweigerten, sich einer gelenkten Identität anzupassen, und wenn der Betrachter weiterhin wahrnähme, dass wir mit einem Problem unserer Gesellschaftsordnung konfrontiert sind, warum sich dann beunruhigen? Vielleicht deshalb, weil wir keine Garantie dafür haben, dass dieser Bezug auf den konkreten und realen Menschen von einer Öffentlichkeit wahrgenommen wird, die sich immer mehr vom Spektakel blenden lässt. Der einzige mögliche Widerstand gegen eine Vereinnahmung durch die Kulturindustrie besteht offenbar darin, am Dokumentarischen und einer antinarrativen Bildsprache festzuhalten, denn ich betrachte die Einschätzung von Diederichsen als zutreffend: »Die Narration ist die dritte dominierende Strategie (nach Immersion und Partizipation), die künstlerische Präzision in eine ironisch abgefederte Strömung der Kulturindustrie überführt und für die es keine Alternative zu geben scheint.«[15]

Auch Baqué behauptet, dass die Kunst von »der Industrie der Massenmedien«[16] endgültig kontaminiert sei. Stimmt man dieser Behauptung zu, bedeutet dies aber nicht, dass man all ihre Implikationen akzeptiert, denn man müsste erst untersuchen, ob diese Kontamination

15 Diedrich Diederichsen: When Worlds Elide, Artforum, September 2009, S. 245.

16 Baqué, a. a. O., S. 52.

Antonia Bisig, Deutscher Soldat im Kosovo, 2001

einer Kapitulation gleichkommt, wobei die Kunst lediglich als Resonanzkörper und als elitäres Sprachrohr der Medieninteressen dient, oder ob sie sich in eine Mischform verwandelt, bei der die Kunst noch ihre eigenen Ziele bewahrt. Es geht auch nicht so sehr darum, an irgendeiner modernistischen Theorie der Autonomie von Kunst festzuhalten, denn Kunst lässt sich ohne ihren kontextuellen Bezug nur schwer verstehen, es geht vielmehr darum, die unterschiedlichen Zielsetzungen von Künstlern und Künstlerinnen in den unterschiedlichen Kontexten zu unterscheiden.

Aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann

BLINDES VERTRAUEN

Bilder als Seismographien des Unsichtbaren

3

Texte von Esther Dischereit, Paulo Moura und Toni Sala

3.01

ESTHER DISCHEREIT

» *Zitrone, Citoyen II* «

Woher weiß der Türsteher, dass ich keine Muslima bin – er lässt Frauen ein, mich nicht. Seit wann darf eine Moschee nur von Gläubigen betreten werden – einer hat seine Zweifel und sagt mir, dass ich gegenüber der Reihe der Waschstellen durch die Fenster sehen kann. Ich lasse die Ungläubigen ein in die Synagogen der Stadt, die vom Besuch der Ungläubigen lebt, vom Staunen der westlichen Welt über Pelzmützen in der Wüste, Frauen, deren Gesichter verhängt sind und solche mit unvorteilhaften Perücken, an denen Adonai seine Freude hätte. Es war eine Enttäuschung, durch die Fenster gesehen zu haben.

*

Der Zugang ist eine hölzerne Hochtreppe, auf dem Weg aufgetürmte Schilde von Spezialeinheiten. Darunter ist die Klagemauer, da begeht jemand seine Bar Mizwa. Mutter und Großmutter und die Tante des Kindes, des Jungen, der zelebriert, besorgen sich Stühle, auf denen sie sich auf Zehenspitzen recken, damit sie über die Trennwand, mit der sie vor den Männern verborgen sind, ein paar Blicke werfen können auf den werdenden Mann, den sie lieben und versorgen und der eben jetzt ein Mann wird, sodass er sich von ihnen trennt – er, noch immer ein Kind –, und die Mutter, die sich kümmerte, ihm Essen gab und Milch, als er klein war, die steht jetzt als Zaungast wie ein anderes kleines Getier, das sich vor der Klagemauer findet, während die Männer die Telefonnummer Gottes gewählt haben.

*

Ich kleide mich in New European Culture. Das ist eine Marke und könnte eine Glaubensrichtung werden. New European Culture hat einen Makel: Um die Knie herum ist die Stofflage dünner, zu dünn, sagt der Felsendom-Wächter. Ich wickele meinen Schal um meinen Bauch. Wann kann ich eintreten? Heute nicht. Ging es denn gestern? Nein, es ging 2000 Jahre lang nicht. Wann kann ich eintreten – geht das morgen? Nein, es wird niemals gehen.

*

In blindem Vertrauen steigt einer ein in den Bus nach Jerusalem, hält ein lebendes Huhn im Karton unter dem Arm seines schwarzen Jacketts. Auch er noch ein Kind oder fast nicht mehr, und hat nicht genug Fahrgeld. Er steht vor der metallenen Geldzählmaschine des Busfahrers und fühlt in den Hosentaschen nach Münzen oder einem Schein, nimmt den Karton mit dem Huhn unter den anderen Arm, damit er auch an dieser Seite an die

Hosentasche herankommt, in der er nach Geld sucht. Auch in den Jackentaschen fand sich nichts weiter. Der Junge, der bald kein Kind mehr ist, spricht einen in der ersten Sitzreihe an. Der nickt, holt sein Portemonnaie und gibt ihm das fehlende Geld – nichts weiter wird geredet. Der Junge sagt nicht, wie er in diese Lage gekommen ist, der Mann fragt nicht. Es bedarf keiner weiteren Rede zwischen den beiden. Mizwa. Der Glückliche – er konnte heute eine Mizwa tun, etwas zum Segen. Wer weiß, ob er das hätte tun können, wenn der Junge mit dem Karton nicht gerade in den Bus gestiegen wäre.

*

Wenn die Freitage ihr Abendgebet sprechen, laufen sie, rennen sie, drängen sie über die abgewetzten Stufen der Altstadt, damit sie nicht zu spät kommen – diese jungen Männer, die einen Kordon bilden aus Leibern in Uniform, jetzt zusammen mit denen, deren Uniform die Orthodoxie ist. Wie ein einziger Körper bewegen sie sich hierhin und dahin, tanzen die Hora, singen ihre Vaterlandslieder und heben einen der ihren auf die Schultern, tragen ihn unter stampfenden Gesängen herum – den jungen Mann, leuchtend wie eine Fahne – sie zelebrieren ihre Körper, die keine Furcht kennen … Helden tanzen hier. Vergangene Helden oder werdende Helden und Platz- und Landbesitzer. »Wie schön ist das«, sagt eine ältere Dame, die mit ihren Besuchern hierher gekommen ist, und sagt, es handele sich um einen erst jüngst entstandenen Brauch. Singende Gruppen von Männern begeistern mich nicht.

*

Hinter welchen Mauern könnte die Klage um Mordechai Vanunu aufgehoben sein? Hier sitzt einer, der schon bestraft ist und immer bestraft bleiben wird – ein Staatsgefangener. Einer, den niemand deportieren will, obwohl er es doch ist, der gehen und das Land verlassen will. Mordechai Vanunu sprach von der israelischen Atomkraft, laut und öffentlich. Nach Ablauf seiner Haftstrafe wegen Verrats hatte er Besuch von ausländischen Medien und sprach. Erneut in Haft wegen freier Meinungsäußerung – auch an der Universität soll man seine Zunge hüten, sonst kann man die Arbeit verlieren oder keine Anstellung bekommen oder in Haft kommen – wie Vanunu. Ich erinnere mich an Ost-Schriftsteller, die zu Zeiten der DDR mit ausländischen Medien sprachen und verschwanden. Für Vanunu intervenierten *amnesty international* und viele andere.

*

Vom Tempelberg aus gesehen liegt der arabische Teil der Altstadt noch verlassen da. Bald wird sie sich anfüllen mit den Gerüchen von Kaffee und Gewürzen, den importierten verzierten Decken aus Indien, den Wasserpfeifen und den Tellern aus Hebron. Hier sitzen wieder zwei andere und warten auf ihren Deportationsbescheid. Es heißt so: Die israelischen Behörden nennen die Abschiebung zweier palästinensischer Bewohner Ostjerusalems selbst Deportation. Bewohner der Stadt, seit jeher. Sie wurden in legal durchgeführten Wahlen Repräsentanten der Hamas. Die Hamas-Bällchen servierte eine israelische Staatsangestellte ihren Geburtstagsgästen und erklärte, Verschlucken sei das Beste. Dann wies sie mit dem Finger auf ein Mohngebäck und sagte: zerriebene Türken. Der Mund der Gastgeberin war rot geschminkt und öffnete sich breit, wenn sie aß oder lachte. Die kleine Feierlichkeit fand am Arbeitsplatz statt.

*

Das alles hat mit der Zitrone zu tun – der Zitrone, die ich durch die Checkpoints brachte oder gebracht hätte, eine Zitrone jüdischer Herkunft. Diese Zitrone ist wie ein Maskottchen. Wie eine heilige Pflicht halte ich mich und die Zitrone oder die Zitrone mich. Die israelischen Zitronenbesitzer – die, die im Westen Jerusalems leben – sagten mir, sie würden die Zitronen mit den palästinensischen Studierenden teilen – wenn sie denn kämen. Die dürften ja »rüber«, nur sie, sie nicht, sie müssten bleiben, wo sie sind. Palästinensische junge Leute sollen eine Genehmigung in der Hand halten, von der hat noch nicht einmal die UNO etwas gehört. Als wären es nicht die jüdischen Staatsbürger, die eigene Straßen besitzen, die sie mit niemandem teilen. Sie sind es, die »hinüber« kommen, nach Belieben. Sie gehen nicht wieder. Immer mehr werden es, die »hinüber« kommen und nicht gehen. Wieder andere, wie eben die israelische Zitronenbesitzerin, glauben nicht, dass sie andere als die unteilbaren Straßen jüdischer Herkunft benutzen dürften. Und die eben auch nicht. Eine Zitronenbesitzerin in Westjerusalem hatte eine Lösung gefunden. Sie aß ihre Zitronen auf und hatte deshalb keine mehr zum Schmuggeln, weswegen sie blieb, wo sie war.

*

Freitags könnte sie zu den Frauen in Schwarz gehen, die stehen an der Ecke von King George. Immer schon. »Hätte nicht gedacht, dass ich hier alt werden würde, als ich

begann, hier zu stehen«, sagte Debbie, die Designerin ist und einen Laden hat. »Eine Zeit, dachten wir damals 1988, das machen wir eine Zeitlang, als wir anfingen und sagten, Schluss mit der Okkupation.« Jetzt ist sie grauhaarig geworden wie die meisten und eine Touristenattraktion. Die Zitrone würde gut aussehen auf der schwarzen Kleidung. In Tel Aviv ist alles anders. Da schwappen die Brüste aus den T-Shirts bei den Mädchen, wenn sie bedienen – wie feste Zitronen.

*

Ich fuhr mit einem gewöhnlichen Auto, auf dessen Rücksitz täglich zwei kleine Kinder zum Kindergarten transportiert werden, zusammen mit drei anderen Menschen, die ich nur wenig kannte, über die Grenze. Über die Grenze, in das Land, von dem man mir sagte, es habe noch nie jemandem gehört – »höchstens Nomaden«, was ungefähr die Aussagekraft hat, wie die, dass ich früher einen Hund hatte – über allem schwebte ein Zustand, der den Namen »Jewish Law« trug. »Jewish Law« führte zu einer Art, den Kopf beim Passieren des Checkpoints gerade zu halten. Ich versuchte, wie ein Herrenmensch zu sitzen. Schließlich wollte ich eine von diesen unteilbaren, bequemen Siedlerstraßen benutzen. Hier in der West Bank.

*

Zu beiden Seiten erstreckten sich Hügel, mit weißen Steinen bedeckt, wenig Grasnarbe dazwischen. »Eine Landschaft wie der Mond« hätte ich gesagt, wenn ich nicht wüsste, dass auch die Mondlandschaft schon erforscht ist. Ich achtete nicht sehr auf die Aussichtstürme, die sich auf den Hügelspitzen erhoben. Rehe, Hirsche, Wildwechsel – nein. Aussichten in weit entfernte, wunderbare Landschaften – nein. Zu viele Aussichtstürme, zu funktional ihre Bauart – keine einladende Treppe … Beobachtungsposten – Vopo-Posten – die nationale Volksarmee der DDR beschützte die Grenze und erschoss Flüchtende – das ist verkehrt, hier soll es ja zur Flucht kommen, am besten eine Massenflucht: nach »drüben«. Was ist nach »drüben«? »Jordanien« sagen mir manchmal die Nachrichten. Als gäbe es eine Büchse für Menschen mit der postalischen Aufschrift »Jordanien«. Wie lange würde sich der Mensch in der Büchse halten und was tat der Empfänger? Im jordanischen Petra, einem der Wunder dieser Welt, waren in den fünfziger Jahren immer wieder junge jüdische Soldaten verschwunden, damals das Feindesland. Sie waren freiwillig und gegen den Befehl gegangen, wie magisch angezogen. Die Palästinenser gehen nicht freiwillig.

*

Einer Akademie-Kollegin sagten die Busbegleiter auf einer Tour, dass diese Aussichtsplätze von Juden besetzt seien und dass die Palästinenser die Angewohnheit angenommen hätten, lieber im Tal zu siedeln. Auf diese Weise sind die jüdischen Siedler in die Lage geraten, von der Höhe aus das Treiben im Tal anzusehen. Manchmal gehen die von der Höhe zur Jagd in die Ebene. Letzte Woche ist eine Zeltfrau geschlagen worden. Wenn es einen Siedlungsreport gäbe »Der neue Mensch« oder »Die Plantage«, würde darin stehen, wie sich der neue Mensch wehrte. Auch wie er den Angriff auf das tief in den Berg eingegrabene Örtchen – ja, eine Toilette – unternommen hatte. Raphael Eitan war Generalstabschef der israelischen Armee, als er am 14.4. 1983 in der New York Times sagte: »Wenn wir das Land besiedelt haben, werden die Araber nur noch wie betäubte Kakerlaken in einer Flasche herumhuschen können«… Shamir sprach als israelischer Premier von den palästinensischen Menschen als »Grashüpfern« New York Times, 1.4. 1988 … es gibt es hier keinen Baum und keinen Strauch unter der sengenden Sonne, wohin sich jemand mit seiner Notdurft zurückziehen könnte. Krieg gegen Menschen und Toilettenhäuschen, dazwischen liegen Zitronen.

*

Die als Siedlungsgebiete bezeichneten Olivenbaum-Felder machten einen guten Eindruck. Die Bäume standen in großer Zahl in Reihen, streckten starke Arme und Zweige in den heißblauen Himmel, die grünen Blätter und die sattbraun geharkte Erde ließen vermuten, dass sich die Besitzer um das Wässern der Pflanzen kümmern.

«Da ist ein neuer Posten«, murmelte mein Begleiter, der sechs Wochen nicht hier vorbeigefahren war. Ein »Posten«, was ist ein Posten, ein Militär-Posten, eine Baumaßnahme, ein Siedlungs- oder Ansiedlungspunkt, bestehend aus in den Himmel gerichteter Stahlmaterie – auf der ein Mensch sitzen wird, mindestens einer, mit einem Maschinengewehr bei sich. Hier haben die jüdischen Menschen ein Gewehr bei sich, wie ich ein Taschentuch. Ich brauche mein Taschentuch.

*

Ich kann keinen Weg erkennen oder den Grund, warum die Räder einschlagen – den Steinen entgegen, die plötzlich hervorragen, und in den Sand, sodass wir besser ausstiegen und der Wagen leichter wurde.

Der Wagen wird neben einem zweiten geparkt, der unerwartet hier anzutreffen ist. So unerwartet, wie es eine Imbissbude gewesen wäre, ein H&M-Laden oder ein Magnum-Eis-Verkäufer. Die Autos stellen sich zusammen wie Brüder auf einer Anhöhe und sind gut zu sehen. Ein Trutz-Paar, wenn die Siedler kämen.

Ich laufe den anderen nach. Sie wissen, wohin sie wollen – ohne Zeichen oder Markierung unter der glühenden Hitze des Tages. Ich fühle, wie sich mein Rock um mich legt. Er wippt beim Gehen leicht: ein dünner dunkelblauer geraffter Rock, wie eine Gardine vor hohen Fenstern zu Zeiten als sich an den Wänden grüngelbgestickte Gobelins entlangzogen. »European Culture« hatte die Frau im Laden gesagt und bedeutungsvoll jemanden weggeschickt, der sie hat abholen wollen. »Ihr gefällt European Culture«, sagte sie wieder. Sie trug die Mode, die sie verkaufte. European Culture verhieß ein selbstbewusstes Label zu werden, keine Produktion in Massen, wenige ausgesuchte Stücke wurden auf den Markt gebracht. Der Rock sprang ein wenig auf, während ich in einiger Entfernung abwärts den anderen nachstieg. Wenige schwarze Zelte standen da, eigentlich nur zwei, und ich hörte das Gemecker von Ziegen.

*

Auf der verlassenen Asphaltstrasse joggen vier Männer vorbei – Sport-Shorts, Hemden, einer trägt das Maschinengewehr – »Siedler«, sage ich. »Nein«, sagt der Fahrer, »das ist Militär.« Jedenfalls hat das Militär Verwendung für die breiten verlassenen Straßen, wenn es joggt. Nur die Autos mit den gelben Nummernschildern dürfen hier fahren, und wenn Palästinenser hier joggen würden, müssten gelbe Nummernschilder für ihre Trikots ausgegeben werden. Sie würden später allerdings noch durchscheinen unter der Haut. Ein Irrsinn in dieser Hitze zu joggen. Andererseits ist es nicht weniger verrückt, als in der Wüste Blumen anzubauen.

Die anderen Mitfahrenden aus dem Auto, das von Nirgendwo gekommen zu sein schien, begrüßten diejenigen, mit denen ich gekommen war. Sie kannten einander schon lange, noch von damals, als sie noch keine Kinder gehabt hatten oder verheiratet waren. Sie sind während der Intifada oder danach – wahrscheinlich danach, denn sie sind jünger als die Frauen in Schwarz – zusammengekommen. Wir sind etwa acht, neun Menschen und ein Kind, die weiter vorangehen auf die Zelte zu, so als sei da etwas zum Einkehren.

*

In einem der Zelte verschwindet der Arzt mit dem Wehenschreiber. Eine Frau ist schwanger. Donnerstags kommt der Mann aus der Stadt hier herauf. Das Zelt ist von frischem Putz eingefasst, der Putz ist sorgfältig aufgebracht, in geschwungener Steinschrift Susya. Welcome. Was hier ist, wird in Abständen zerstört. Es ist billiger, ein Zelt wieder aufzubauen als ein Haus. »Deshalb haben wir auch für das community center ein Zelt gewählt, aber wir wollten trotzdem, dass es hier schön sein sollte. »Ein kreativer Platz – ein Platz zum Lernen und zur Inspiration,« sagt David. Hier: Das sind die Ziegen, die Bewohner, die Steine, die Hitze, die Siedler als Nachbarn. Und David aus Tel Aviv und die Leute, die heute gekommen sind. Sie bieten sich an als jüdische Andere, jüdische Gegenwart, wie ein Schutzschild. Sie tragen merkwürdige Waffen bei sich: Material für Plastiken, die sie hier gestalten oder vollenden werden; eine Videokamera, einen Make-up-Koffer. Die Beauty-Klasse hat sich verselbstständigt und ist eine Bildungsmaßnahme geworden, an der junge Mädchen teilnehmen, zuallererst die Bräute. Wöchentlich in der Stadt unten. Hier ist sonst nichts zum Teilnehmen oder zum Arbeiten, nichts zum Einkaufen und nichts zum Teetrinken – nichts als der Besuch der Ziegen und ihr Bocksgesang. Am Zelteingang haben einige Bewohnerinnen und Älteste Platz genommen; zwei Kinder springen herum. Es wird süßer Tee gereicht. Drinnen im Zelt spricht David, manchmal lächelt jemand herüber zu uns. Es ist eine Art Patenschaftsidee. Die Juden sind die Paten, die anderen sind die Partner.

*

»Artist in residence-program«, sagt David, und David sagt, dass die Partner ihr Wissen teilen könnten. Sie könnten Leute beherbergen, die für zwei Wochen zum Beispiel mit ihnen leben und denen sie Arabisch beibringen. – Wie die Cochin-Jews, dachte ich, sie beginnen jetzt ihre Wohnzimmer für Touristen herzurichten, geben ihnen eine ordentliche indische koschere Mahlzeit, und die Leute zahlen dann Eintritt, weil sie einen Tribe von der Nähe sehen. Sie sind nicht länger aus Indien, jetzt sind sie aus dem Negev, aber ihr Überlebenskapital ist ihre indische Herkunft, und ihr Tempel ist der Fake ihrer wunderbaren Synagogen, die sie einstmals auf fruchtbarerem Land erbaut hatten.

»Wenn jemand herkommt, dann wird man ihm Lesen und Schreiben beibringen – es gibt

Privatunterricht, das kostet pro Übernachtung 25 Dollar. »Das Kulturkomittee entwickelt sich, und in dem Film, den wir drehen, kommen alle von hier selbst vor«, sagt David. Im Berg eingegraben liegt die einzige Toilette von ehemals zwei. Die Besucher-Dusche soll mit der Sonnenwärme funktionieren, wenn sie denn ginge. Ich wage nicht zu fragen, ob wer herkommt. »Ein Symbol«, sagt David. Ich lächele unbestimmt in die Richtung des Zelteingangs.

*

Ein Mann in einem ockergelben Oberhemd und dazu passenden Stoffhosen, deren scharfe Bügelfalten mich an Albert Camus erinnern, kommt herein, geschlossene glänzend geputzte Lederschuhe. Der Mann nimmt Platz an einem kleinen viereckigen Tisch, der am Kopfende des länglichen Zeltbaus steht. Davor der einzige Stuhl. Unter dem Arm hält er einen Aktenordner, den er nun hervorzieht und aufschlägt. Er blättert die Seiten um. Noch bis zu den 80er Jahren gab es hier keine Siedlungen – ich kann mir nicht helfen und denke an Zitronen – die Leute wurden dreimal vertrieben – das Gebiet wurde zur militärischen Zone erklärt, zu einem archäologisch bedeutsamen Areal und so weiter. Das Gebiet wurde unter israelische Hoheit gestellt und annektiert. Die Leute sollten zurückgedrängt werden bis zur Stadt Yatta. Dann gab es ein Urteil durch den Obersten Gerichtshof, danach konnten die Leute zurückkommen, aber sie durften nichts bauen. Ein paar Familien trauten sich hier wieder heraus, teilen das Land mit Schafen und Ziegen, den Zelten, Allah und den Außenposten; die Siedler sind die Exekutive eines anderen Gottes.

*

»… die Leute fallen zwischen die Stühle«, undeutlich höre ich den Aktivisten David weitersprechen. Er kommt für ein paar Tage von Tel Aviv hier heraus, jede Woche. Er ist Künstler. Den Mann am Zelteingang verhörten vor zwei Wochen israelische Behörden: darüber, was die Juden bei ihnen machen. Er sagte, sie machen einen Film und Skulpturen. Letzte Woche wurde er von palästinensischen Behörden verhört. Wieder sagte er, sie machen einen Film und Skulpturen.

Bei der letzten Kommittee-Sitzung fehlte einer, der war von Siedlern geschlagen worden. Hier hat keiner mehr eine Arbeitserlaubnis für Israel. Ich frage mich, wovon die Leute essen. Sie sind internationale Hilfsempfänger. David erzählt, dass die anderen und er seit

fünf Jahren hierherkommen und dass die Freundschaft stabil ist. Ich lächele wieder in die Richtung, in der die Freunde sitzen. Jemand lächelt zurück. Es ist eine seltsame Sache, im Zelt von jemandem zu Besuch zu sein, der nicht persönlich gesagt hatte, treten Sie ein. Während David über Hassan spricht, spricht Hassan wenige Meter von mir entfernt – vielleicht über David oder über mich, die Besucherin. Vielleicht reden die Frauen später über European Culture. Das ist selbst in Europa neu.

*

Die Straße entlang werden die Strommasten geführt, mit denen die Siedlungen mit Elektrizität versorgt werden. Die Leute in den Zelten haben keinen elektrischen Strom. Kann man aus Freundschaft und Skulptur Strom herstellen?

Ich halte meine Zitrone bei mir, nicht dass ich eine von den Siedlungsbäumen genommen hätte. Die Zitronen der Siedlungsbäume sehen aus wie Handgranaten. Dunkel und satt von Wasser, das sonst niemand hat.

*

Mein Rock bauscht sich, so als würde ein Wind wehen. Weiterfahrt in einem Konvoi von zwei Autos. Sicherlich sind wir längst gesehen worden. Die Fahrer wissen, wie sie Krater und Löcher umfahren, schließlich halten sie an. Wir stolpern einen Pfad hinunter, der für einen Esel gut gewesen wäre. Ein einziges Zelt – wir gehen nicht dorthin. Wir – eine Ansammlung von acht Personen – betreten eine Höhle. Sie ist feucht, schwarz und kühl, schützend vor der Sonne. Fernseher, eine Feuerstelle, zwei Frauen, ungefähr neun Kinder verschiedenen Alters – es ist kein Kleinkind mehr darunter. Unsere Autofahrer, von denen einer aussieht wie ein Alt-Hippie, sprechen arabisch. Wir anderen lächeln. Es wird zurückgelächelt. Ein dreizehnjähriges Mädchen reicht heißen süßen Tee. Ihr breites weißes Haarband ist schmutzig, ihre Haare sind filzig, ein Paar wunderschöne schwarze Augen. Die Kinder gehen während der Schulzeit bis 13 Uhr in die Schule in der Stadt. Die ältere Frau trifft die Anordnungen: uns Kissen geben, uns in Ruhe lassen. Ich habe eine Süßigkeit mitgebracht. Sofort holen die Gastgeber eine Kiste mit Gebäck und reichen sie ebenfalls herum. Eine zweite jüngere Frau sitzt ein wenig abseits. Zwei der Kinder hier sind ihre. Sie lächelt nicht. Sie wird uns nicht vorgestellt. Das hier ist keine »stabile Freundschaft«. Der Mann weiß nicht, warum die Israelis, die keine Siedler sind, zu ihm kommen. Er

wird auch nicht sagen, ob er ein Haus in Yatta hat. Wer ein Haus in der Stadt hat, soll nicht das Recht haben, zum Land der Familie zurückzukehren. Der Mann ist in der Höhle geboren. Die Höhle ist tiefliegend, flach, nicht weit in den Stein getrieben. Hier kann die Familie nur Seite an Seite liegen, um zu schlafen. Bald ohne die Dreizehnjährige, die verheiratet werden wird.

*

Ein Überweg wurde gesperrt, sodass die Schule zu weit entfernt lag. Wenn der Schulweg nicht zu bewältigen ist, müssen die Familien gehen, nicht wahr? Die Leute, mit denen ich hier unterwegs bin, haben Geld gesammelt, ein Auto gekauft, einen Fahrer bezahlt, sodass die Kinder zur Schule gefahren werden können. Jeden Monat geben sie einen Teil ihres Gehalts. Weil die erste Frau nach einem Unfall keine Kinder mehr bekommen kann, wird der Mann eine dritte Frau heiraten. Sie hatte mit Baby auf dem unbeleuchtet fahrenden Wagen gesessen, als ein anderer dagegen fuhr. Der Autofahrer hält diese Hochzeit für falsch. Der Mann hatte noch immer eine Arbeitserlaubnis für Israel – eine Seltenheit, aber er konnte keinen Gebrauch davon machen. Er war Bauarbeiter, wahrscheinlich konnte er sein Unterkommen nicht regeln. Über seine Finger laufen die Perlen der Gebetskette, während er spricht. Die Aktivisten sagen, er möge aus seinem Leben erzählen. Er sagt, er lebe, das sei alles, mehr ist nicht zu sagen. ›Aufzeichnungen aus einem Erdloch‹ heißt die Geschichte eines Überlebenden der Shoah. Das hier ist ein Lebensort, kein Fluchtloch. Ein zäh verteidigter Clan-Platz. Mit einem schweren Steindeckel auf einem Brunnen ein paar Meter abseits. Er führt nur noch wenig Wasser. Dann wird das Wasser per Auto aus der Stadt geholt werden müssen.

*

Der Mann, der aussieht wie ein Alt-Hippie, geht noch weiter hinüber zu einer anderen Familie, die in einer Höhle lebt. Sie verstehen sich nicht als »Community« hier draußen. Dazu ist das Leben zu hart, sagt der Aktivist. Den Besuchern bietet die erste Frau ihre Stickereien an, traditionelle palästinensische Muster, in Handarbeit auf Decken aufgenäht oder als Stickbilder des Felsendoms. Mit 25 Schekel ist das kleine Handy-Täschchen viel zu teuer. Eine Besucherin kauft. Sie hat sozusagen für uns alle gekauft. Beim Verlassen zeigt uns der Mann seinen Besitz: In einer kleineren Höhle, mit einem Eisengitter verschlossen,

liegen die Schafe. Einem ist das Vorderbein gebrochen. Der Mann sagt, die Kinder haben einen Unsinn mit dem Tier gemacht. Eine amerikanische Besucherin spricht auf der Rückfahrt von den Rechten für Tiere. Wir schweigen. Die Kinder hatten unsere Hände umfasst; besonders das dreizehnjährige Mädchen war nicht von der Seite gewichen.

*

Wir Frauen banden uns die Tücher mit verknoteten Enden auf dem Scheitel des Kopfes zusammen. Die Aktivisten saßen da in ihren T-Shirts und Jeans und den sportlichen Sandalen. Ich zog den European Culture Rock, bis er unterhalb der Hüften saß; die weiße Bluse langgezogen darüber. Dann sah ich geradeaus und richtete den Blick uninteressiert auf den Asphalt. Wir passierten, ohne angehalten zu werden. Wir hatten niemand anderen besucht als unseresgleichen oder waren von da, wo die Olivenbäume satt ihre Zweige gen Himmel strecken. Erst in der Stadt hielten wir wieder an – nachdem wir vorbeigefahren waren an dem in einer Ferne stehenden Kamel und wieder an Zelten, die aber Beduinen gehörten, auch sie in Gegenden, die es offiziell nicht gab. Also gab es auch sie nicht, und auch sie hatten diese Uneigentlichkeit ihrer Existenz mit dem Verlust von Wasser und Elektrizität zu begleichen, obgleich sie Passbürger waren – will sagen, sie wählten als Israelis. Ich besuchte sie nicht. Ich habe die Zitrone wieder an mich genommen, sie bei mir behalten. Sie war wie ein Maskottchen, und ich trug sie hinauf, die drei Stockwerke hoch bis unter das Flachdach, unter dem es unerträglich heiß werden konnte. Dort legte ich sie in den Kühlschrank.

*

Die Stühle waren zumeist in den letzten Jahren leer geblieben, wenn Professoren oder Intellektuelle aus Westbank oder Gaza eingeladen waren; meistens weil es keine behördliche Erlaubnis gab oder: weil sie nach dem Ereignis erteilt wurde, wenn überhaupt. Die Juden – hier in Gestalt der israelischen Behörden – hatten immer schon diese seltsame Angewohnheit, zu glauben, sie könnten ein Unrecht zu Recht auslegen, und das noch möglichst auf Dauer, so als habe der Legalitätsbruch durch die sinnlos und unnütz gemachte Erlaubnis gar nicht stattgefunden oder sei nicht zu sehen. Als sei der Gott blind, wenn es in der Thora heißt: Bestelle die Felder Jahr um Jahr, im siebten sollst du sie brach liegen lassen. Dann verpachtet der Besitzer das Land an jemand anderen, der es bestellt. Als könne

der Gott von einem Kind oder dem Bürger von Schilda getäuscht werden – ein Verhältnis zwischen Eltern und ungezogenem Kind – oder von Zitronen zu Maschinengewehren.

*

Ich wollte nicht hingehen. Ich ging nicht hin 1988. Ich ging nicht hin 2002. Ich ging nicht hin 2004. Ich ging hin 2010. Ein Ort des Gedenkens an die Ermordeten der Shoa – es ist ein schöner, ein erhabener Ort, ein Ort, an dem ich mich mit meinem Gott verbinden könnte. Was wollte ich anderes, als mich mit meinem Gott verbinden, wenn ich die Hallen der Verbrechen durchschritten habe und die gequälten Leiber in meinem Körper schreien. Eisenbahnschienen zum Daraufgehen, Schuhe zum Ansehen, ein Film mit einem nackten über den rauen Boden geschleiften Toten, ein Gemarterter, dessen vergangene Qual überlebensgroß auf dieser Leinwand erlitten ist, Täter-Kästen, Interviews mit welchen wie von nebenan, die überlebt haben und von Erlebnissen berichten, deren Spuren wir meinen in ihren Gesichtern zu sehen. Sieht man nicht: Rosa F. ist geschminkt mit ihren 75 Jahren, die Haare sind onduliert. Video läuft. Die Worte der Überlebenden sind schmucklos, sachlich, berichten von Hunden und Säuglingen, und die Zuhörende mag wollen, dass die Worte wieder zurückgingen dahin, woher sie gekommen waren. Und dass diese Frau, diese Dame, zum Beispiel hier von nebenan die Worte bei sich behielte. So, als würde sich das Frei-Gekommen-Sein der Worte auf den Atem setzen. Ich werde jetzt bedürftig, nicht sie. Sie ist schon weiter gegangen auf ihrem Weg, weiter als ich mir vorstellen kann, obwohl es noch am Morgen auf ihrem Frühstückstisch Kaffee und ein Stück Kuchen gegeben hatte.

*

Israelische Soldaten – wo haben sie ihre Gewehre – sonst haben sie stets ihre Gewehre dabei – sind die Gewehre an der Garderobe abgegeben? Ich würde kein Gewehr an der Garderobe abgeben. Sie sind in Ausbildung – sie lernen. Sie lernen, wie der Tod aussieht für Jüdinnen und Juden – viele orthodoxe jüdische Menschen sind auch hier; auch sie sind jung – amerikanische orthodoxe junge Menschen. Heute hat Hanna Szenes Geburtstag; hätte Hanna Szenes Geburtstag, die hinter den feindlichen Linien in Europa absprang, in Titos Jugoslawien drei Monate lebte und beim Grenzübertritt zu Ungarn gefangen genommen wurde – 23 Jahre alt, gefoltert, getötet, eine Dichterin mit den Zeilen »Gesegnet das Streichholz«. Szenes ist eine Heldin, die israelischen Kinder lernen ihre Gedichte und

Lieder auswendig. Wir Besucherinnen und Besucher sind nicht heldenhaft, wir schauen die Helden an und die Märtyrer, so als seien die jüdischen Menschen für etwas gestorben. Wie einst die Kämpfer von Massada. Als ich dreizehn Jahre alt war, stiegen wir weit vor der ersten Morgensonne hinauf und hielten dort meine Bar Mizwa ab. Damals, an diesem von der Erzählung geweihten Ort, war auch ich für einen Moment in die Nähe des Gottes gerückt. Aber eben auch wieder nicht. Wie soll ich in New York in die Nähe des Gottes rücken – zwischen Bleecker Street und Avenue of the Americas?

Alijah. Wir leben ewig. Hier, auf dieser Erde, mit dem Trotz von einer wie Hanna, die auch unter der Folter nichts sagte. Der Feind lebt ewig und zur Zeit ein paar Steinwürfe entfernt zwischen den Hügeln und Höhlen. Yad Vashem war einstmals palästinensischer Boden. Wie vieles hier.

*

Ich bin kein Seismograph, ich künde nicht von einer Bewegung, bevor sie vielleicht noch gar nicht ihre Vollendung erreicht hat. Ich spreche nicht von noch Verborgenem. Es liegt offen zutage: »… 1.500 israelische Polizisten … in der Frühe … um 5.30 Uhr – Tränengas und Wasserwerfer dabei, wurden jedoch nicht eingesetzt. In drei Stunden war das Beduinendorf Al-Araqib kein Dorf mehr.« 2010. Israelische Aktivisten waren am Abend zuvor gekommen, gingen mit den Bewohnern schlafen. Am Morgen waren die Renegaten unter dem johlenden Beifall von in Bussen mitgereister anderer Israelis verprügelt worden. Später, sicherlich viel später, reisten die Israelis zurück. Wohin die Beduinen gingen, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich haben sie entfernt wohnende Familienmitglieder aufgenommen und den heulenden Kindern Wasser und Tee und ein Bonbon gegeben.

Es ist auch nichts Unsichtbares an diesem Vorgang. Die israelischen Polizeibehörden geben sich keine Mühe, etwas unsichtbar zu machen, sonst hätten sie nicht die johlenden Antreiber mitgebracht. Übrigens sind die Beduinen nicht die Palästinenser. Beduinen dürfen den israelischen Ministerpräsidenten wählen. Eine von den Frauen eines Mannes aus Al-Araqib studierte sogar, oder war es die Tochter? »Jedenfalls bis zu ihrer Verheiratung«, sagt einer.

*

Gegenüber dem Gaza-Streifen herrscht eine Blockade, gegenüber den politischen Repräsentanten, der Hamas, Kontaktverbot. Verschiedene Gründe werden angeführt, warum

dies nötig sei. Für einen Augenblick schienen die Namen der während des Gaza-Flottilla-Einsatzes durch die israelische Armee getöteten Menschen herauszuragen aus der Gewöhnung an während der letzten Jahrzehnte, seit 1948, Getötete. Sie – die neun türkischen Getöteten – hießen nach Vaters- oder Brudersnamen und teilten sich für den Augenblick mit als Menschenleben, nicht als Realitäten, in denen der Tod ein Kollateralschaden oder ein Aufrechnungsfeld ist: deine Tode, unsere Tode, eure Tode. Das ist die Position der Naiven oder der Zitronen, der Zitronen von drüben, wenn sie ohne Genehmigung die Checkpoints überwinden und sich auf einer Seite niederlassen. Da sitzen die Zitronen und bilden eine Blüte. Ihr Fleisch und Saft ist weiß und gelb. Palästinensische Menschen gibt es nicht. Oder nur wenige. Sie gelten als drüben. Sie sind dunkel. Aber vielleicht doch ihre Zitronen … Zitronen, jedenfalls einzelne, können es schaffen. Ich wollte, ich könnte weiter sprechen in Blüten und Zitronen.

3.02

PAULO MOURA

» *Ein Baby als Eintrittskarte ins Paradies* «

»Sucess!«

»Wie bitte? Ich habe nach dem Namen des Babys gefragt.« Die Frau vom Einwohnermeldeamt wirft der vor ihr sitzenden Glória einen ungeduldigen Blick zu, und diese starrt sie aus weit aufgerissenen Augen an, voller Angst, etwas Falsches zu sagen.

»Sucess«, bestätigt der Pater, der zu Glórias Unterstützung mitgekommen ist. »Das ist ein nigerianischer Name und bedeutet ›Erfolg‹.«

Zögernd trägt die Beamtin den Namen in den Vordruck ein. »Geschlecht des Kindes?«

»Weiblich.«

»Name und Alter der Mutter?«

»Glória Inflenca Ighbinosa, 25 Jahre alt.«

»Vater?«

»Jamie Inflenca Ighbinosa …«

»Der gleiche Familienname?«

»Ja, wir sind verheiratet, also haben wir den gleichen Familiennamen.«

»Großeltern mütterlicherseits?«

Glória buchstabiert die Namen ihrer verstorbenen Eltern.

»Und jetzt die Namen der Großeltern väterlicherseits.«

Stille. Glória sieht den Pater hilfesuchend an. »Die weiß sie nicht mehr. Das ist auch unwichtig, lassen Sie die Felder einfach frei«, sagt er.

*

Als sie ins Flüchtlingsboot stieg, hatte Glória das Gefühl, einen Berggipfel bezwungen zu haben. Das letzte Stück nach tausend unüberwindlich scheinenden Etappen. Einen Monat lang waren sie von Nigeria bis Marokko durch die Wüste gereist, auf Lastwagen und zu Fuß, von einer Grenze zur nächsten, die sie heimlich bei Nacht überqueren mussten, stets in Gefahr, getötet oder an die vorhergehende Grenze zurückverschleppt zu werden. Und überall mussten sie die Wachen überlisten, an jeder Grenze einen furchtbaren Zoll an Geld und Unschuld entrichten. Sie waren eine Gruppe von gut zwanzig Flüchtlingen aus Côte d'Ivoire, Liberia, die meisten aber waren Nigerianer, Männer und Frauen, in die ungeheure Weite Afrikas geworfen, ihr Schicksal ungewiss, der Rückweg versperrt. Zwanzig Nomaden des Schicksals in einer Wüste fern aller Vernunft.

Tanger war das erste große Trugbild: der marokkanische Hafen, von dem aus man per Boot nach Europa gelangen konnte, in einer jener Nussschalen, die heimlich die gefährliche Meerenge von Gibraltar überqueren.

Aber Tanger erwies sich als nichts weiter als eine lange Vorhölle in unausgesprochenem Streit mit dem Himmel und unlauterem Wettbewerb mit der Hölle.

*

»Datum und Uhrzeit der Geburt?«

»23. Juli, vier Uhr nachmittags«, antwortet Glória, und der Pater übersetzt. »Vor zehn Tagen. Sie ist hier in Algeciras zur Welt gekommen.«

Die Beamtin vervollständigt die Anmeldung und stellt dann das Familienstammbuch aus. Dieses Dokument gewährt Sucess – und damit auch ihrer Mutter als einziger Angehöriger und Vormund des Kindes – das Bleiberecht in Spanien.

»Das wäre erledigt«, sagt der Pater. »Jetzt gehen wir zum Arzt.« Glória steht auf, leicht schwankend wie jemand, der nach einer endlosen Seereise festen Boden betritt. »Das war's schon?«, vergewissert sie sich mit noch immer misstrauisch verzerrter Miene.

*

In Tanger hing sie zwei Jahre fest, erst in schäbigen illegalen Pensionen, dann in einer Wohnung, die sie für zwei Euro pro Tag mit Dutzenden anderer Nigerianer teilte, und zuletzt im Wald. Als vor gut einem Jahr die marokkanische Regierung auf Druck aus Madrid und Brüssel die Polizei verstärkt zur Jagd auf die illegalen Einwanderer aus dem subsaharischen Afrika schickte, mussten sie aus der Stadt fliehen und einen geheimen, unbewohnten Ort finden, an dem wenigstens ihr Überleben gesichert war, wenn er ihnen auch kein Leben in Sicherheit bot. Einen unzugänglichen Ort, an dem man ohne Geld und Papiere überleben kann, ohne all das, was ein Geschöpf zum Mitglied der menschlichen Gemeinschaft macht.

Einen Ort, so wild wie sie, den sie noch wilder machen und an dem sie selbst noch wilder werden würden. Einen Ort, der in Tanger im Ruf steht, verflucht zu sein: Missnana. Genauer gesagt, der Wald von Rah Rah, ein mit Pinien und Büschen bewachsener Berghang in der Gegend von Missnana.

Niemand kann sich vorstellen, was es bedeutet, Monate, ja Jahre in Missnana zu

verbringen, welche Zerstörungen Missnana in einer Seele anrichten kann. Dort, in diesem Wald, in dem Tausende Schwarze wie Tiere hausen, fasste Glória ihren Entschluss und setzte ihn minutiös in die Tat um. Sie lernte Jamie kennen, ließ sich von ihm schwängern und versuchte sechs Monate später, die zweitausend Euro für die Überfahrt in einem Flüchtlingsboot über die Meerenge aufzutreiben. Es war ein Wettlauf gegen die Zeit. Wenn sie in Spanien ankam, musste sie mindestens im sechsten Monat schwanger sein, aber das Baby noch nicht geboren haben. Das schaffen nicht alle, doch Glória schaffte es, knapp, aber gerade noch rechtzeitig. Nach ihren Berechnungen bestieg sie genau neun Monate, nachdem sie schwanger geworden war, das Boot.

*

Es ist nicht das erste Mal, dass der Arzt im Gesundheitszentrum von Algeciras vom Pater ein afrikanisches Kind gebracht bekommt. Missmutig betrachtet er die winzige Sucess, die die gleichen großen traurigen Augen hat wie ihre Mutter. Glória wird die Papiere erst am nächsten Tag erhalten, deshalb hätte sie ihre Tochter eigentlich noch gar nicht zum Impfen bringen dürfen. Der Pater behauptet allerdings, sie hätte die Papiere vergessen, und der Arzt jagt dem Kind die Spritze mit unverhohlener Brutalität in den Fuß. Sucess windet sich vor Schmerzen, ballt die schwarzen Fäustchen und weint. Glória wendet den Blick ab. Aber als wir das Sprechzimmer der Kinderärztin betreten, ist Sucess wieder in ihre übliche Lethargie verfallen.

»Sie hatte seit vier Tagen keinen Stuhlgang«, erklärt der Pater.

Die Ärztin hört das Kind ab, betrachtet es, betastet es, dann zieht sie Sucess aus und stimuliert den Anus mit einem Wattstäbchen. Nichts. Irgendetwas stimmt nicht mit dem Verdauungstrakt des Kindes.

»Das Beste wäre, sie bis zum sechsten Monat zu stillen«, erklärt die Ärztin. »Mindestens aber bis zum dritten Monat. Und in den ersten Lebenswochen darf das Kind unter keinen Umständen etwas anderes bekommen.«

»Und warum kann ich ihr keine Babynahrung geben?«, fragt Glória, und man hört ihr die Verzweiflung an. Aber sie schwört der Ärztin, dass sie Sucess nichts anderes gefüttert hat als ihre eigene Milch.

»Das ist gelogen«, flüstert uns die Ärztin zu, die das Verhalten der Nigerianerin nicht

versteht. »Das Kind ist gerade mal eine Woche alt, und schon gibt sie ihm irgendwelchen Dreck. Das ist doch kein kulturelles Problem. In ihrem Land stillen die Frauen ihre Kinder, bis die Milch versiegt. Warum tut sie das?«

Der Pater versucht zu erklären: »Sie will es machen wie ihre Freundinnen. Dort in der Unterkunft füttern alle ihre Babys mit Fertignahrung …«

»Aber warum?« Die Ärztin verschreibt Zäpfchen und mustert den Pater einen Augenblick lang wortlos. Glória nimmt Sucess und geht zur Tür.

*

»Wir waren etwa siebzig. Sie haben uns mit dem Lastwagen an einen Strand gebracht, und dort sind wir dann ins Boot gestiegen. Es war Mitternacht.« Glória zeigt nicht die geringste Regung, als sie uns ihre Geschichte erzählt.

»Es gab Schwarze und Marokkaner. Ein paar Schwangere. Und Frauen mit Kindern. Als wir in See stachen, war die Nacht warm und ruhig, aber eine Stunde später brach ein fürchterlicher Sturm los … Ich war verzweifelt. Wir waren mitten auf der Straße von Gibraltar. Es war pechschwarz … Die Wellen wurden immer höher … riesig … sie stiegen uns über den Kopf. Der Bootsführer verlor die Kontrolle über das Boot, und wir fuhren im Kreis … Es wurde immer schlimmer. Wir sprachen ihn an, aber er antwortete nicht. Ich war verzweifelt.

Die Frauen weinten. Man hörte nur Geschrei. Einige der Männer wollten den Bootsführer verprügeln … Wasser drang ins Boot, und der Motor verspritzte brennendes Benzin … Viele Leute wurden verletzt. Die Kälte war unerträglich. Dann ging der Motor kaputt. Wir trieben hilflos mitten im Sturm. Einige hatten ein Handy und wollten um Hilfe rufen, aber das hatte der Bootsführer nicht zugelassen. Er wollte nicht geschnappt werden. Ein paar Marokkaner erzählten mir, außer illegalen Einwanderern habe er noch Drogen an Bord. Wir dachten, wir müssten sterben. Das Boot war so voller Wasser, dass es fast sank. Der Wind blies unaufhörlich. Alle schrien. Ich spürte, dass das Baby gleich kommen würde, ich wusste, es würde passieren. Und gleichzeitig würde ich sterben … Ich wusste nicht, was ich denken sollte. Ich versuchte zu beten, aber nicht einmal das schaffte ich. So trieben wir stundenlang dahin, die ganze Nacht. Dann kam der Morgen, aber der Sturm ließ nicht nach. Erst viel später gelang es dem Bootsführer, den Motor wieder anzulassen. Der Wind

wurde schwächer … Um ein Uhr mittags erreichten wir Spanien. Wir waren dreizehn Stunden auf See gewesen. Noch bevor wir am Strand waren, begann der Bootsführer, Leute ins Wasser zu werfen, schwangere Frauen, Kranke. Aber dann kam die Polizei. Die Marokkaner liefen weg, den Strand entlang. Wir Schwarzen nicht. Aber die Polizei fing alle ein, und alle wurden verhaftet. Da waren auch Leute vom Roten Kreuz am Strand, die haben sich um uns gekümmert. Sie haben mich aufs Revier gebracht und gefragt, ob ich jemanden kenne. Ich wollte ihnen den Zettel zeigen, auf dem ›Padre Pateras‹ stand, aber das war gar nicht nötig. Sie haben mich gleich zu Papa gebracht. Es ging mir schlecht, ich sagte ihm, ich müsse ins Krankenhaus, und er hat alles verstanden. Wir sind mit seinem Auto gefahren. Als ich ankam, hatte ich schon Wehen. Sucess kam noch am selben Nachmittag zur Welt.«

*

Der siebenundfünfzigjährige Isidoro Macías, Mönch der Franziskaner vom Weißen Kreuz, ist in ganz Afrika bekannt. In seinem Arbeitszimmer, einem schlichten Raum neben der Kapelle in der »Casa Familiar Vírgen de la Palma«, zeigt er uns mehrere Briefe, die ihn erreicht haben und auf denen als Adressat lediglich steht »Padre Pateras – Algeciras«.

»Was ich tue, kann ich nur tun, weil ich außerhalb des Gesetzes stehe. Aber wenn es schon einer tun muss, dann am besten ich«, erklärt Isidoro, dessen Status als Mönch ihm erlaubt, sich ungestraft in einer gesetzlichen Grauzone zu bewegen. Während noch diskutiert wird, ob sein Tun legal ist oder nicht, wurde er in den letzten Monaten schon mehrmals fürs Fernsehen interviewt, hatte eine Audienz beim König und wurde von der Zeitschrift »Time« zum »Europäischen Helden des Jahres« gekürt.

Bis 1972 lebte Isidoro Macías in Tanger, wo er spanische Exilanten des Franco-Regimes betreute. Nach seiner Rückkehr nach Spanien begann er, sich für die Sorgen und Nöte der über Tanger kommenden afrikanischen Migranten zu interessieren.

Sein »Verbrechen« besteht schlicht und ergreifend darin, unter den Tausenden illegaler Bootsflüchtlinge, die Jahr für Jahr an den Stränden von Tarifa landen, denen zu helfen, die seiner Meinung nach am nötigsten Hilfe brauchen – den Frauen, vor allem denjenigen, die schwanger oder mit kleinen Kindern ankommen. Er gibt ihnen Essen und bietet ihnen Unterkunft in zwei kleinen Wohnungen, die der Kirche gehören und von der

Wohltätigkeitsorganisation Casa Familiar Vírgen de La Palma betreut werden.

Alles begann am 24. Juni 2000, als ihn die Polizei von Algeciras in ihrer Verzweiflung um Hilfe bat. In dieser Nacht waren Hunderte illegaler Flüchtlinge gestrandet. Die ersten Flüchtlingsboote waren 1989 gekommen, aber einen solchen Ansturm hatte es noch nie gegeben. Keiner wusste, was zu tun war, weder das Rote Kreuz noch die Polizei waren auf diese Situation vorbereitet. Das Flüchtlingslager in Gibraltar konnte so viele Menschen nicht fassen. Und so riefen sie mitten in der Nacht bei Pater Isidoro an und baten ihn um Kleidung für die Menschen. Dann tauchten sie mit sieben Frauen bei ihm auf, von denen zwei schwanger waren und eine ein Baby bei sich hatte. Isidoro brachte sie unter. Und seither hat er keinen Moment Ruhe gehabt. Mit den Flüchtlingsbooten kamen immer mehr schwangere Frauen oder Mütter mit Kindern, und weil die Polizei keine andere Möglichkeit sieht, ist es zur Gewohnheit geworden, sie zu Pater Isidoro zu bringen, dem »Padre Pateras« – dem »Flüchtlingsbootpater«.

In seinen beiden Wohnungen hat er in den letzten drei Jahren mehr als 130 schwangere Frauen und Mütter mit Neugeborenen beherbergt. Zur Zeit leben fünfzehn junge Nigerianerinnen in den Häusern der Calle Playa Victoria in Algeciras. Zusätzlich zu diesen Wohnungen besitzt die Katholische Kirche von Andalusien noch eine Wohnung in Tarifa und fünf in der Gegend um Cádiz, in denen schwangere Frauen und Mütter aus dem subsaharischen Afrika untergebracht sind.

»Ich helfe allen, die Hilfe brauchen«, erklärt der Pater, »ohne zu fragen, ob sie Christen, Moslems oder Atheisten sind. Ich will auch nicht wissen, ob die Geschichten, die sie mir erzählen, wahr sind oder nicht, und nicht, was sie mit ihrem Leben anfangen, nachdem ich ihnen geholfen habe«.

Die meisten der gestrandeten Frauen erzählen, sie seien verheiratet, der Ehemann sei in Nigeria geblieben und sie hätten nicht gewusst, dass sie schwanger waren, als sie aufbrachen. Aber Isidoro macht sich keine Illusionen. »Sie kommen schwanger hier an, weil sie erfahren haben, dass das die einzige Chance ist, nicht wieder aus Spanien ausgewiesen zu werden. Da das Kind auf spanischem Boden zur Welt kommt, hat es automatisch ein Bleiberecht. Ist es dann hier angemeldet, wird ein Stammbuch mit dem Namen der Mutter und des Vaters ausgestellt. Mit diesem Stammbuch erhält die Mutter

als einzige Angehörige des Kindes ebenfalls für sechs Monate das Bleiberecht. Innerhalb dieser Zeit kann sie mit dem Stammbuch und einem Pass, den ihr jemand aus Nigeria nachschickt, eine Aufenthaltsgenehmigung beantragen. Im nächsten Schritt kommt dann der angebliche Ehemann nach, der es dann leichter hat, seinen Status zu regeln.«

All das weiß Pater Isidoro, aber er weiß noch mehr. Die Frauen erschleichen sich nicht nur durch eine Schwangerschaft das Bleiberecht in Europa, auch ihre »Ehen« sind in den meisten Fällen vorgetäuscht. »Sie sind nicht verheiratet. In Tanger suchen sie sich jemanden, der mit ihnen schläft und sie schwängert. Das gehört zum von den Schleusern organisierten Programm.«

Was Pater Isidoro nicht ausspricht, obwohl er sich dessen zweifellos bewusst ist: Er selbst ist Teil dieses Programms. Die schwangeren Frauen in den Flüchtlingsbooten haben nichts weiter bei sich als Telefonnummern der europäischen Kontaktleute der Schleuser und einen Zettel mit einem Namen – Padre Pateras.

»Sie sagen nie die Wahrheit. Man wird zum Beispiel nie erfahren, wie viel sie an die Schleuser bezahlt haben. Aber es ist viel Geld. Deshalb sage ich immer, dass nicht die Ärmsten Afrikas hier ankommen. Die kommen dort nicht weg. Aber diese Fragen interessieren mich nicht. Wer mich um Hilfe bittet, dem gewähre ich sie.«

Für die Frauen in den Häusern an der Calle Playa Victoria ist Isidoro ein echter Vater. Er schaut mehrmals täglich bei ihnen vorbei, begleitet sie ins Krankenhaus oder zur Suppenküche und achtet darauf, dass ihre Babys die Gesundheitsvorsorge erhalten. Nachdem er sie monatelang beherbergt und ihnen eine Aufenthaltserlaubnis besorgt hat, hilft er manchen von ihnen, Arbeit zu finden. Die meisten Frauen aber sehen zu, dass sie allein zurechtkommen, sobald sie eine Aufenthaltserlaubnis haben.

»Es ist traurig, aber achtzig Prozent von ihnen enden in der Prostitution, wenn sie hier weggehen«, gesteht Isidoro.

Und die Kinder? Wo bleiben die? »Viele von ihnen landen in kirchlichen Einrichtungen, die sich dann um eine Adoption bemühen. Andere verschwinden mit ihren Müttern, und wir sehen sie nie wieder.«

Es ist bekannt, dass in den letzten drei Jahren viele Nigerianerinnen ihre Babys in die Obhut von Familien aus Algeciras gaben, die sie dann häufig großzogen und sogar taufen

ließen, als wären es ihre eigenen Kinder. Andere Kinder hingegen, so wird vermutet, wurden misshandelt oder – wenn die Mütter sie entgegen der Abmachung nicht wieder abholten – an staatliche Einrichtungen gegeben. Wieder andere wurden von ihren Müttern von einem Tag auf den anderen »geraubt«, ohne dass man in Erfahrung hätte bringen können, wohin sie gebracht wurden, unter welchen Bedingungen sie lebten und was die Mutter zu dieser Tat bewogen hatte. In diesen Fällen konnte weder Anzeige erstattet noch die Nigerianerin verhaftet werden, da die gesamte »Adoption« illegal verlaufen war.

Die Abmachungen zwischen den Nigerianerinnen und den »Adoptivfamilien« wurden privat und ohne Einflussnahme oder Kontrolle seitens der Behörden getroffen – zweifellos in Pater Isidoros Unterkünften.

Nach den Ermittlungen von Sozialarbeitern, Menschenrechtsorganisationen und spanischen Journalisten kam der Verdacht auf, einige der Babys seien verkauft worden und daraus sei ein regelrechter Kinderhändlerring entstanden. Seither hat Isidoro die privaten »Adoptionen« verboten.

»Ich sage den Leuten immer wieder, dass diese Kinder keine Puppen sind, mit denen man spielt. Wenn sie den Migranten helfen wollen, dann sollen sie auch den Müttern helfen, spenden oder ihnen Arbeit geben«, erklärt der Pater, der inzwischen eine Unterstützerwebseite eingerichtet hat (www.padrepatera.net).

*

»Papa, Papa«. Sobald Isidoro eine der Wohnungen in der Calle Playa Victoria betritt, ist er von jungen Frauen umringt. »Papa, gib mir Geld.« »Papa, mein Baby hat Durchfall.« »Kann ich ins Café gehen, Papa?«

Der Pater inspiziert die Räume, mahnt hier und da zu Ordnung und Sauberkeit, hört sich Probleme an, erteilt Anweisungen. Manchmal begleitet er die Frauen zum Supermarkt oder zur Apotheke. Da sie keine Ausweispapiere haben, ist es für sie nicht ratsam, allein durch die Stadt zu laufen. »Ich will nicht, dass ihr weiter geht als bis ans Ende der Straße, verstanden? Das ist sehr gefährlich«, warnt der Pater Elly, eine neunzehnjährige magere, aber wohlproportionierte, über einen Meter achtzig große Nigerianerin in aufreizend enger Kleidung. »Wenn du Destiny ins Krankenhaus bringen musst, gehe ich mit dir. Ich habe gehört, du hättest versucht, allein hinzugehen. Tu das nie wieder.«

»Ja, Papa.«

Einmal trat, als wir gerade mit Glória und Sucess aus dem Gesundheitszentrum kamen, ein Bettler mit einem Zettel in der Hand auf Isidoro zu und bat ihn um Geld, offensichtlich für Drogen. Der Pater stieß eine seiner politisch unkorrekten Maximen hervor: »Die Drogenabhängigen sollten alle verrecken«, und ging schneller.

»Es ist eine Schande!«, schrie der Obdachlose. »Jeder weiß, was in diesen Häusern geschieht! Es ist eine Schande!« Der Pater sah sich nicht um, sondern lief immer schneller die Straße hinunter; es sah aus, als wäre er auf der Flucht. Und der Obdachlose, zerlumpt und bleich wie ein armer Irrer, schrie wie ein wiederauferstandener Savonarela »Es ist eine Schande!«

Padre Pateras fühlte sich erst sicher, als er im Haus in der Calle Playa Victoria angekommen war.

»Das Gute ist blind, taub und stumm. Es kennt weder Rasse noch Religion, und es stellt keine Fragen«, pflegt er zu sagen.

Wir fragen Elly, ob sie wirklich versucht hat, mit Destiny allein ins Krankenhaus zu gehen. Sie antwortet unschuldig lächelnd, sie habe das Haus nie verlassen, sie habe in Nigeria geheiratet, ihr Ehemann lebe in Italien, und sie träume von einem Job als Verkäuferin, um Destiny eine gute Ausbildung zu ermöglichen … Ihr Gesichtsausdruck wechselt erst, als wir Missnana erwähnen.

»Du weißt, was Missnana ist?«, fragt sie überrascht und senkt plötzlich ihre tiefe, raue Stimme. Die erschrockene Schärfe in ihrer Frage verleiht dem Namen eine neue Dimension des Schreckens. »Missnana«, murmelt sie nachdenklich, als zerschmettere dieses Wort mit einem Schlag alle Unschuld dieser Welt.

»Missnana«, wiederholt Elly geheimnisvoll, schlank und schwarz wie eine Priesterin der Osiris, und es ist, als ob ringsum alles zu Eis erstarrte. »Pssst.« Sie bedeutet uns, das Thema zu wechseln, weil der Pater in der Nähe ist, und der darf davon nichts wissen. Er muss geschont werden, damit er weiterhin Gutes tun kann. Das Gute ist eine Treibhauspflanze; außerhalb des Paradieses gedeiht sie nicht.

*

Hunderte riesiger weißer, skelettartiger Windräder drehen sich auf Hügeln und Dünen, soweit das Auge reicht. Diese Landschaft himmlischer Harmonie, der Windpark von Tarifa – das ist es wohl, was die als erstes sehen, die übers Meer kommend in einem Flüchtlingsboot hier landen.

Heute liegt Nebel über dem Meeressaum, den Wetterkundigen zufolge ein Zeichen dafür, dass der seit Wochen wehende Levante umschlagen wird. »Morgen, spätestens übermorgen werden die Flüchtlingsboote anlegen«, prophezeit Juan Antonio Fernández, Migrationsbeauftragter des Roten Kreuzes in Tarifa. Bei Wind ist das Abenteuer zu riskant, und deshalb warten jetzt an der Küste von Tanger schon mehrere Boote ungeduldig auf die Gelegenheit, die Meerenge zu überqueren. »Es werden sicher Dutzende von ihnen auftauchen«, sagt Juan Antonio. »Früher kamen sie bei Wind und Wetter. Jede Woche starben Leute in der Meerenge. Inzwischen sind sie vorsichtiger.«

Juan Antonio muss rund um die Uhr per Handy erreichbar sein. Wenn die Polizei irgendwo vor der sechzig Kilometer langen Küste von Tarifa ein Flüchtlingsboot entdeckt, ruft sie ihn an, und innerhalb weniger Minuten trifft ein Team des Roten Kreuzes vor Ort ein. »Auf den Booten gibt es immer viele Verletzte; die meisten sind unterkühlt oder haben von dem Gemisch aus Treibstoff und Salzwasser schwere Verbrennungen erlitten.«

Laut den Statistiken des Roten Kreuzes landeten im Jahr 2002 an der Küste von Tarifa 3.763 illegale Bootsflüchtlinge. 2.709 wurden medizinisch versorgt, zwanzig waren bei der Ankunft bereits tot. 2.005 dieser Migranten kamen aus dem subsaharischen Afrika, darunter 850 Frauen. Von diesen wiederum waren 152 schwanger, 37 weitere hatten Babys dabei.

»Die Anzahl der Schwangeren und Babys steigt von Jahr zu Jahr. 2003 hatten wir bereits neun Schwangere und acht Babys mehr als im gleichen Zeitraum des Vorjahres.« Und das hat dem Beauftragten des Roten Kreuzes zufolge eine logische Erklärung: Bis vor kurzem wurden die Migranten aus dem subsaharischen Afrika zunächst in einem Flüchtlingslager untergebracht und dann freigelassen, da Spanien mit den Herkunftsländern dieser illegalen Einwanderer, anders als mit Marokko, keine Auslieferungsabkommen unterzeichnet hat. Heutzutage aber werden sie (illegalerweise, wie Juan Antonio betont) alle ausgewiesen – mit Ausnahme der Schwangeren. »Die spanische Gesetzgebung verbietet die Ausweisung

von Frauen ab dem sechsten Schwangerschaftsmonat oder von Müttern Neugeborener. Deshalb haben wir inzwischen Hunderte dieser Fälle pro Jahr. Und es werden fraglos mehr werden. Wenn früher ein Flüchtlingsboot anlegte, bot sich uns immer das gleiche Bild: Die Marokkaner flohen über den Strand, weil sie wussten, dass ihnen bei einer Festnahme unweigerlich die Ausweisung drohte. Die Flüchtlinge aus dem subsaharischen Afrika blieben einfach sitzen und warteten auf die Polizei. Jetzt rennen auch sie, nur nicht die Schwangeren.«

*

Tanger. Aus den kleinen Pensionen im Souk, den Notunterkünften der Nonnen von Kalkutta, von den Caféterrassen am Hafen sind die Schwarzen verschwunden. Früher waren es Tausende, jetzt gibt es nicht einen mehr, und niemand verliert ein Wort darüber. Es ist, als wären sie alle ausgerottet worden und jeder sei damit einverstanden oder habe sogar dazu beigetragen. »Die Polizei fing an, in den Pensionen und Häusern Razzien zu veranstalten«, erzählt uns Pura, eine Spanierin, die bei den Nonnen in der Nothilfe für die subsaharischen Migranten arbeitet. »Nacht für Nacht wurden sie zu Dutzenden verhaftet. Es kam zu äußerst gewalttätigen Szenen, es war eine regelrechte Hetzjagd.«

Unter den Marokkanern ist das Thema »Schwarze« tabu. Die Behörden haben so wüste Geschichten über sie verbreitet, dass die Leute sogar Angst haben, zuzugeben, welche gesehen zu haben. Nachdem sie nicht nur von der Polizei, sondern auch von den Einwohnern Tangers gejagt wurden, sind die Afrikaner inzwischen zu ihrem eigenen Schutz dazu übergangen, den Hass zu nutzen, den sie wecken. Rund um ihren derzeitigen Zufluchtsort, den Wald von Missnana, haben sie eine Art Schutzwall aus Feindseligkeit errichtet.

»Man kann dort nicht hingehen. Sie sind so verzweifelt, dass sie jeden angreifen, der sich ihnen nähert«, berichtete uns ein in Marokko lebender Journalist. Die Leute von Ärzte ohne Grenzen erklärten auf Anfrage, dass sie nicht nach Missnana gehen, weil es zu gefährlich sei. Und als wir einen Taxifahrer baten, uns hinzubringen, setzte er uns bei einem Golfplatz ab. »Hier ist es!« Als wir ihn aufforderten, weiterzufahren, in die Berge hinein, wurde er nervös. »Ich war noch nie hier. Für weniger als zweihundert Euro fahre ich keinen Meter weiter. Es ist zu gefährlich, das ist das Gebiet der Schwarzen …« Den Rest

des Weges mussten wir zu Fuß zurücklegen.

Der Wald von Rah Rah bedeckt zwei Berghänge. Wir blicken uns um. Es ist niemand zu sehen, und nichts ist zu hören als ein Windhauch in den Pinien. Am Fuß des ersten Berges liegt ein Dorf – Rah Rah. Dorthin kommen die Schwarzen, um Essen zu erbetteln, normalerweise freitags, wenn die Moslems barmherziger gestimmt sind.

Wir dringen in den Wald ein. Bei uns ist Ahmed, der zwischen den beiden Bergen ein Stück Land mit Bienenstöcken besitzt. Unser erster – furchteinflößender und zugleich lächerlicher – Eindruck ist, in einen Dschungel voller Gefahren vorzudringen, in dem wir jeden Augenblick von Eingeborenen mit vergifteten Pfeilen angegriffen werden können.

»Sie sind überall«, sagt Ahmed. »Sie leben hier verstreut, zu Tausenden, in Büschen und Wildschweinkuhlen. Einmal wollte ich Vorrat holen, den ich in einem Erdloch aufbewahrt hatte, und sah, dass sich da drinnen etwas bewegte. Es war eine Frau, die vollkommen verängstigt wirkte. Ich sagte ›Entschuldigen Sie bitte.‹ Ich habe nie Schwierigkeiten mit ihnen gehabt. Sie tun niemandem etwas zuleide. Sie haben nur Angst, weil die Marokkaner sie schlecht behandeln.«

Auf einer Lichtung im Wald gibt es eine Quelle, und dort sehen wir die ersten Nigerianer, einen Jungen und zwei sehr hübsche Mädchen. Eines von ihnen ist stark geschminkt. Man könnte meinen, sie kämen gerade aus der Disko und nicht aus einer Wildschweinkuhle. Wie alle sind sie zum Wasserholen gekommen. Manchmal baden sie hier nackt, Männer und Frauen, zur Entrüstung der Marokkaner. »Sie sind kein Moslems, keine Christen und auch keine Juden, sie sind wie Tiere«, erklärt Ahmed, ohne das abfällig zu meinen. »Sie essen alles, fangen Hunde und Katzen. Deshalb sind sie so stark.«

»Ja, es geht uns gut. Es gibt doch kein Problem, oder?«, fragt der Nigerianer, halb neugierig, halb besorgt.

Wir dringen noch ein wenig tiefer ins Dickicht vor, und endlich sehen wir sie in kleinen Gruppen durch das Unterholz streifen. Auf dem Berggipfel sind mehrere Schwarze als Wachen postiert. »Wenigstens einmal pro Woche kreuzt die Polizei hier auf«, berichtet uns der Nigerianer Solomon später auf dem anderen Berggipfel. »Sie stürmen wie besessen in den Wald. Wir versuchen zu fliehen, uns zu verstecken, aber sie fangen immer Dutzende von uns. Die schlagen sie dann, und manchmal töten sie sie auch. Und sie nehmen viele

Gefangene mit und deportieren sie. Nicht in ihre Heimatländer, sondern in das Grenzgebiet zu Algerien, eine unwirtliche Gegend, aus der man nicht mehr wegkommt. Dort, mitten in der Wüste, verhungern Tausende von Menschen.«

Der dreiundzwanzigjährige Solomon brauchte einen Monat von Nigeria bis Marokko. Von der Grenze bis Tanger ist er fast die ganze Strecke gelaufen. Nun ist er seit einem Jahr in Missnana. Das nur wenige Kilometer von hier gelegene Europa rückt für ihn in immer weitere Ferne. Sein Alltag ist vom Kampf ums Überleben bestimmt. Aber er hat nicht die Absicht aufzugeben. »Die Menschen in den reichen Ländern haben keine Ahnung, wie das Leben in Afrika ist. Sie verstehen nicht, dass uns nichts anders übrig bleibt, als die Flucht zu wagen.«

Am Fuß des anderen Hanges stoßen wir auf eine Quelle. Nun sind wir im Herzen von Missnana. Dutzende Schwarze treffen sich hier zum Baden und Wäschewaschen. Nachdem das anfängliche Misstrauen überwunden ist, wollen alle reden, ihre Geschichte erzählen. Sie zeigen uns Wunden, Krankheiten, kaputte Schuhe, zerfetzte Kleidung.

»Weiß die Welt überhaupt, dass wir hier sind?«, fragt der neunundzwanzigjährige Jonathan. »Lebt in Europa irgendjemand im Unterholz? Weiß die Welt, dass wir hungern? Dass wir hier im Winter Regen und Kälte schutzlos ausgeliefert sind? Dass wir gejagt und getötet werden?«

Der sechsundzwanzigjährige Benjamin wäscht seine Wäsche. »Ich habe schon mehrere tausend Euro bezahlt, um hierher zu gelangen. Jetzt habe ich kein Geld mehr. Ich brauche zweitausend Euro, habe aber nur fünfhundert. Niemand wird mir den Rest geben. Nur die Frauen schaffen es … aber sie müssen schwanger sein, und anschließend müssen sie sich prostituieren, um das Geld zurückzuzahlen. Ich werde mein ganzes Leben hier bleiben müssen. Bitte nehmt mich mit, versteckt mich irgendwo … Nehmt mich mit.«

»Ich weiß, wenn ich erst in Europa bin, kann ich alles schaffen«, sagt Jonathan. »Ihr Christen glaubt doch an den Himmel, oder? Nun, für mich ist Europa der Himmel.«

Jeden Tag werden an den Stränden von Tanger Dutzende von Leichen angeschwemmt. Die Schwarzen wissen sehr wohl, dass die Schleuser, nachdem sie die »Fahrscheine« kassiert haben, oft mit ihnen in die Mitte der Meerenge hinausfahren und sie dort ins Wasser werfen. Oder sie fahren ein wenig herum, landen dann wieder in Marokko und behaupten, das sei Europa.

Auch stürmen Gruppen von Marokkanern regelmäßig den Wald, um Schwarze zu töten. Sie hassen sie, weil sie die Polizei in die Gegend gebracht und so den Frieden der kleinen Kiffergemeinden gestört haben, oder weil sie sie zu Sündenböcken für alles Schlechte machen.

Es sind Tausende, und sie sind ausgeliefert, ein unerschöpfliches Reservoir an Opfern unsäglicher, ungestrafter, schamloser Willkür. Was täten sie nicht, um Missnana zu entfliehen?

*

Es ist Abendessenszeit im Haus in der Calle Playa Victoria. Die Frauen geben ihren Babys die Flasche oder Brei. Kaum eine stillt. Sie wollen unabhängig sein, ihre Kinder bei den anderen lassen können. Glória, Elly, Carol, Cindy und Julet laufen barfuß und halbnackt durch das Haus. Sie reden laut und lachen selten. Die Stimmung ist gedrückt. Überall herrscht ein heilloses Durcheinander. Die Kinder liegen in den Betten oder spielen auf dem Fußboden; sie sind schmutzig. Sucess, Destiny, Lucky, Biggy, Blessing …

*

Als es dunkel wird, stehen Elly und zwei weitere Nigerianerinnen an der Haustür, gekleidet und geschminkt, als gingen sie zu einer Party. »Wir gehen in die Stadt, einkaufen«, erzählt uns Elly.

»Steigt in den Wagen, wir nehmen euch mit.« Wir fahren sie in die Stadt, sie sind unentschlossen und nervös. »Hier an der Bushaltestelle steigen wir aus.« Dann gehen sie zweimal die Straße auf und ab und machen Anstalten, in den Bus nach Málaga zu steigen. Wir laufen ihnen nach: »Wo fahrt ihr hin?«

Elly versucht, sich zu rechtfertigen: »Wir kaufen in Málaga ein … Aber ich bleibe hier … Ich esse mit dir zu Abend …« Der Bus fährt mit den anderen beiden ab. Elly versucht zu telefonieren, sie will uns in unser Hotel begleiten, ist unruhig, verzweifelt. »Ich will mich mit meinen Freundinnen treffen … Ich gehe …«

»Aber du kannst hier nicht einfach so herumlaufen, du hast keine Papiere …«

»Ich habe ein Baby, mir können sie nichts tun.« In ihrer Hand hält sie eine Fahrkarte nach San Pedro de Alcántara umklammert, einem Touristenort an der Straße nach Málaga, in der Nähe von Marbella und Fuengirola. »In Ordnung, wir fahren dich hin.«

*

Sie sitzt stumm auf der Rückbank, die Lichter der Restaurants und Clubs entlang der Straße nach Marbella huschen über ihr hübsches, verängstigtes Kindergesicht. »Wir wollen in Málaga afrikanisches Essen kaufen, das gibt es in Algeciras nicht«, sagt sie uns.

»Lebensmittel kaufen – mitten in der Nacht?«

»Wir kaufen sie bei einer Freundin zu Hause …«

»Schlaft ihr auch dort?«

»Ja, und morgens früh um sieben nehmen wir den Bus zurück …«

Trotz der rituellen Narben auf ihren Wangen wirkt Elly wie ein verstörtes kleines Mädchen, als sie uns schließlich gesteht, dass sie doch nicht verheiratet ist, dass sie sich hat überreden lassen, schwanger zu werden, dass sie Freunde in Italien und Deutschland hat, aber darüber nicht reden darf …

*

Elly wird ihre Freundinnen in San Pedro an der Straße nach Marbella treffen. »Ja, in dieser Gegend gibt es schon lange Prostitution, vor allem Schwarze. Die Autos halten an, und sie steigen ein«, erzählt uns ein Kellner in einem Café am Straßenrand. »Sehen Sie: Was habe ich Ihnen gesagt? Diese da, zum Beispiel!«, sagt er, als Elly und ihre Freundinnen ins Café kommen, um Telefonkarten für Italien, Marokko oder Nigeria zu kaufen.

Stunden später fahren wir mit dem Auto die Landstraße entlang und halten an der Stelle, wo die drei Nigerianerinnen neben einem Müllcontainer sitzen. Sie kommen mit einem schaurigen Lächeln auf uns zu, bevor sie bemerken, wer im Wagen sitzt.

*

Elly nimmt Destiny auf den Schoss und küsst sie. Es ist kein verlogener, kein Judaskuss, er ist rein, menschlicher als das Leben. Als wäre Elly nicht die Mutter, sondern die Tochter und bäte Destiny, sie gehen zu lassen.

Aus: Pública, Beilage zu Público, Lissabon, August 2003

Aus dem Portugiesischen von Kirsten Brandt

3.03

TONI SALA

» *Adji* «

[…]

*

Es ist halb acht Uhr morgens. In der Bar das gleiche Schummerlicht wie zu jeder anderen Tageszeit, ideal zum Fernsehen. An der Theke stehen in blauen Arbeitshosen und mit weiß bestäubten Schuhen Verputzer von der Baustelle nebenan. Adji setzt sich an den Tresen, und Mamadú macht ihm wortlos einen Espresso mit Milch. Mamadú ist Adjis Mitbewohner. Er steht ganz allein hinter dem Tresen.

»Wenn ich meinen Wochenlohn bekomme, rufe ich sie an«, sagt Adji, als er seinen Kaffee ausgetrunken hat. Vor neun Monaten hat er in Gambia seine zweite Frau geheiratet, und er wartet nun auf die Nachricht, ob er wieder Vater geworden ist.

»Ah!«, lacht der andere. »Deshalb kommen heute deine Freunde aus Vic, was? Zum Feiern!«

*

Adji radelt zu seinem Acker. Es sind schon einige Schwarze auf den Feldern. Man hört Sprachen, die Adji nicht identifizieren kann. Ein Stück weiter, hinter den Feldern, verläuft parallel zum Weg die Nationalstraße […]

Normalerweise kommt der Chef nicht so früh, und schon gar nicht an einem Samstag, aber heute ist der Lieferwagen bereits da. Vielleicht ist er früher gekommen, um die Felder zu spritzen, denn jetzt, wo sich kein Lüftchen regt, ist genau der richtige Zeitpunkt. Allerdings wäre es das erste Mal, dass Adji eine Insektenplage nicht bemerkt hätte. Er biegt in den Weg ein, der geradewegs zum Schuppen führt. Der Chef erwartet ihn in der Hocke. Er richtet seinen Fotoapparat auf ihn, stellt das Objektiv ein und macht ein paar Fotos. Ein Weißer, Anfang fünfzig, in Jeans und kurzärmeligem Hemd, seine zu einem Zopf zusammengebundenen grauen Haare reichen ihm bis zur Taille. Seit Neuestem interessiert er sich fürs Fotografieren.

»Geh zum Camí del Mig zurück und komm noch mal auf mich zu«, sagt er auf spanisch.

Als der Vater des Chefs noch lebte, hatte auf den Feldern alles seine Ordnung: Sich immer tiefer über den Boden beugen, bis aus dem Körper ein Haken geworden war, der das Bücken überflüssig machte. Hätte er männliche Nachkommen, würde er den Weg seines

Vaters weitergehen. Ein Mann schlägt eine Brücke von seinem Vater zum Sohn, damit der die Arbeit fortführt. Das ist hier nicht anders als in Gambia. Aber die Weißen haben kaum Kinder. Der Chef hat es nach drei Töchtern nicht weiter versucht.

»Ihr macht es richtig«, hat er ihm einmal gesagt. »Ihr fahrt nach Hause, nehmt die angenehme Seite der Sache mit, kommt zurück und um die Kinder kümmern sich andere.«

Einen Monat nach dem Tod des Vaters hatte Adji eine Staffelei im Schuppen entdeckt. Am Abend, wenn die Arbeiter auf ihre Fahrräder stiegen, stellte der Chef die Staffelei an den Wegesrand und malte, bis es dunkel wurde.

Adji hatte Verständnis dafür. Der Chef wollte sich die Verwurzelung der vorausgehenden Generationen mit diesem Grund und Boden ermalen. Ohne Söhne konnte das Bild aber nicht gelingen. Der Vater hatte es mit ins Grab genommen. Auf der Leinwand sah man nur ein paar nicht zu deutende Kleckse.

Mit oder ohne Söhne, die Stadterweiterung würde sowieso diese Felder verschlingen. Die Weißen hören nicht auf zu bauen. Bauern aus der Gegend um Barcelona, die ihre Felder verkauft haben, kommen nun hierher auf der Suche nach Ackerland. Sie fahren im Lieferwagen vorbei, fragen nach dem Chef und tragen ihr Anliegen vor; so als könnten sie nicht sehen, dass irgendwann auch die Felder des Alt-Maresme mit Häusern zugebaut werden. Die Städte wachsen zusammen. Mit etwas Glück ist Adji dann wieder in seiner Heimat.

*

Ende Mai ist der Frühling vorbei. Die Landschaft wird milchig, und alles steht kurz vor der sommerlichen Zersetzung.

Der Chef läuft zu einem Feld weiter unten, um einen Bewässerungskanal zu öffnen. Adji grüßt die anderen vier Afrikaner und macht sich an die Arbeit: Eine schwarze Plastikplane muss entfernt werden.

Alte Strommasten aus Holz zeichnen stumme Notenlinien einer vergangenen Zeit auf die Felder. Zwischen Adji und dem Boden entwickelt sich jeden Tag ein ruhiger, schweigender Kampf. Mit den Füßen in einer Moosschicht aus Salatköpfen verflüchtigt sich Raum und Zeit. Genau wie zehn Jahre zuvor in Gambia. Der Boden trägt Früchte, und die Menschen ernten sie.

Salat- und Kohlköpfe krallen sich im Boden fest, die Finger voller Sand. Wenn Adji einen

Kohl mit dem Messer köpft, tropft ein duftendes mineralisches Wasser heraus.

Die Pflanzen möchten so viel wie möglich von sich in die Erde geben, denn genau wie der Chef wollen sie alle etwas von sich zurücklassen. Im Winter, wenn Adji nach Gambia fährt, lässt er auch dort, was er kann.

Heute wird er Nachricht aus seiner Heimat erhalten.

*

Der Morgen näht auf Adjis Haut ein Gewand aus vielen übereinanderliegenden Schichten. Um acht brennt die Sonne noch nicht. Gegen zehn werden Sonne und Schweiß ihn in ein nasses Seidenhemd kleiden, das langsam auf seiner Haut trocknet und sich in einen Keramikpanzer verwandelt.

Gegen Mittag wird der Dunst dichter, der Wind schwächt sich ab, und die Luft heizt sich auf wie eine stehende Pfütze. Die Müdigkeit der letzten Stunden, die langsamer werdenden Bewegungen und ein weiterer Schweißausbruch machen aus dem Panzer einen eingelaufenen Wollpullover. Und dann ist Feierabend, denn samstags wird nur vormittags gearbeitet.

Adji und seine Kumpel stapeln das Gemüse aufeinander, für den Abtransport mit dem LKW. Einzelne Tropfen rinnen ihm Schläfe und Wange hinunter wie ein Reißverschluss, der ein Kleid öffnet. Der Schweiß hinterlässt eine glänzende Spur, gesäumt von zwei parallelen mineralischen Linien, die Haut durchlässig. Das Rinnsal zeichnet die genaue Form jedes Muskels nach. Die nasse Haut atmet das raue Salz und den erdigen Geruch. Der Nachgeschmack des Gemüses mischt sich mit der aggressiven Schwere des Benzins und dem trockenen Dampf von der Straße. Der ganze Adji hat sich nach außen geöffnet, seine Haut ist umgestülpt, in Landschaft verwandelt. Das Fleisch ist außen, Adjis Haut sind die weißen Mauern der Kapelle und das Hügelgrün, er ist der Berg Montagut und die Ebene, das Meer, die Stadt und die Nationalstraße.

Mittags kommt der Boss mit dem Lieferwagen zurück. Er war auf der Bank und bringt für jeden einen Umschlag mit dem Wochenlohn.

*

Die Sonne prallt gegen die Fensterscheiben, die Tische, an denen normalerweise Tee getrunken wird, sind leer und die Computerplätze und die Telefonzellen unbesetzt. Zu dieser Stunde am Mittag ist nie jemand im Internet-Tele-Café.

Der Besitzer des Cafés sitzt hinter seiner Theke und grüßt Adji mit einer Kopfbewegung. Er hat das markante Aussehen der Marokkaner, fein und entschieden zugleich, so wie die kurzgeschorenen dunklen Haare, die die erdfarbene Stirn umrahmen. Er ist dünn, knochig, ein Kleiderständer mit einer neuen Jacke und einem karierten, sorgfältig gebügelten Hemd.

Adji betritt eine Telefonzelle und wählt. Während das Telefon in Gambia läutet, holt er aus der Innentasche den Wochenlohn und zählt sein Geld.

Seine Frau wird ans Telefon gerufen. Sie nimmt lachend den Hörer. Der Säugling ist drei Tage alt. Es ist, als könne er sehen, wie sie ihn auf dem Rücken trägt. Dort in seiner Heimat schreit Adjis Sohn aus vollem Hals.

Adji nimmt einen der Zwanzig-Euro-Scheine in die linke Hand und faltet ihn viermal zusammen. Mit der rechten hält er den Hörer. Er steckt sich den Schein in die hintere Hosentasche. Seine Frau redet nicht, damit er seinen Sohn gut schreien hört. Adji schiebt den Schein tiefer, so dass man ihn nicht sehen kann.

*

Mamadú hat keine festen Öffnungszeiten. Wenn die Bar nicht so gut besucht ist, geht er nach oben und legt sich hin.

Adji radelt so schnell er kann mit der guten Nachricht nach Hause. Er nimmt einige Einbahnstraßen in Gegenrichtung und schlängelt sich zwischen den parkenden und den wenigen fahrenden Autos durch, die um die Mittagszeit unterwegs sind. En passant grüßt er die auf dem Gehweg vorbeirennenden Kinder einer Bekannten. Alle fünf lachen. Dann überholt er einen Trauerzug, an dessen Spitze der lange schwarze, mit Kränzen geschmückte Leichenwagen fährt.

Adji trägt das Fahrrad auf den Treppenabsatz und schließt es neben den anderen an das Treppengeländer. Danach schaltet er das Licht an, steigt die abgetretenen Stufen bis zum vierten Stock hoch, öffnet die Tür, hört seinen Mitbewohner schnarchen und nun, als er den Schlüssel wieder in die Jackeninnentasche stecken will, fällt ihm auf, dass etwas fehlt.

Er tastet das Innere der Jacke ab und spürt das Päckchen Marlboro. Dann greift er in die Innentasche. Wie immer sind dort Feuerzeug und das Foto seiner beiden Mädchen, aber der Umschlag mit dem Wochenlohn fehlt.

Er schlägt die Tür hinter sich zu und rennt die Treppe hinunter. Schließt das Fahrrad auf, schiebt es auf die Straße und tritt in die Pedale. Hinter ihm geht im Treppenhaus das Licht aus.

*

»Saddam«, sagt Adji und legt seine Hände auf die Theke, damit man sieht, wie deprimiert er ist. »Ich habe einen Umschlag in der Telefonzelle liegen gelassen … Mit meinem Geld …«

Adji senkt den Blick. Es ist unwahrscheinlich, dass der Marokkaner einen Kunden erwischt hat, denn Adji weiß, dass nach ihm keiner mehr in der Kabine war. Man braucht schon einen guten Grund, um um diese Uhrzeit zu telefonieren. Das Café war leer, als er gegangen ist, und jetzt, kaum zehn Minuten später, ist es immer noch leer.

»Lass uns mal nachsehen …«, antwortet der Marokkaner, als er hinter der Theke vorkommt. Er irrt sich nicht in der Telefonzelle.

Adji schüttelt den Kopf.

»Hab verstanden, lass gut sein«, murmelt er, bevor der andere die Tür öffnen kann.

Beim Verlassen des Internet-Tele-Cafés hört er Saddam hinter sich sagen:

»Vielleicht hast du es auf dem Weg verloren. Sag Mamadú, er schuldet mir noch …«

*

Mamadú schnarcht noch. Der Kühlschrank schnarcht auch. Adji kippt eine Dose Thunfisch auf einen Teller und trägt ihn ins Esszimmer. Die Wohnung geht nicht auf den Platz hinaus. Durch das Fenster sieht man auf die Fassaden der anderen Straßenseite. Er schaltet den Fernseher ein, aber er hört nur den Ton, denn draußen ist es zu hell, um auf dem Bildschirm etwas zu erkennen.

Adji versucht, zu allen offen und freundlich zu sein und nicht nur mit den Gambianern zusammenzuglucken. Nach dem Telefongespräch, beim Bezahlen, hat Saddam ihm zur Geburt seines Sohnes gratuliert. Beide haben sie gelächelt. Aber der Marokkaner hat nicht wegen des Nachwuchses gelächelt. Er hatte sicher schon den Umschlag gesehen.

Saddam hat Glück im Leben, alle sagen das. Er hatte als Kellner in Bars und Hotels angefangen; im Sommer am Meer und im Winter in den Pyrenäen. Danach fand er in einer Bar hier in der Gegend eine feste Arbeit, ähnlich wie Mamadú. Doch sonst haben sein Mitbewohner und der Marokkaner nichts Gemeinsames. Saddam hat eine Frau geheiratet,

die oft in die Bar kam, eine Weiße, und jetzt hat er das bestgehende Internet-Tele-Café in der Stadt.

*

Adji läuft wieder die Treppe hinunter. Schließt sein Fahrrad auf. Es ist Samstag, und heute werden seine Freunde aus Vic kommen. Er kann jetzt sowieso nichts mehr machen.

Auf dem Platz vor dem Haus setzt er sich auf eine Bank, das Fahrrad neben sich. Wie an eine Neuigkeit, die er vergessen hat, weil sie zu neu ist, erinnert er sich wieder an seinen Sohn.

Der Marokkaner aus dem Internet-Tele-Café hat auch ein Kind, mit der Weißen zusammen, auch einen Sohn.

Adji zündet sich eine Marlboro an. Vor seiner Hochzeit hat Saddam auch geraucht. Man sagt, er habe geraucht, getrunken und alles gegessen, sei nie in der Moschee gewesen, habe auch nicht gefastet, und schließlich hat er eine Weiße geheiratet, die ihm zuliebe zum Islam übergetreten ist, und nun sind sie ein strenggläubiges Paar. Adji ist den umgekehrten Weg gegangen. Als er nach Europa kam, rauchte er nicht und hatte noch nie einen Tropfen Alkohol getrunken.

*

Die Nationalstraße trennt die Stadt von den Neubausiedlungen, die sie immer größer werden lassen: Häuser am Berg mit Meerblick. Heute ist wenig Verkehr, so dass er nicht lange warten muss, bis er die Straße überqueren kann.

In der Siedlung ist kein Auto unterwegs. Es ist zu heiß für die Weißen um diese Zeit. Mit der Mütze auf dem Kopf schiebt er das Fahrrad den Berg hoch. Ab und zu kommt ein Hund heraus und bellt ihn an.

Die Autos stehen vor dem Gartentor. Jedes Haus hat sein Auto oder seine beiden Autos, aber die Autos sagen nicht viel: Ein Mercedesbesitzer kann seinen Garten voller Unkraut haben, ohne dass es ihn stört, oder er kann genauso gut einen Gärtner mit der Pflege seines Gartens beauftragt haben.

Adji reckt seinen Kopf über die Gartenmauer, um zu sehen, wie der Garten aussieht. Das Problem wird sein, um diese Uhrzeit jemanden zu finden, der keinen Mittagsschlaf macht. Nach dem Mittagessen am Samstag verdauen die Weißen auf dem Sofa, eingenickt

vor laufendem Fernseher. Sicher ist heute Morgen schon ein ganzes Heer Morenos, wie die Schwarzen hier genannt werden, durch die Straßen gezogen. Jeder mit seinem Fahrrad. Es vergeht kein Tag, ohne dass der eine oder der andere hier nach Arbeit fragt.

Bei den Weißen weiß man nie, woran man ist. Zu dir sagen sie nein, doch dann werden sie träge, überlegen es sich anders, und nach einer halben Stunde drücken sie dem erstbesten vorbeilaufenden Moreno die Harke in die Hand. Manchmal aus schlechtem Gewissen.

Gartenmauern aus Stein – eingegrenztes Eigentum – zwischen den Pfeilern eine Zypressenhecke. Je neuer, desto luxuriöser die Häuser. In dieser Siedlung gibt es von allem etwas. Häuser, die schon um die fünfzig Jahre alt sind, einige mit Rissen, die Farbe durch die starke Sonneneinstrahlung abgeblättert. Hier wohnen die Alten. Die Häuser der Jungen – man kann sie auch an den neuen Autos erkennen – sind anders; einige mit Flachdächern und Schwimmbad, und in den Gärten, wirklich in allen Gärten, steht irgendwo eine Palme mit einem Stamm, der nicht höher als ein Meter ist.

*

Man hört einen Rasenmäher. Das ist ein gutes Zeichen. Adji setzt seine Mütze ab, steckt sie in seine Hosentasche hinten und schiebt sein Fahrrad weiter den Berg hinauf dem Geräusch entgegen. Ende Mai ist die Zeit, den Garten in Ordnung zu bringen und das Haus für die Sommerferien fertig zu machen. Manche kommen am Wochenende aus Barcelona, nur um das Haus aufzuräumen. Die Mülltonnen füllen sich mit Baumschnitt, trockenem Gras und Möbeln, die man noch gebrauchen könnte.

In einem Garten lehnt ein Fahrrad wie das seine an der Mauer. Ein Schwarzer harkt in der Hocke. Als er die Kette an Adjis Fahrrad hört, hebt er den Kopf. Sechzehn, siebzehn. Er hat ihn noch nie gesehen. Offenbar Kameruner. Der Junge senkt den Blick und harkt weiter.

Am Ende der Straße keucht ein alter Mann im Garten eines kleineren Hauses hinter dem Rasenmäher her. Er trägt ausgebleichte blaue Bermudas, aber kein Hemd. Auf der schweißüberströmten krebsroten Haut ein paar Büschel weißer Haare, fast keine mehr auf dem Kopf. Er hat Adji nicht bemerkt. Adji klingelt, aber der Rasenmäher ist so laut, dass der Alte es nicht hört.

Der Rechen lehnt am Garagentor neben einem schwarzen Plastikkorb voll mit Gras-

schnitt. Der Mann läuft weiter hinter seinem Rasenmäher her und hört die Klingel nicht. Adji klingelt noch einmal.

Die Haustür öffnet sich, eine alte Frau mit einer geblümten Schürze tritt heraus und schüttelt den Kopf.

Der Rasenmäher stoppt.

»Arbeit?«, fragt Adji.

»Arbeiten kannst du da, wo du herkommst«, antwortet der Alte mit hochrotem Kopf und geschwollenen Adern an den Schläfen. Er streicht mit dem Handrücken über seine Stirn und zieht an der Schnur. Der Rasenmäher rattert wieder los.

Hinten im Garten sieht Adji eine Rohrkonstruktion: ein Gemüsebeet.

*

Der Regen der vergangenen Woche lässt das Unkraut wuchern. Es gibt Gärten, in denen den ganzen Winter über nichts gemacht worden ist. In den Gärten der Häuser ohne Werbetafeln am Balkon, Häusern mit offenen Rollläden, wachsen Rasen und Unkraut nach Lust und Laune.

Adji fragt in den Häusern mit ungepflegten Gärten nach Arbeit. Die Eigentümer antworten mit schläfriger Stimme über die Sprechanlage.

Fünf Straßen weiter oben lässt ihn eine etwa vierzigjährige Frau in den Garten.

»Schaffst du ein bisschen Ordnung und rupfst Unkraut?«

Adji antwortet mit einem Lächeln. Wenn er spanisch redet, versteht manchmal nicht einmal sein Chef, was er sagt. Ein Lächeln dieser dicken, aufgeworfenen Lippen verstehen die Weißen hingegen perfekt.

Er macht sich ans Werk. Die Frau ist ins Haus zurückgegangen. Der Garten ist nicht groß.

Unkraut schießt schneller als die anderen Pflanzen in die Höhe und, so unansehnlich und zerzaust wie es ist, verrät es sich selbst. Auf dem Feld lässt man es gar nicht erst wachsen.

Er zieht es heraus und lässt es erstmal auf dem Boden liegen, er kann es später immer noch aufsammeln. Er muss zusehen, dass die Arbeit möglichst lange dauert, gleichzeitig aber so tun als würde er arbeiten. Für heute Abend braucht er Geld und etwas für Anfang

nächster Woche. Es bringt nichts, wenn er vor acht Uhr fertig ist.

Er kann keinen Moment innehalten, denn die Frau beobachtet ihn bei der Arbeit. Sie hat sich auf der anderen Seite des Fensters im Wohnzimmer in einen Sessel gesetzt. Wahrscheinlich hat sie nichts zu tun. Schaut er hoch, wendet sie ihren Blick nicht ab.

Der Nachmittag plätschert vor sich hin. Er versucht, nicht an seinen verlorenen Lohn zu denken. Sein schreiender Sohn kommt ihm in den Sinn. Besser hier arbeiten als in Gambia mit dem Kind dahinvegetieren. Wenn sein Sohn groß ist, wird er es ihm erklären.

Die Sonne wird schwächer, man hört ein Auto. Die Frau sitzt bewegungslos im Sessel.

Der Lärm von der Nationalstraße unten am Hügel schwillt an. Ab und zu dringt der klagende Ton der Sirene eines Krankenwagens oder eines Polizeiautos herauf.

»Senyora!«, dröhnt es aus dem Megafon eines Lieferwagens, der durch die Siedlung fährt. »Jetzt ist Zeit für einen Matratzenwechsel! Fabrikpreise …! Alles neu macht der Mai! Nirgendwo sonst bekommen sie so billige Matratzen …!«

Er könnte dem Lärm der marktschreierischen Werbung aus dem Lieferwagen folgend einen Plan mit den Straßen der Siedlung zeichnen.

»Möchtest du Wasser?«, fragt ihn jemand. Die Frau steht vor ihm mit einer noch verschlossenen Flasche. »Nimm.«

Sie selbst öffnet die Flasche. Adji hebt die Flasche und trinkt sie zur Hälfte aus. Er reicht sie der Frau. Sie trinkt und gibt sie ihm noch einmal. Adji leert sie ganz.

»Möchtest du mehr?«

Er schüttelt den Kopf.

Später sieht er sie wieder zwischen seinen Beinen hindurch auf der anderen Seite des Fensters sitzen. Sie trägt einen ärmellosen Kittel. Wahrscheinlich wird sie den Nachmittag im Sessel verbringen. Wo mag ihr Mann sein? Weiße Wolken spiegeln sich in der Scheibe.

»Wie heißt du?«, hat sie ihn gefragt.

»Adji«, hat er, wie immer lächelnd, geantwortet und mit dem Kopf genickt.

Sie hat ihren Namen nicht genannt, sondern gefragt:

»Woher kommst du?«

Der Marokkaner vom Internet-Tele-Café hat eine Weiße geheiratet. Weiß, blond und Christin. Deshalb sieht er immer so elegant aus, mit der dunklen Jacke und einem sauberen,

gebügelten Hemd. Er kam vor ungefähr fünfzehn Jahren an, hatte Verwandte hier. Wie alle anderen arbeitete er zuerst in Cafés und Bars, bis er eines Tages mit der Frau anbandelte … Dann hat er sie geheiratet und zwei Jahre später auch noch zum Islam überredet, sie, eine Christin, und nun ist er schon fast ein Europäer, ein eleganter Europäer, der dreimal am Tag in die Moschee geht, ein gutes Auto hat und einen fast weißen Sohn. Adji hat auch einen Sohn, der ist kohlrabenschwarz, und er hat ihn noch nie gesehen, und auch er kennt eine Weiße, Lourd, aber Lourd ist etwas anderes. Es gibt Leute, die haben einfach Glück, die bekommen ihr Geld einfach so, in einem Umschlag.

Wenn er eine Weiße heiraten könnte, was würde er dann mit seiner Familie in Gambia machen? Manche verlassen ihre afrikanische Familie für eine Weiße, verschwinden zehn, zwanzig Jahre nach Europa, sparen alles, und danach lassen sie die Weiße sitzen, nehmen mit, was sie können, und gehen zurück in ihre Heimat. Niemand folgt ihnen dahin. Sie kehren eines Tages in ihr Dorf zurück, suchen ihre Frauen und Kinder … Aber dann sind die Kinder schon groß, vielleicht sind sie schon übers Meer nach Europa, mit einer Hand in jeder Tasche, haben versucht, auf die Kanarischen Inseln überzusetzen, wie diese Leichen täglich im Fernsehen, die am Strand eingesammelt oder aus dem Meer gefischt werden.

*

Ein Drachenflieger segelt langsam der Linie des Berges folgend abwärts. Der Himmel ist überall derselbe. Adji bückt sich wieder, rupft weiter Unkraut und erinnert sich, wie er früher Erdnüsse geerntet hat. Nun erntet er Kohl, Salat und Kartoffeln. Adji arbeitete schon auf dem Feld, da war er noch keine fünf. Der Himmel ist überall derselbe und die Erde auch.

Wenn du einmal von zu Hause fortgezogen bist und in einem anderen Land ankommst, um dort zu bleiben, ist es völlig unerheblich, welches Land es ist. Deine Verwandten, deine Frauen, alle in Afrika glauben, dass Europa weit weg ist. Aber das stimmt nicht. Wenn du einmal fortgegangen bist, ist Mali genauso fremd wie Guinea oder Madagaskar; Europa genauso weit wie Afrika, Asien oder Amerika; wenn du einmal von zu Hause fortgezogen bist und deine Familie zurückgelassen hast, ist alles gleich weit oder gleich nah.

In der Jackentasche auf dem Fahrradsattel klingelt sein Handy. Das bedeutet, dass sich seine Freunde aus Vic nun auf den Weg gemacht haben.

»Wir sind in etwa einer Stunde da«, teilen sie ihm mit.

Er schaut auf die Uhr. Mamadú ist inzwischen sicher wach.

»Ich arbeite gerade«, antwortet er. »Mir wurde der Wochenlohn geklaut.«

Im Hintergrund hört er die Musik im Auto. Musiker aus Mali, Kamerun, Senegal. Manchmal nehmen sie Kassetten auf.

»Und Joel?«

»Ein Junge«, antwortet Adji.

*

Das Fahrrad bringt ihn in die Stadt zurück. Die Dame des Hauses hat ihm einen Zwanzig-Euro-Schein gegeben. Andere Male hatte er mehr Glück.

Bevor sie das Gartentor geöffnet hat, sagte sie zu ihm. »Wenn du wiederkommen willst, habe ich noch mehr Arbeit für dich. Ich heiße Mireia.«

Da er den schwarzen Ibiza seiner Freunde nicht auf dem Platz sieht, setzt er sich auf eine Bank und raucht die zweite Marlboro an diesem Tag.

Der Platz ist voller Kinder und Mütter mit Kinderwagen. Jetzt, wo die Sonne nicht mehr so intensiv ist, kommen die Leute aus ihren Häusern und genießen die abendliche Frische. Bald ist es dunkel. Und überall spielen Kinder, Kinder zwischen sechs und zwölf, schwarze, weiße, arabische, alle durcheinander. Als er hier ankam, waren die Kinder auf dem Platz noch weiß.

Ein paar spielen Ball, andere rennen um ein weißes Mädchen herum. Das Mädchen pustet durch einen gezackten Ring. Eine Wolke Seifenblasen steigt auf, die Kinder laufen hinterher. Ein schwarzes Kind stellt sich vor das Mädchen, es bläst ihm die Seifenblasen ins Gesicht.

Adji kennt die Mütter der schwarzen Kinder. Es gibt nichts Schöneres als schwarze breithüftige Frauen und ihre Kinder, mit glänzender Haut, weißen Augen mit schwarzen Pupillen, aufgeworfenen Lippen, blanken wie Perlen aufgereihten Zähnen, in leuchtenden, weiten, bunten Kleidern. Die Weißen hier aus der Gegend sehen immer grau aus; die Afrikaner sind zwar ärmer, aber sehen Sie sich mal diese Senegalesin an, die gerade mit ihrem Kinderwagen vorbeispaziert, umringt von Kindern, in ihrem roten Kleid und mit Zöpfen schwärzer als ihre Haut, vergleichen Sie sie mal mit irgendeiner Weißen in diesem Stadtteil.

»Hallo Onkel! Spielst du mit?« ruft ein Kind mit dem Fuß am Ball. »Los, auf komm!«

Und das weiße Mädchen pustet noch einmal eine Seifenblasenwolke in die Luft.

Die Wohnungen gehen zum Platz hinaus. Mütter und Großmütter beobachten vom Balkon aus ihre Kinder, zwischen auf der Leine hängender Wäsche, hinter einem Geländer mit senkrechten Stangen. Die kleinen Balkone gleichen Käfigen mit Vögeln: Zwei Frauen haben Stühle auf den Balkon gestellt und plaudern einander gegenüber sitzend; ein muskulöser Schwarzer ohne Hemd hängt Wäsche ab; ein Alter beugt sich über das Geländer auf den Platz; ab und zu streckt eine Mutter die Nase aus der Balkontür und wirft einen Blick auf ihre Kinder.

Der Junge schießt den Ball in die Luft.

»Ein Auto!«, ruft das Mädchen mit den Seifenblasen. »Rennt nicht so herum! Rennt niiiiicht so herum!«

Ein marokkanisches Pärchen, das ebenfalls am Platz wohnt, kommt vorbei, sie in einem bläulich-beigen Gewand und mit Kopftuch, er trägt ein gebügeltes Jackett, in der Hand einen Motorradhelm. Sie haben einen Laden auf dem Platz, einen Laden ohne irgendein Schild, das Schaufenster voller Kartons mit kleinen Kühlschränken, billigen Fernsehern, zwanzig Jahre alten Armbanduhren, Bettvorlegern, Geschirr aus chinesischem Porzellan und alle Arten von Teekannen und Elektrogeräten. Ihr dicklicher Sohn steht hinter der Ladentheke. Direkt neben dem Laden ist die Moschee mit einer Milchglastür und einem Zettel, auf dem auf arabisch und spanisch steht: »Bitte das Handy ausschalten!«

Adji hört eine Musik, die er kennt. Sie beginnt sehr rhythmisch, und dann setzt die Melodie ein. Reifen quietschen auf dem Asphalt, und alle beugen sich über die Balkongeländer, um zu sehen, was da los ist: der alte Ibiza seiner Freunde. Sie fahren mit offenem Fenster, die Musik dröhnt über den Platz und in die von ihm abzweigenden Straßen hinein. Seine drei schwarzen Freunde im Auto gleichen drei Schatten.

»Ich suche dich schon seit einer Stunde!«, schrie der Chef, als sie zum ersten Mal den Lieferwagen beladen haben. Adji wartete in der Kabine auf ihn; er wusste nicht, dass der Weiße ihn nicht sehen konnte, ihn, einen Schwarzen im Lieferwagen.

Als sie Adji auf der Bank sitzen sehen, lächeln die drei Schatten ihn an. Erst steigt der eine aus, dann der andere, der Fahrer sucht noch einen Parkplatz.

Adji steht auf, geht auf sie zu, sie umarmen sich, geben sich die Hand. Musa hat eine ähnlich kräftige und feste Hand wie er, denn auch er arbeitet auf dem Feld.

»Herzlichen Glückwunsch«, sagt er zu ihm. »Wie heißt er?«

*

Ein paar Minuten später sitzen alle vier um den Tisch im Wohnzimmer zusammen mit Mamadú.

»Du hast geschnarcht«, sagt Adji zu ihm.

Die drei Freunde haben etwas zum Abendessen mitgebracht, einer werkelt in der Küche.

»Man hat dir deinen Lohn geklaut?«, beginnt Edum.

»Ich habe den Umschlag mit dem Geld im Internet-Tele-Café in der Telefonzelle vergessen.«

»Wann?«

Zuerst überlegt er, ob er es überhaupt sagen soll, aber er hat einen Schuldigen, und das entlastet ihn von seinem Fehler.

»Um die Mittagszeit … Ich bin sofort zurückgefahren, aber der Marokkaner hat mir nicht sagen wollen, ob nach mir noch jemand in der Telefonzelle war.«

Die anderen hören nicht zu. Sie haben den Fernseher eingeschaltet. Es läuft ein Tanzprogramm, sie starren die tanzenden weißen Frauen an und geben lachend ihre Kommentare ab. Auf manchen Balkonen stehen Satellitenschüssel, sie aber müssen sich mit dem spanischen Fernsehen zufrieden geben. Während des Angriffs auf den Irak haben sie das Programm gewechselt, wenn die Nachrichten kamen.

»Sie werden es sich teilen«, sagt Edum.

»Da war niemand mehr nach mir«, antwortet Adji.

»Woher willst du das wissen?«

»Weil er nachgeschaut hat, ob das Geld noch in der Telefonzelle liegt. Er hätte gewusst, wenn noch jemand hineingegangen wäre.«

»Er hat so getan als ob?«

»Er ist Marokkaner. Er glaubt, wir Schwarzen sind blöd.«

»Wie viele Kabinen gibt es?«

»Neun oder zehn.«

»Man kann ganz schnell von einer in die andere wechseln.«

»Um diese Uhrzeit ist da nie jemand.«

»Das Schwein«, sagt Mamadú. »Den kennt doch jeder.«

»Und was hat er dir gesagt?«

»Dass Mamadú ihm ich weiß nicht was schuldet. Ich bin dann weggegangen. Ihr müsstet ihn sehen. Ein typischer Marokkaner.«

»Er hat eine Christin geheiratet«, sagt Mamadú.

»Nein …«, sagt Mohammed kopfschüttelnd.

»Eine Weiße … Völlig anders als die aus dem Cosmopolia.«

»Und dann klaut er dir auch noch den Lohn?«

»Er hat ein Kind, das er ernähren muss.«

»Von der Christin?«

»Sie ist keine Christin mehr. Sie ist zum Islam konvertiert.«

»Ach was …«, sagt er lächelnd. »Und sehen wir ihn heute Abend?«

»Glaube ich nicht«, sagt Adji. »Er fühlt sich sehr wohl zu Hause.«

»Wir werden aber ein Haufen besoffener Weißer treffen.«

*

Als Mamadú nach unten in die Bar geht, holt Adji eine Tüte mit Bierflaschen aus seinem Schrank. Er wirft Eiswürfel in die Gläser und schenkt ein. In Gegenwart von Mamadú ist Alkohol verboten.

»Aber er arbeitet doch in einer Bar«, lacht Mohammed.

»Arbeit ist Arbeit«, antwortet Adji und denkt, vielleicht muss man nicht unbedingt trinken, um glücklich zu sein, aber um in Stimmung zu bleiben schon.

»Was für eine Gemeinheit, Adji«, sagt Mohammed. »Und das ausgerechnet heute.«

»Ausgerechnet heute«, wiederholt Adji. »Aber ich muss euch etwas erzählen. Ich habe eine Weiße kennengelernt.«

»Noch eine Weiße?«

*

Die letzte Touristenwelle – Massentourismus vor allem aus dem Osten – erreichte diese Küstenstädtchen wie eine Sturmflut, die in wenigen Jahren die letzten Felder direkt am

Meer weggerissen hat. Die Flut hat ein Geschwür von kubischen Bauten hinterlassen, alle gleich hoch, alle weiß und immer noch im Bau; die hohlen Zähne, die die überzähligen Touristen der Costa Brava in sich aufnehmen.

Die Tourismusindustrie ist noch nicht in die Stadt vorgedrungen. Die Dreisternehotels mit Schwimmbad, Bars, Läden und Diskotheken im Souterrain kleben an der Stadt wie ein neuer, selbstständiger Ort. Wenn jemals ein Ausländer außerhalb der Hotelzone auftaucht, hat er sich verirrt. Die Einheimischen gehen dort nur zum Arbeiten hin. Die einzige Ausnahme sind eine Gruppe Jugendlicher und ein paar Immigranten. Sie halten die vier Lokale, die sonst zumachen müssten, das ganze Jahr über am Leben.

Von Adjis Wohnblock aus kommt man zu Fuß hin. Es sind ein paar Kilometer über die Felder. Adji wohnt am Rand der Stadt, dort, wo die Straßen allmählich ausfransen und sich zwischen den Anbauflächen verflüchtigen. Ein bisschen weiter nördlich, direkt am Meer, liegen die Hotels. Zwischen den Hotels und dem Strand ist ein breiter hell beleuchteter Weg, gesäumt von Läden und Bars, und auf der anderen Seite der Straße sind die Gleise der Eisenbahn, die an der Küste entlang fährt, in die Adji aber noch nie eingestiegen ist. Die Male, die er wegen seiner Papiere nach Mataró hat fahren müssen, hat ihn der Chef mit dem Auto mitgenommen.

Es ist elf Uhr in einer fast sommerlichen Nacht. Adji ist zwischen seinen Freunden nicht mehr zu erkennen. Sie laufen schweigend über die Felder, die Nacht verbindet sie. Alle vier tragen sportliche Sonntagskleidung, peinlich sauber, mit bequemen T-Shirts über weiten Hosen. Vergoldete Uhren am Handgelenk, Goldkettchen um den Hals, das glänzende Gold auf der schwarzen, mehligen Haut. Der Mond strahlt auf die Kleidung aus Polyester und lässt das Grün der Gemüsereihen in allen Schattierungen leuchten.

*

Von den Feldern aus gesehen gleichen die Hotels behäbigen Überseedampfern. Dahinter das feste, flache Meer. Es gibt Hunderte und Aberhunderte von Zimmern, und auf jedem Balkon brennt eine Lampe, Tausende von gelben Punkten, die Löcher in die Nacht bohren: die leuchtenden Löchlein einer neuen, vollständigen Stadt mit Zimmern an Stelle von Häusern. Ende Mai und am Wochenende sind die Hotels Überseedampfer, die im Hafen ankern, getrennt vom Land und von allem, was nicht Urlaub, Glück und Freizeit verheißt.

Alle Kabinen sind besetzt.

Adji zeigt seinen Freunden das Meer.

»Seht ihr«, sagt er, »die Kreuzfahrtsaison beginnt.«

Am Horizont ziehen gemächlich drei echte Kreuzfahrtschiffe vorbei, hintereinander, von Barcelona nach Marseille, so als seien sie Waggons ein und desselben Zuges. Träge, nicht aus der Ruhe zu bringen, luxuriös; ganz weiß, ganz weit weg von Adjis Welt, so weit weg wie er von seiner Familie.

Hinter Adji und seinen Freunden am anderen Ende der Felder auf der Nationalstraße ziehen die Scheinwerfer der Autos wie in einer Prozession vorbei. Neue Kleinwagen mit jungen Weißen am Steuer, wie sie am Samstagabend unterwegs in ihre Clubs.

Neben einer Tankstelle ragt das große leuchtende M von MacDonalds in den Himmel wie ein künstlicher Stern.

»Am Montag beginnt die Kohlernte«, sagt Adji.

Die Sonne hat den ganzen Tag auf die Felder gebrannt. Jetzt haben sich die obere Erdschicht, die äußere Hülle des Lauchs und das Kartoffelkraut bereits abgekühlt, doch das Herz des Kohls ist sicher noch warm. Die Felder atmen die nächtliche Meeresluft, verdunsten und verdoppeln sich, ein warmer schwebender Duft, einen Meter hoch, so als spiegelten sie sich in der Himmelsplatte.

Adji geht voraus, damit er nicht das billige Parfüm seiner Freunde riechen muss. Er kann die Pflanzungen mit der Nase voneinander unterscheiden, er könnte mit geschlossenen Augen den Acker finden, auf dem er gerade arbeitet.

»Wie könnt ihr es nur den ganzen Tag eingesperrt in einer Werkstatt aushalten?«, fragt Musa. »Sucht euch doch auch eine Arbeit draußen auf dem Feld.«

»Du setzt dich hin, fängst an zu arbeiten, und die Zeit vergeht wie im Flug«, sagt der andere. »Die Hose, die ich anhabe, ist aus der Fabrik, in der ich arbeite.«

Neben dem asphaltierten Weg steht eine Kapelle, in der eine Kerze brennt. Mohammed steckt die Nase zwischen die Gitterstäbe. Das fahle Licht zittert an den Wänden. Auf dem Boden glänzen Münzen wie am Grunde eines Sees.

»Er heiratet eine Weiße und nimmt dann auch noch dein Geld …«

Ein Mofa kommt angefahren, überholt sie. Der Hintern eines weißen Mädchens, das sich

an den vor ihm sitzenden Jungen klammert. Die Haare flattern, der Motor wird schließlich eins mit dem Gemurmel der Straße, so als hätte sich ein Vorhang aufgetan, hinter dem jetzt, weit weg, der Pulsschlag der Diskotheken zu hören ist und das Echo der feiernden Touristen in der Hotelmeile.

»Wird Lourd auch kommen, Adji?«, fragt Musa.

»Kommt Eli?«, antwortet Adji.

Die anderen beiden laufen mit gesenktem Kopf und Blick nach unten. Als sie schließlich die Hotels erreichen, fährt ein hell erleuchteter Reisebus vollbepackt mit Touristen an ihnen vorbei. Ein paar Reisende schlafen auf einem zusammengewickelten Kleidungsstück, was ihnen als Kissen zwischen Kopf und Scheibe dient.

Einen Moment später sehen sie denselben Reisebus am Bürgersteig stehen, wo die Touristen ihre Koffer entgegennehmen; Touristen aus dem Osten, weißer als weiß, wie Gespenster.

Als Adji in das Flugzeug einstieg, das ihn von Sierra Leone nach Belgien bringen sollte, hatte er noch nie mit einem weißen Menschen geredet. Er konnte nicht einen Satz auf englisch sagen. In Brüssel war er so verschreckt, dass er sich im Hotel einschloss. Nach zwei Nächten nahm er einen Zug Richtung Frankreich.

An der belgischen Grenze stieg er in einen Reisebus um, genauso groß wie der, der gerade die Touristen auslädt. Fünfzehn Stunden, eine weitere Grenze und viele Kilometer später kam er in Lloret de Mar an. Es war November. Lloret erschien ihm noch gespenstischer als Brüssel. Die Seeluft wehte durch Straßen mit geschlossenen Läden. Er ging seiner Nase nach, gelangte zum Strand und legte sich auf den Sand. Dann arbeitete er drei Monate lang am Wochenende in einem Restaurant als Tellerwäscher.

Seitdem sind mehr als zehn Jahre vergangen. Inzwischen hat er in Gambia zwei Frauen, zwei Töchter und einen neu geborenen Sohn, aber er kann nicht weg von hier.

*

Das Cosmopolia, ein Schuppen in einer Nebenstraße, liegt abseits des gleißenden Lichts der Diskotheken an der Hauptstraße. Ohne Reklame, denn hier bemüht man sich nicht um neue Gäste. Die Musik, die nach außen dringt, ist nicht mehr aktuell, Songs aus der vorletzten Saison.

Treppen führen den Eingang hinunter, dunkel wie ein Wolfsrachen. Ein paar Schwarze stehen herum, rauchen noch eine, bevor sie hinuntersteigen oder sind kurz hochgekommen, um etwas Luft zu schnappen.

Die Touristen müssen oft vom Bürgersteig auf die Straße treten, um an ihnen vorbeizukommen. Milchigweiße, rotfleckige Touristen in ärmellosen T-Shirts, um diese Uhrzeit noch im Familienverband: ein kleines Mädchen, der Vater mit durchtrainierten, tätowierten Armen von der Arbeit in der Werkstatt, der Bruder eine Eistüte in der Hand.

Ab einer bestimmten Uhrzeit defilieren die ersten unbemannten Mädchen, sechzehn, achtzehn Jahre alt, sie gehören zu denselben Familien, die soeben vorbeigekommen sind. Die Schwarzen stehen seelenruhig da, kommentieren nichts. Sie schauen den Mädchen hinterher. Manchmal hat eine zu viel getrunken.

Ganz selten kommt eine Familie schwarzer Touristen vorbei. Vielleicht aus Holland. Sie kleiden sich wie die Weißen, sind mit demselben Reisebus angekommen und bewegen sich wie Weiße, schieben die gleichen Kinderwagen, reden untereinander in der gleichen Sprache und schielen genauso argwöhnisch auf die Gäste des Cosmopolia wie die Weißen, egal wie schwarz das Kind im Kinderwagen ist.

*

Ein Tresen, ein paar Sessel und eine Tanzfläche, ein schlichtes Interieur, das bei Tageslicht vor keinem Auge bestehen würde. Gingen die Lichter an, würde man auf den Sesseln die Brandlöcher und die Flecken von Bier, Wein, Cocktails und Erbrochenem sehen. Man sähe an einigen Glastischen die fehlenden Ecken und die Sprünge, die abgewetzte Farbe auf den Barhockern, den Staub auf den Lampen und den Dreck in den Ecken.

Als Adji mit seinen Freunden unten ankommt, sucht er als erstes die Gambianer. Er entdeckt Sammid, der ein paar Felder weiter arbeitet. Irgendwann tauchen alle hier auf. Manchmal ist ein Neuer dabei, den man ihm vorstellt.

Die Freunde haben sich im Raum verteilt. Zwei stehen mit ihrem Glas am Tresen und stieren auf zwei magere Blondinen. Junge Mädchen in kurzen Röcken und roten Oberteilen. Bleich, was gleichbedeutend ist mit soeben angekommen. Vielleicht haben sie sich in der Tür geirrt, oder sie wollen sich tatsächlich hier amüsieren; Eintritt haben sie keinen bezahlt.

Die beiden Mädchen trinken, reden, lachen, und manchmal lassen sie ihre Blicke los. An

der Leine wie zwei blaue Tierchen, die nachts ausgeführt werden. Die jungen, übermütigen Augen an einer keine zwei Meter langen Leine. Wenn sie nur ein klein bisschen länger wäre, würden sie auf die großen schwarzen Augen von Adji treffen. Die beiden Mädchen sind nicht die einzigen Weißen, vielleicht sind sie nicht einmal die einzigen Touristinnen, aber auf alle Fälle sind sie die jüngsten.

Musa tanzt mit Eli. Seine Augen sind geschlossen. Er braucht viel Raum: rudert mit den Armen, streckt sie hoch, geht in die Hocke, schwitzt, zeigt, wie stark er ist. Seine ausladenden Bewegungen lassen ihn über die anderen hinausragen. Er zwingt sich der Musik auf. Der Rhythmus folgt ihm und nicht er dem Rhythmus. Eli dagegen tanzt viel weicher. Sie ist eine Weiße, auch sie tanzt mit geschlossenen Augen, wer weiß in welcher Welt sie sich gerade aufhält, von der ihr Begleiter keine Ahnung hat.

Arm in Arm in einer Ecke, ausgestreckt auf demselben Sessel wie immer, rauchen und trinken Adji und Lourd. Sie sind nicht auf die Tanzfläche gegangen. Lourd, schon über vierzig, lacht in einem fort, sie hat lange, glänzendglatte kastanienbraune Haare.

Adji und Lourd kennen sich seit über einem Jahr, haben aber kaum mehr als fünf, sechs Sätze am Stück gewechselt. Auch ihre Telefonnummern haben sie nicht ausgetauscht. Adji kennt die Kassiererin im Supermarkt garantiert besser als die Frau in seinen Armen. Er weiß, dass sie einen erwachsenen Sohn hat, der bei ihr lebt. Deshalb können sie nicht zu ihr. Und er weiß, dass sie heute am Samstag nicht arbeitet.

Sie kommt nicht jede Woche, und sie ist nie vor ihm da. Immer steigt sie allein die Treppe hinunter und sucht in der Dunkelheit nach ihm.

Die beiden Freunde am Tresen schauen gelegentlich zu dem Pärchen hinüber. Mohammed lächelt: »Adji hat ganz schön Durst.«

»Dem geht's heute gut«, antwortet der andere.

Nach einer Weile stehen Adji und Lourd auf und verlassen das Cosmopolia.

*

Sie fahren ein Stück mit dem orangefarbenen Peugeot von Lourd, nicht weit, nur auf die andere Seite der Gleise und lassen dann das Auto zwischen den vier Pinien am Strand stehen. Im Winter steigen sie nicht aus, aber jetzt bei dem schönen Wetter legen sie sich hinter den Pinien auf den Sand und entladen sich.

Dann schlendern sie Arm in Arm zum Peugeot zurück. Lourd steckt den Schlüssel in das Zündschloss und lässt das Fenster herunter. Man hört die Wellen, die unterirdischen Bässe aus den Diskotheken, die Mikrofonstimme eines Sängers, dazu eine elektronische Orgel auf einer Terrasse. Das Echo in den Gebäudelücken und über den blauen Rechtecken der Swimmingpools äfft ihn nach. Vom Auto aus sieht man ein direkt auf den Strand gebautes Hotel, genauso hell erleuchtet wie die an der Promenade. Das Wasser leckt an seinem Fundament: ein Betonblock halb im Wasser stehend, halb im Sand versunken.

Lourd tastet mit ihren Fingern nach dem Schlüssel, startet aber nicht. Sie streichelt Adjis Bein und sagt: »Du bist traurig.«

Er wiederholt die Worte im Kopf und befühlt seine Tasche. Der Umschlag ist nicht da. Da ist das Foto mit seinen beiden Mädchen. Er hat es Lourd noch nie gezeigt. Er überlegt, ob er es ihr jetzt zeigen soll, ob er ihr sagen soll, dass er nun einen Sohn hat, seinen ersten Sohn, und man ihm heute den Wochenlohn geklaut hat, was eine weitere Woche in Europa bedeutet. »Was hast du denn, Adji?«

›Traurig‹ ist nicht das richtige Wort. Gefühle ändern sich so schnell. Wie sie fassen? Er ist seit mehr als zehn Jahren hier, aber er hat nicht die Worte dafür.

Wer weiß, ob eine Weiße jemals spüren kann, was ein Schwarzer fühlt. Auch wenn er Lourd alle Gedanken, die ihm durch den Kopf gehen, auflisten würde. Es sind viele. Sein Sohn wird keinen Vater haben, wie er einen gehabt hat, ein anderer wird diese Rolle übernehmen müssen. Adjis Vater ist vor einem Jahr gestorben, als Adji damit beschäftigt war, Kartoffeln für die Weißen zu setzen. Man hat ihm den Wochenlohn gestohlen. Ein Marokkaner hat ihm den Wochenlohn gestohlen. Europa kann man nicht verstehen. Lourd kann man nicht verstehen. Was macht sie hier in ihrem Auto mit einem Schwarzen?

Es ist nicht normal, dass Saddam eine Christin zum Islam bekehrt, und es ist auch nicht normal, dass Lourd sich mit ihm im Cosmopolia trifft. Es ist nicht normal, dass Saddam eine Christin zum Islam bekehrt und auch nicht, dass er diejenigen ausnützt, die nicht so viel Glück haben wie er.

Wenn sich eine Weiße auf dich einlässt, ist sie nicht normal. Eine Weiße lässt sich nicht auf dich ein, um mit dir anzugeben.

Lourd schweigt, so als versuche sie, ihn zu verstehen. Adji auch. Und um hinter ihre

Augen vorzudringen. Lourd hat weiche, volle braune Haare, wie keine Afrikanerin sie je haben könnte.

Er hat nicht die Zeit gehabt, seinen Vater richtig kennenzulernen, bevor er nach Europa ging. Nicht die Zeit, ihn zu sehen, wie ein Erwachsener seinen Vater sieht und beurteilt. Man ließ ihn ins Flugzeug einsteigen. Das Ticket bezahlte ihm die Familie, denn alle wünschen sich einen reichen Verwandten. Adji war neunzehn, er war damals glücklich, vor seinem Vater fliehen zu können, aber noch ist er nicht ganz fort von ihm.

Im Seitenspiegel sieht er seine hervortretenden Adern an den Schläfen. Seine Muskeln sind angespannt.

»Gehen wir«, sagt er und nimmt abrupt seine Hand von Lourds Schenkel.

Sie fährt sofort los, zurück zur hell erleuchteten Promenade mit den Palmen und voller braungebrannter Touristen, keiner der beiden sagt ein Wort.

Er würde hier alles aufgeben und in seine Heimat zurückkehren. Gambia ist arm, aber auch wieder nicht so arm. Man kann dort überleben, seine Eltern haben überlebt und all seine Vorfahren auch. Was wollen sie hier, die Afrikaner? Was die Weißen haben, gehört den Weißen, sie haben es sich verdient.

*

Adji hat kein Geld mehr, Lourd lädt ihn auf einen weiteren Drink ein. Es ist halb fünf Uhr morgens, und schläfrig liegen sie sich in den Armen.

Eli und Musa sind ebenfalls für kurze Zeit verschwunden.

Die zwei anderen haben sich ein bisschen mit den beiden Blondinen unterhalten können, sie haben etwas getrunken, und dann sind die Mädchen gegangen. Kinder noch, aber man muss es versuchen. Nun sitzen Eli und Musa gelangweilt am Tresen und hören Musik.

Schon seit geraumer Zeit steigt niemand mehr die Treppe herunter. Die Diskothek leert sich allmählich. Die kreisenden Lichtflecken bewegen sich wie Überwachungsscheinwerfer. Auf der Tanzfläche ist niemand mehr.

»Ich gehe jetzt«, sagt Lourd, zieht Adjis Kinn zu sich heran und gibt ihm einen Kuss auf den Mund.

Jetzt lässt vor lauter Müdigkeit die Leidenschaft nach, aber Adji würde das, was er nicht hat, dafür geben, die wenigen verbleibenden Stunden dieser Nacht in den Armen von

Lourd zu verbringen.

Er fragt sie: »Kommst du am Samstag?«

Sie antwortet, sie wisse es noch nicht. Das hat er sie noch nie gefragt.

*

Ein Polizeiauto mit Blaulicht steht, noch weit weg, am Rand des asphaltierten Weges zwischen den schwarzen Feldern, die Scheinwerfer sind angeschaltet, die Innenbeleuchtung brennt. Das diffuse Misstrauen der Weißen gegenüber den Schwarzen unterscheidet sich wohl kaum von dem der Schwarzen gegenüber den Weißen. Deshalb trifft sich Adji am Samstag mit seinen Leuten, deshalb warten sie aufeinander, um zusammen in die Disko und nach Hause zu gehen, so wie zuvor die beiden blonden Touristinnen.

Besser man ist zusammen. Man hat vieles gehört, einige Fälle aus dem Fernsehen, von anderen direkt. Nicht nur von Messerstechereien vor der Disko, von ins Meer geworfenen Schwarzen oder Schlägereien in einer Gasse. Das spurlose Verschwinden eines Immigranten ist das Ende vom Lied. Obwohl Adji schon seit Jahren legal hier lebt, besteht seine Welt aus einem Dutzend Bekannter aus dem Block, in dem er wohnt, einem halben Dutzend Straßen, vom Platz zum Internet-Tele-Café, dem Weg von der Stadt zum Feld an der Bar vorbei, in der Mamadú arbeitet, dem Supermarkt und der Moschee und samstags dem Cosmopolia. Seine Heimat ist sehr weit weg.

In so einer Nacht von Samstag auf Sonntag könnte einer Motorradgang oder betrunkenen Weißen, die in Grüppchen aus der Disko kommen – vielleicht sind sie arbeitslos, arme Schlucker oder aber Jugendliche, die von allem zu viel haben – nichts Besseres passieren, als dass ihnen irgendein wehrloser Hund oder ein Araber oder Schwarzer über den Weg läuft.

Und jetzt noch die Polizei.

»Was wollen die?«

»Sie warten auf Betrunkene«, sagt Adji. »Auf die Weißen, die die Nationalstraße umfahren, um nicht in eine Mausefalle zu geraten. Heute fangen sie sie hier ab.«

»Vielleicht haben sie Eli oder Lourd angehalten.«

»Vielleicht.«

Sie kommen näher. Eine Tür des Autos steht offen. Davor hat sich ein Polizist mit einem

gelb leuchtenden Stab postiert. Der andere Polizist hat gerade seinen Hosenladen zugemacht und steigt wieder ins Auto. Nun sieht es so aus, als würde er über Funk reden.

»Kennst du sie?«, fragt Musa.

Adji schüttelt den Kopf.

»Komm, lasst uns einen anderen Weg gehen.«

»Es gibt keinen anderen. Und die bringen es fertig und bleiben bis morgen früh um acht da stehen.«

Niemand macht mehr den Mund auf. Sie greifen in ihre Tasche, um zu überprüfen, ob sie ihre Papiere dabei haben.

Das blauweiße Polizeiauto steht am Wegesrand. Adji geht voraus. Ohne es zu merken, laufen sie jetzt im Gänsemarsch. Nacheinander treten sie in den Lichtkegel ein, den die Scheinwerfer auf den Asphalt und den Feldrand werfen. In der Ferne sieht man die Kapelle mit dem zitternden Kerzenlicht im Fensterchen. Alle vier vermeiden den Blick zum Auto.

Als sie bereits vorbei sind, schlägt die Tür auf.

»Hey!«, sagt der Polizist.

Sie bleiben stehen, drehen sich um. Der Polizist, der im Auto saß, ist ausgestiegen. Es sind zwei junge, große, muskulöse Männer, offensichtlich war ihnen warm, denn sie haben ihre Mützen abgesetzt, ihre Haare sind sehr kurz.

»Wo geht ihr hin?«

»Schlafen«, antwortet Adji wie immer lächelnd.

»Kommt ihr von den Hotels?«

»Ja«, lächelt Adji wieder. »Aus der Disko.«

»Die vergnügen sich mit den Touris«, sagt der andere Polizist. »Und wir hängen hier rum.«

Der mit dem gelben Lichtstab gibt ihnen ein Zeichen.

»Herkommen.«

Alle vier gehen auf sie zu. Er wäre praktischer, einen Zettel auf der Stirn zu tragen, auf dem steht: »Legal«.

»Ausweis.«

Aber jetzt schüttelt der andere Polizist den Kopf, zeigt mit dem Leuchtstab auf den

Wagen und sagt mit erhobener Stimme:

»Zum Auto. Die Hände aufs Auto«, er dreht sich zu seinem Kollegen. »Die haben irgendetwas in den Taschen.«

Alle vier gehorchen. Sie legen die Hände aufs Blech. Einer auf den Kofferraum, zwei aufs Dach und Adji auf die noch warme Kühlerhaube. Ein Polizist tastet sie ab, während der andere am Straßengraben steht. Vielleicht hat er seine Hand an der Pistole. Sie suchen Rauschgift. Das ist normal. Schwarze, die aus der Hotelzone kommen.

Der Polizist, der Adji durchsucht, ist kaum älter als zwanzig. Adji spürt seine kräftigen Hände, seine harten Finger; er verbringt sicher viel Zeit im Fitness-Studio. Von hinten greift ihm der Polizist an die Brust, unter die Arme, betastet seine Rippen, seinen Hintern, Beine, Socken, Schuhe, mit derselben Schamlosigkeit, mit der er ein Stück totes Fleisch walken würde.

»Scheißkerl«, murmelt Adji zwischen den Zähnen.

Die Schweinwerfer strahlen die grauen Plastikbahnen auf den Feldern an. Eine Brise vom Meer streift ihren Nacken.

»Und was ist das?«, fragt der Polizist auf einmal, als er bei Mohammed angekommen ist. Er tritt einen Schritt zurück. »Geh vom Auto weg, Hände nach oben, Hände hoch, habe ich gesagt.«

Die anderen schielen nach ihm. Der zweite Polizist hat seine Pistole gezogen.

Mohammed ist angespannt wie ein Drahtseil. Er steht mit dem Gesicht zum Auto, aber im Abstand von ein paar Metern. Er ist rückwärts gegangen. Der Polizist steckt die Hand in seine Hosentasche und holt einen Stein in der Größe einer Faust heraus. Er lächelt in Richtung seines Kollegen.

Warum hat dieser Dummkopf ihn nicht weggeworfen?, denkt Adji.

Der Polizist steckt die Hand in die andere Hosentasche und holt noch einen Stein heraus.

»Und das?«

Mohammed braucht eine Weile, ehe er antwortet.

»Ein Spiel … Ein Spiel.«

»Ein Spiel, das man bei uns zu Hause spielt«, sagt Adji.

Der andere nickt.

Der Polizist wirft erst den einen Stein, dann den anderen weit weg ins Feld hinaus. Adjis Blick folgt dem Flug der Steine. Die Treibhäuser sind aus Glas, zwei oder drei werden kaputt gehen.

»Komm, lassen wir's dabei«, sagt der andere Polizist.

Der Polizist schüttelt den Kopf. Er tastet schnell den letzten Schwarzen ab.

Der Kollege steckt seine Pistole wieder ein.

»Sie sollen verschwinden«, sagt er. »Los, auf, verschwindet.«

Alle vier setzen ihren Weg mit gesenktem Kopf fort, schweigend, ohne sich umzudrehen.

Nach fünf Metern brummeln sie Schimpfworte vor sich hin.

Fünfzehn Meter weiter fangen sie an zu lachen.

Einen Kilometer weiter bücken sie sich und sammeln wieder Steine auf.

*

Bald wird der Tag anbrechen. Der Platz wirkt wie ein geschlossener Laden, ein leeres Geschäft mit brennendem Licht.

Als der Ibiza losfährt, verabschiedet sich Adji mit einer Kopfbewegung von seinen Freunden, dreht sich um und betritt das Treppenhaus, aber noch steigt er nicht hoch, um ins Bett zu gehen. Er setzt sich auf die erste Stufe. Die Fahrräder schlafen angekettet, die Lenkstangen zwischen dem Treppengeländer.

Das Auto seiner Freunde fährt rückwärts. Er hört es in den kurzen Straßen: Es beschleunigt, biegt um eine Ecke, bremst. Einen Augenblick später hält es und bleibt im Leerlauf.

Die Stadt ist geschrumpft. Kein Laut. Ab und zu, in der Ferne, ganz schwach, ein Auto auf der Nationalstraße. Sonst nichts. Die Steine zertrümmern die Fenster des Internet-Tele-Cafés, beim Auftreffen auf dem Boden zerspringt das Glas in kleine Splitter.

Aus dem Katalanischen von Monika Lübcke

PERSONENREGISTER

Abad, Francesc *10, 11 ff., 114 f.*
Abboud, Jumana Emil *10, 17 ff.*
Al-Zarqawi, Abu Musab *95*
Anselment, Monika *7 ff., 25 ff., 118 ff., 126 f.*
Arendt, Hannah *11*
Auguste-Dormeuil, R. *10, 25, 33 ff., 103 f.*
Baqué, Dominique *118 ff., 123, 127*
Benjamin, Walter *11*
Birrel, Ross *120 f.*
Bisig, Antonia *10, 41 ff., 126, 128*
Borges, Jorge Luis *108*
Botero, Fernando *95*
Brandt, Kirsten *101 ff., 109 ff., 147 ff.*
Butler, Judith *91 ff.*
Capra, Frank *106*
Cattelan, Maurizio *92 f.*
Collon, Michel *124 f.*
Dardanyà, Pep *10, 49 ff., 111, 113*
Derrida, Jacques *97*
Diederichsen, Diedrich *127*
Dischereit, Esther *131 ff.*
Edel, Uli *123*
England, Lynndie *98*
Ernst, Max *11*
Farocki, Harun *106*
Foucault, Michel *92 f.*
Gonzales-Day, Ken *99 f.*
Giró, Toni *10, 25, 55 ff.*
Hartmann, Ralf F. *7ff.*
Hentschel, Linda *91 ff.*
Hölscher, Irmgard *97*
Hussein, Saddam *95*
Hussein, Qusay *95 f.*
Hussein, Uday *95 f.*
Khoury, Elias *120*
Kunzmann, Ulrich *117 ff.*
Lévinas, Emmanuel *97*
Lübcke, Monika *163 ff.*
Mira Bernabeu *10, 61 ff.*
Moura, Paulo *147 ff.*
Mroué, Rabih *120 ff.*
Neruda, Pablo *11*
Oppenheimer, Robert *41 f.*
Palma, Brian de *102 f., 106*
Perpinyà, Magdala *7ff.*
Quintana, Àngel *101 ff.*
Raad, Walid *122*
Riefenstahl, Leni *107*
Romaní, Montse *109 ff.*
Saiz Ruiz, Simeón *10, 69 ff., 117 ff.*
Sala, Toni *163 ff.*
Sati, Jamal *120*
Sontag, Susan *95, 99*
Tarrida, Quim *10, 77 ff., 106 f.*
Teller, Edward *41*
Védrès, Nicole *107*
Virilio, Paul *104*
Wallinger, Anna Simone *10, 83 ff.*
Weinstein, Gal *95 f.*
Wördermann, Karin *97*

Kunstverein Tiergarten Turmstr. 75 10551 Berlin

Tel. +49 (0)30 9018-33453 www.kunstverein-tiergarten.de

Künstlerische Leitung: Ralf F. Hartmann

Lektorat: Dagmar Fretter, Mona Voigt

Grafik: Bernhard Rose

Umschlagabb.: Simeón Saiz Ruiz, Flüchtling aus Srebrenica, Juli 1995, 2. Version, 2002

Die Rechte für Texte und Abbildungen liegen bei den AutorInnen und den KünstlerInnen.

Auflage: 1000

© Kunstverein Tiergarten 2010

ISBN 978-3-00-032015-6

Dank an:

Barbara Barsch, Frank Berberich, Raquel Carrera Sin, Marc Dueñas, Sabine Finkenauer, Jordi Font Agulló, Lluc Fraile Perpinyà, Tura Fraile Perpinyà, Lucas Fraile Yécora, Ali Habib, Ulrike Kremeier, Susanne Lange, Angelika Levi, Andea Linde, Isabell Lorey, Michael Lüders, Samar Martha, Maria Permanyer, Jean-Michel Phéline, Lukas Roegler, Hansgeorg Schöner, Pilar Solana, Eva Sòria, Claudia Terstappen, Carles Torner, Queralt Vallcorba, FRAC Basse Normandie, Caen, Galeria Fúcares, Madrid, Galerie In Situ, Paris, Galerie Kai Hoelzner, Berlin, Museu de Granollers.

Gefördert durch das Institut Ramon Llull, das spanische Außenministerium, das spanische Kultusministerium, SEACEX Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, die Botschaft von Spanien, das Institut français – Bureau de la création artistique – Arts plastiques und Culturesfrance.

institut ramon llull
Katalanische Sprache und Kultur

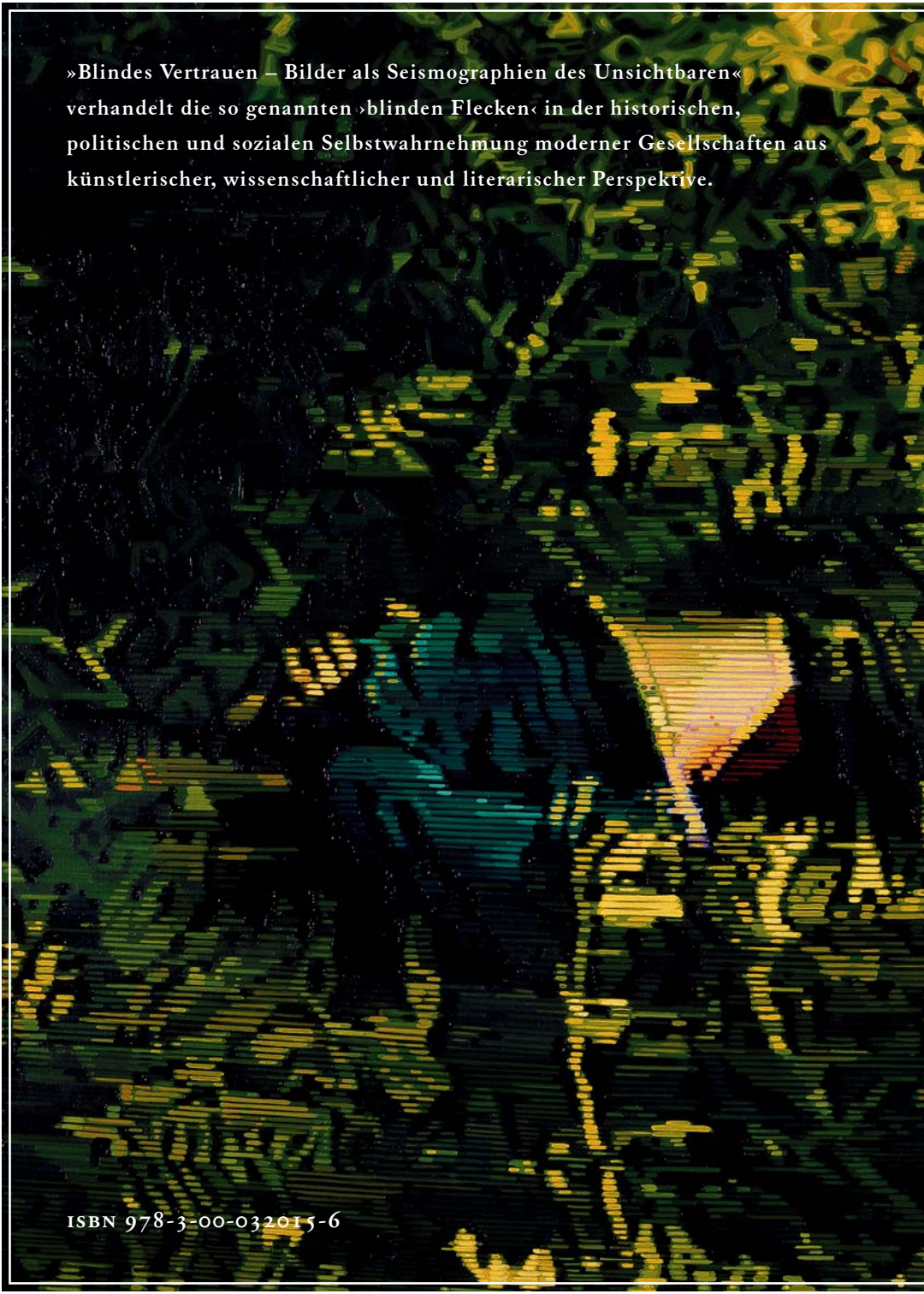
SEACEX
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

institut français
CULTURESFRANCE
BOTSCHAFT VON SPANIEN

Mit freundlicher Unterstützung durch das Hotel Les Nations und Lettre International.

Hotel Les Nations
Lettre INTERNATIONAL



»Blindes Vertrauen – Bilder als Seismographien des Unsichtbaren« verhandelt die so genannten ›blinden Flecken‹ in der historischen, politischen und sozialen Selbstwahrnehmung moderner Gesellschaften aus künstlerischer, wissenschaftlicher und literarischer Perspektive.

ISBN 978-3-00-032015-6