

Ahlam Shiblis Trauma-Arbeit

Archäologie des geschichtlichen Erlebens zum Beispiel Tulle

Das Trauma, auf das sich der Titel von Ahlam Shiblis Arbeit bezieht, geht auf Ereignisse vom Anfang Juni 1944 in der mittelfranzösischen Stadt Tulle, der Hauptstadt des Départements Corrèze, zurück. Am Morgen des 7. Juni 1944 begann die Résistance einen Angriff auf die deutsche Garnison, der gegen Abend des 8. Juni durch die Ankunft einer Abteilung der 2. SS-Panzerdivision „Das Reich“ beendet wurde. Während der Kämpfe wurden am 7. Juni 18 zivile Streckenwächter von Angehörigen der Wehrmacht ermordet. Am 9. Juni erhängte die SS 99 unbeteiligte männliche Bürger in den Straßen und ließ in den folgenden Tagen 149 Männer in deutsche Konzentrationslager deportieren. 101 von ihnen kamen ums Leben. Am 10. Juni erschossen und verbrannten Angehörige derselben SS-Division die männlichen Einwohner von Oradour-sur-Glane, etwa 100 km von Tulle entfernt, verbrannten die Frauen und Kinder bei lebendigem Leib in der Kirche und zündeten das Dorf an. Dieser Ereignisse und ihrer Opfer wird in Tulle wie auch in Oradour in verschiedener Form öffentlich gedacht, durch jährliche Feiern, mit Erinnerungsstätten und Grabinschriften.

Ahlam Shibli hat ihre künstlerische Tätigkeit 1996 mit photographischen Arbeiten begonnen, welche „die Lebensbedingungen der palästinensischen Bevölkerung unter israelischer Herrschaft“ zum Gegenstand haben. Auch diese Arbeiten sind durch traumatische Ereignisse bestimmt: den vielfachen Tod und die Vertreibung von Hunderttausenden von Palästinensern sowie die Zerstörung von 400 palästinensischen Dörfern durch jü-

dische Kämpfer vor und nach der Ausrufung des Staates Israel am 14. Mai 1948 und die anhaltende Diskriminierung und Bedrohung der palästinensischen Minderheit in dem neuen Staat. Ein Vorstoß im israelischen Parlament sieht vor, den palästinensischen Einwohnern des jüdischen Staates Feiern zum Gedenken der Nakba, der „Katastrophe“ von 1948, zu untersagen.

In verschiedene Photoserien zeichnet Ahlam Shibli nach, zu welchen Lebensformen die palästinensische Bevölkerung sich gezwungen sieht, um zu überleben.

Unrecognised zeigt, wie die Bewohner des Dorfes 'Arab al-Naim, das vom Staat Israel nicht anerkannt und daher auf keiner offiziellen Karte zu finden, von Rechts wegen inexistent ist, ihre Häuser mit leuchtenden Farben sichtbar und mit einem Gästezimmer einladend machen. Mit der Hervorhebung von visueller Präsenz und der Übergabe von Raum in den unzulänglichen Unterkünften an Besucher bestehen sie auf ihrem Recht, an diesem Ort zu leben, auch wenn die staatlichen Autoritäten es den Bewohnern untersagen, ein festes Haus auf dem Land ihrer Herkunft zu errichten.

Goter zeigt einen Teil der palästinensische Bevölkerung in der al-Naqab (Negev), die in nicht anerkannten Dörfern ausharrt, um sich gegen die Umsiedlung in staatlich geplante Ghettos zu wehren und nicht das eigene Land verlassen zu müssen, ohne aber ihren Besitz zu einem Zuhause machen zu können.



Ahlam Shibli, TRAUMA. Zeremonie am 8. Mai zur Erinnerung an die bedingungslose Kapitulation Deutschlands 1945. Am selben Tag waren Tausende algerischer Zivilpersonen in Sétif und Guelma ermordet worden, weil sie die Unabhängigkeit verlangt hatten.

'Arab al-Sbaih sind die Bilder eines Flüchtlingslagers in Jordanien, dessen Bewohner sich an ein Bild ihres ursprünglichen Dorfes binden, indem sie dessen gesellschaftliche Hierarchie und topographische Anlage kopieren.

In *The Valley*, dem Gegenstück zu 'Arab al-Sbaih, ist zu erkennen, dass die Verletzung von palästinensischen Landrechten durch die jüdische Bevölkerungsmehrheit die Bewohner des Dorfes 'Arab al-Shibli (bis 1948 'Arab al-Sbaih) dazu zwingt, an einzelnen Stellen den Berg abzutragen, der ihrem Dorf in der Zeit der Vertreibung Schutz geboten hat, wenn sie Bauplätze für neue Häuser schaffen wollen.

Trackers schließlich ist den palästinensischen Freiwilligen in der israelischen Armee gewidmet, die zu Verrätern an ihrem eigenen Volk werden, da sie dies als ihre einzige Möglichkeit ansehen, um Voraussetzungen für den Bau eines Hauses für ihre Familie zu schaffen.

Ahlam Shibli versteht die Gewalt von Besatzung, Vertreibung, Zerstörung und Ermordung, mit der eine fremde Macht das Recht einer eingewohnten Bevölkerung negiert, am Ort der Herkunft zu leben und ihr eigenes Schicksal zu bestimmen, als Negation des Rechts auf Heimat. Mit den Sätzen „Where there is a home there is no house. Where there is a house there is no home“ benennt sie das Trauma der palästinensischen Bevölkerung, nämlich den ihr von der dominierenden Macht aufgezwungenen Konflikt zwischen realer Anwesenheit und dem Anspruch eines Volkes auf den Besitz seines angestammten Landes. Diesem Konflikt gibt sie eine politische Deutung mit Bildern, die Formen der gesellschaftlichen Reaktion auf den Entzug der Heimat mit der Identifikation der Macht verbinden, von der die Heimatlosigkeit des palästinensischen Volkes ausgeht.

Ahlam Shibli's Photos aus Palästina sind selbst mit dem Trauma imprägniert, das die Gesellschaft betrifft, deren Spuren sie registrieren. *Unrecognised* ist eine Ausnahme: Besonders farbige Photographien, Bilder, in denen Personen gelassen der Kamera gegenüber stehen, reproduzieren die Sichtbarkeit, welche die Dorfbewohner ihren Häusern geben und für sich selbst reklamieren. In den anderen Arbeiten aber versagt es Ahlam Shibli ihrer Photographie, traumatische Lebensformen bloßzulegen. Die Photos tendieren dazu, zu verhüllen, was sie zu zeigen beanspruchen: von einer Person sind nur die Beine zu sehen, während ihr Körper durch ein aufgehängtes Tuch verdeckt ist; das Gesicht einer jungen Frau verschwindet hinter einem Blatt Papier, das ihre Nachbarin aufgehoben hat; Körper verlieren sich in den Falten der Kleidung; es werden Fragmente einer umfassenden Situation in den Vordergrund gestellt; oder Räume und Häuser sind überhaupt menschenleer – es scheint, als sei an den Gegenständen des photographischen Interesses vorbei fotografiert worden, um die prekäre Existenz einer entrechteten Bevölkerung nicht der vollen Sichtbarkeit der Abbildung auszusetzen, um die Opfer der Umstände nicht auch zu den Opfern der Photographie zu machen. In Ahlam Shibli's Bildern steht die photographische Sichtbarkeit in einer Weise auf dem Spiel, die der bedrohten Anwesenheit der palästinensischen Bevölkerung an den Orten ihrer Herkunft entspricht.

Ein bedeutender Teil der Bilder aus Tulle registriert verschiedene Formen der kollektiven Reaktion auf das Trauma von Besatzung, Deportation und willkürlicher Ermordung. Im Unterschied zur Situation in den palästinensischen Gebieten setzt sich dort aber keine Kette von katastrophalen Ereignissen bis in die Gegenwart fort. Die traumatische Ursprungsszene ist fest in der Vergangenheit verankert. Daher registrieren die Bilder symbolische Inszenierungen des öffentlichen und offiziellen Gedenkens, die unter Anteilnahme der Bevölkerung von Amtspersonen, den Mit-

gliedern von Traditionsgesellschaften mit ihren Fahnen in den Nationalfarben und entsprechenden Aufschriften, Veteranen und Hinterbliebenen zu den verschiedenen Jahrestagen vorgenommen werden. Feiern und Orte des Gedenkens erscheinen als seltensam anachronistischer Einbruch in die Umgebung eines alltäglichen und durchschnittlichen, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechenden Lebensvollzugs. Während die Offiziellen ihren rituellen Pflichten nachgehen, steht ein Jugendlicher mit unerklärlicher Verletzlichkeit an einen Laternenmast gelehnt.

Das Ritual des Gedenkens ist photographisch in getrennte Momente unterteilt: einzelne Photos isolieren die andächtige Bevölkerung, eine Reihe von Funktionsträgern der Gesellschaft, Vertreter der Staatsmacht, Widmungen auf Monumenten, Schrifttafeln auf dem Friedhof und unauffällige Szenen vor und nach den Feiern. Ahlam Shibli's photographische Vorgehensweise ist analytisch, einer Haltung der Untersuchung und Inventarisierung verpflichtet, gerichtet gegen die umfassende Suggestion des Zeremoniells.

Die photographische Fragmentierung von Manifestationen des verwalteten Gedenkens reagiert auf eine entscheidende Feststellung, die Ahlam Shibli's *Trauma*-Arbeit orientiert: Das Zeremoniell unterwirft das Gedenken dem übermächtigen Signum des Todes. Der Tod, ausgedrückt in der Formel „Morts pour la France“ oder „Morts pour la patrie“ ist das totalisierende Zeichen, das es erlaubt, das Gedenken in gleicher Weise den unterschiedlichen Gruppen von Opfern zu widmen und es damit zu entpolitisieren. Ein einzelnes Monument und eine entsprechende Gedenkfeier ist den 18 Streckenwärtern gewidmet, die am 7. Juni von der Wehrmacht ermordet wurden, ein anderes den Kämpfern der FFI, Forces françaises de l'intérieur, die am 7. und 8. Juni bei dem Angriff auf die deutsche Garnison in Tulle gefallen sind. Ein Photo vom Friedhof Puy Saint-Clair aber zeigt, dass ein Gedenkstein zusammen mit einem Erhängten des 9. Juni, einem unbeteiligten Opfer, auch einem Mitglied der Armée secrète, einem Widerstandskämpfer, zugedacht ist, und ein anderes zeigt Vertreter der Veteranen des Zweiten Weltkriegs und der Kriege in Indochina und Algerien mit den Fahnen ihrer Vereinigungen, die an der Ehrung der Erhängten und Deportierten des 9. Juni teilnehmen. Der Schlüssel für die *Trauma*-Arbeit aber sind Aufnahmen von Gedenkstätten, die zugleich den Gefallenen des Ersten und des Zweiten Weltkriegs, des Krieges in Indochina (1946 – 1954) und des Algerienkrieges (1954 – 1962) gewidmet sind. Im Zeichen des Todes werden die Opfer von willkürlicher Nazi-Grausamkeit zugleich mit gefallenen Widerstandskämpfern, den Gefallenen der Weltkriege und der folgenden Kolonialkriege geehrt. Das verwaltete Gedenken bedient sich des Konzepts vom Tod für das Vaterland, um die politische Dimension des vielfältigen Sterbens zu maskieren.

Der Unterstellung des Gedenkens unter das Zeichen des Todes setzt Ahlam Shibli einen politischen Begriff der Heimat entgegen. Ihre Ausgangsfrage lautet, „Wie kann es sein, dass die Franzosen, die gegen die Besatzung gekämpft und grausame Repressalien erlitten haben, manchmal dieselben Personen oder deren Angehörige, nur wenige Jahre nach der Befreiung mit ähnlichen Mitteln wie die Deutschen gegen Völker in Indochina und Algerien vorgehen, die ihrerseits die Befreiung von der Fremdherrschaft fordern?“ Diese Frage bringt sie dazu, ihren Photos vom offiziellen Gedenken, den Feiern und Monumenten, andere Aufnahmen gegenüber zu stellen, die sie bei Begegnungen mit einzelnen Personen in der Corrèze gemacht hat, die in unterschiedlicher Weise von dem Trauma von Besatzung, Deportation und Ermordung betroffen sind. Der Reklamation des Traumas als Privileg der französischen Nation und der Ehrung der Toten zur Konstitution eines Bewusstseins vom einheitlichen Vaterland

stellt sie den Blick auf Widerstand und Leiden der Einzelnen gegenüber. Dies sind Personen oder die Angehörigen von Personen, die der deutschen Besatzung unterworfen waren, ebenso wie solche, die zu den Betroffenen der französischen Kolonialisierung gehören.

Mit einer ersten Gruppe von Photos registriert Ahlam Shibli Ansichten des offiziellen Zeremoniells, während den Bildern der zweiten Gruppe die Suche nach einzelnen Beteiligten vorausgeht, die etwas zur Sache zu sagen und zu zeigen haben. Damit wird die photographische Praxis zu einer Arbeit, welche die Geschichte in Momenten nachzuzeichnen sich vornimmt, die von unmittelbaren und mittelbaren Zeugen dieser Geschichte aufgerufen werden. Während Ahlam Shibli in den palästinensischen Arbeiten, den Aufzeichnungen von Lebensformen im Zeichen des Traumas, von dem auch sie selbst als Palästinenserin betroffen ist, eine Haltung der Distanz einnimmt und eher gesellschaftliche Gruppen als Individuen ins Bild setzt, so sehr sie diese Distanz auch mit Engagement verbindet, reduziert sie nun den Abstand der Kamera zum Gegenstand der Aufnahme und nimmt auf, was die Einzelnen zu sagen und zu zeigen haben. Sie gesteht den photographierten Personen eine eigene Macht der Darstellung zu, mit der sie ihre jeweilige Geschichte vorbringen.

In den Biographien der einzelnen Personen vertauschen sich die Positionen von Tätern und Opfern; hebt sich die Haltung von solchen, die sich nach Widerstand und Deportation an den Kolonialkriegen beteiligt haben, von der Haltung von anderen ab, die sich der offiziellen französischen Politik entgegengestellt haben; stehen dem algerischen Kollaborateur die indochinesischen Zwangsverpflichteten gegenüber, die am Kampf gegen die Kolonialmacht Anteil genommen haben, aber doch in Frankreich geblieben sind; widerspricht die Identifikation einer Immigrantin mit ihrer französischen Umgebung der Haltung von anderen Immigranten, die eine Privatsphäre schaffen, welche die Bindung an ihren Ursprungsort bezeugt. Damit wird der Begriff einer Heimat obsolet, die mit dem staatlich ritualisierten Gedenken der Toten als unverbrüchlich eine und einheitliche unterstellt wird – *morts pour la patrie, morts pour la France*. Heimat ist nun vielfältig, individuell bestimmt gemäß sich verschiebenden Beziehungen in einem mehrwertigen Geflecht, in dem Land, Volk, Geschichte, Erinnerung, Lebensumstände und politische Haltung nur einige der entscheidenden Terme sind.

Der Begriff einer multiplen und nicht festgelegten Heimat, gewonnen durch eine photographische Arbeit, die auf der Begegnung mit Individuen und deren Befragung in Tulle beruht, unterscheidet sich von dem Heimatbegriff, der Ahlam Shiblis Arbeiten aus Palästina prägt. Heimat ist dort, was die israelische Herrschaft dem palästinensischen Volk versagt, indem sie dessen Recht auf Selbstbestimmung und das eigene Land negiert. Dort beruht das Gefühl der Heimat auf dem vorenthaltenen Besitz des angestammten Landes, das die Bevölkerungsmehrheit mit dem Verweis auf ein 2000-jähriges Anrecht für sich selbst beansprucht. Was Ahlam Shibli in ihren verschiedenen Photoserien aufgezeichnet hat, sind die Spuren eines Lebens, das geprägt ist durch die andauernde Wiederholung der ursprünglichen Katastrophe von Vertreibung, Unterwerfung und Zerstörung in verschiedenen Formen, ein nicht endendes Trauma, welches mit existentiellen Deformationen beantwortet wird, deren Ursache die verletzten Landrechte sind.

Schon in Arbeiten, die nicht unmittelbar mit den Lebensbedingungen der palästinensischen Bevölkerung unter israelischer Herrschaft zu tun haben, hat Ahlam Shibli jedoch den Heimatbegriff revidiert, der an Land und Volk gebunden ist. *Eastern LGBT* zeigt Personen, deren sexuelle Orientierung von den Normen ihrer Hei-

matländer im Osten, Pakistan, Palästina, Libanon, Türkei, Somalia usw. abweicht. Nun wird der Körper des Individuums selbst als seine oder ihre erste Heimat betrachtet, und es wird das repressive Wesen einer territorial und kollektiv bestimmten Heimat enthüllt. Da ihr sozio-kultureller Ursprung den photographierten Personen eine Geschlechtsidentität auferlegt, die es ihnen nicht erlaubt, sich in ihren ursprünglichen Körpern „zu Hause“ zu fühlen, sind sie gezwungen, ihr Zuhause zu verlassen und dorthin zu emigrieren, wo es ihnen gestattet ist, in Körpern zu wohnen, deren Geschlecht ihren eigenen Wünschen entspricht, sei es als Lesbierin, Schwuler, Bi- oder Transsexueller – solche Orte finden sie in Nachtclubs in London, Tel Aviv, Zürich oder Barcelona. Kleingesellschaften von Menschen, die sich aus eigenem freien Willen für eine Nacht am extraterritorialen Ort eines Clubs zusammenfinden und selbst das ihnen passende Geschlecht bestimmen, können dann als deren wahre Heimat betrachtet werden.

In der Arbeit, die Ahlam Shibli in der Corrèze realisiert hat, ist das Hervortreten eines Begriffes der Heimat, die nicht an ein angestammtes Land und die Identität dessen Volkes gebunden ist, sondern sich aus spezifischen und wechselnden Kreuzungen von auferlegten und selbst gewählten Lebensumständen ergibt, das Ergebnis ihrer photographischen Bearbeitung des Traumas von Besatzung, Deportation und Ermordung. In Übereinstimmung mit einer Formulierung von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Heimat sei das Entronnensein, findet sie ihre Belege in den Zeugnissen von denjenigen, die, berührt von der Katastrophe, mit dem Leben davon gekommen sind. Das sind gleichermaßen die Überlebenden der deutschen Besatzung Frankreichs und der französischen Kolonialisierung mit ihren Kriegen in Indochina und Nordafrika. Entronnensein heißt dann nicht nur, vom Zwang zum „äußersten Opfer“ verschont geblieben, sondern auch, der Unterdrückung durch eine national definierte Heimat entkommen zu sein.

Während die Registrierung von gegenwärtigen Lebensumständen in den palästinensischen Arbeiten zeigt, dass es keine Heimat als Entronnensein gibt, wo sich die traumatischen Ereignisse der ursprünglichen Katastrophe ständig wiederholen, liegen diese für die Einwohner der Corrèze in der Vergangenheit, so unterschiedliche Gestalten diese bei den Einzelnen auch hat. Um die staatlich verwaltete Beschwörung des nationalen Vaterlandes zu unterlaufen, sucht Ahlam Shibli nach den zurückliegenden Momenten des Entronnenseins, den Momenten, die das Trauma der Überlebenden generieren. Die besondere Herausforderung an die Photographin besteht in der Notwendigkeit, etwas zu photographieren, das keine Gegenwart mehr kennt. Wenn die Photographie gemäß der in mancher Hinsicht überholten Auffassung von Roland Barthes Gewissheit darüber verleiht, dass so gewesen ist, was das Photo zu sehen gibt, ist es doch immer etwas, das erst in dem Augenblick, in dem das Photo gemacht wird, so gewesen sein wird. Ein radikaler Weg, die zum Wesen der Photographie gehörende Gegenwartsbindung zu unterlaufen, besteht in der Wiedergabe von Dokumenten. Von Ahlam Shibli photographierte Belegstücke sind Gegenstände, welche die lesbaren Spuren der Vergangenheit tragen wie zum Beispiel die Lagerkleidung des Vaters von Françoise Bonneau, mit der er nach der Befreiung aus Dachau heimgekehrt ist, und insbesondere Schriftstücke und Photos aus jener Zeit, die dem direkten Anblick und dem unmittelbaren photographischen Zugriff für immer entzogen ist. Das Photo eines Photos verbindet die Gewissheit, die einem unerreichbaren Moment der Vergangenheit gilt, mit der Zeit der Photographin, einem zukünftigen „Das ist so gewesen“, und die Sichtbarkeit der Zeugen in den Bildern, die ihre lange aufbewahrten Photos und Dokumente zeigen, steht für die Authentizität der Verbindungen ein, die die Zeit übergreifen. Der Rückgriff auf graphische Belege, schon vorliegende Bilder

und Texte, in denen die Ereignisse sich niedergeschlagen haben, eine Art von Verschriftlichung, mit der Aufnahmen von Photographien, Karten, Ausweisen, Berichten und Zeichnungen die *Trauma*-Arbeit prägen, gibt Ahlam Shibli die Möglichkeit, bis zum Moment des traumatischen Ereignisses zurückzugehen. Nicht mehr handelt es sich wie bei den palästinensischen Arbeiten darum, Bilder zu machen, welche die Sichtbarkeit des bildlich Gegebenen zurücknehmen, sondern als Bedingung für das Gelingen der *Trauma*-Arbeit erweist sich eine Tendenz zur Einklammerung des Bildes. Wenn die Photographin der *Trauma*-Arbeit sich aber, um dem Moment des traumatischen Ereignisses nahe zu kommen, auf Bilder von Bildern und Schriften angewiesen zeigt, die ihr herausgesucht und vorgewiesen wurden, belegen ihre Bilder gleichzeitig, dass eine Annäherung nur möglich ist durch Entfernung, die Übertragung der Bilder auf eine Ebene der Lesbarkeit. In wesentlich stärkerem Maß als in allen vorangehenden Arbeiten von Ahlam Shibli tritt die Lektüre an die Stelle von bildlicher Evidenz. Nichts ist mehr offensichtlich, alles wird zum Gegenstand der Rekonstruktion. Aus der Ferne enthüllen sich demjenigen, der liest und nicht sieht, die traumatischen Ereignisse am Ursprung einer von Land und Volk gelösten Heimat. Sie lässt sich begreifen in den Widersprüchen, welche Photos durchziehen wie dasjenige der algerischen Immigrantenfamilie, die bei einem Pied-Noir-Ehepaar zu Besuch ist, dasjenige von Saïda Amarouche in ihrem französisch eingerichteten Wohnzimmer, dasjenige des vietnamesischen Gartens von Thuong Dang ebenso wie dasjenige von Pierre Diederichs, der in ein durch und durch konventionelles bürgerliches Wohnzimmer eintritt, um zu zeigen, wie am 9. Juni 1944 ein SS-Mann einen Strick am Balkon der Wohnung seiner Großmutter befestigt hat, um einen Einwohner von Tulle zu erhängen.

Die Evidenz des Bildes wird in Photos zitiert, die Schauplätze vergangener Ereignisse wiedergeben, manche von ihnen zusam-

men mit den früheren Akteuren, z. B. Daniel Espinat in dem Gebäude, wo sich seine Widerstandsgruppe im Juli 1944 aufgehalten hat, ein Gebäudekomplex der MAT, Manufacture d'armes de Tulle, wo die Opfer des 9. Juni zusammengetrieben worden waren, oder ein Raum, in dem Mitglieder der Résistance sich zu treffen pflegten. Doch weniger noch als Photos von Photos oder Schriftstücken erklären diese Bilder sich selbst. Das Zitat bildlicher Evidenz ist nichts als eine Irreführung, die umso deutlicher die Notwendigkeit der Lektüre in den Vordergrund rückt. Mehr noch als alle anderen bedürfen diese Bilder einer Beschriftung, wie sie jedem Photo von *Trauma*, gelegentlich in ausführlichen Legenden, hinzugefügt worden ist – die Recherche, auf der die Legenden beruhen, ist ein wesentlicher Teil der Arbeit an *Trauma*.

Doch unterstreicht das außergewöhnliche Gewicht der Legenden auch, dass die *Trauma*-Arbeit dennoch eine Arbeit im Visuellen ist, eine Arbeit der photographischen Aufnahme, welche wiedergibt, was zu sehen ist, und es für die Lektüre bereitstellt. Sichtbarkeit und Lesbarkeit treten in diesen Bildern weit auseinander. Die Sichtbarkeit der Bilder aber taucht die Wiederkehr der traumatischen Ereignisse, Ergebnis einer Anstrengung des Lesens, in den Schein des Partikularen. Im Medium der Sichtbarkeit sind die Papiere und Emulsionen mit dem Schimmer unerwartbarer Farben und unwiederbringlichen Schattenwürfen überzogen, die dem einen Moment eigen sind, in dem die Photos gemacht werden, werden Knicke, Klebestellen und eingerissene Ränder eines Vertrages registriert und wird die Ordnung festgehalten, in der Dinge und Menschen sich nur ein einziges Mal zeigen. Die Sichtbarkeit widersteht der begrifflichen Allgemeinheit, zu der die Lektüre drängt. In der Partikularität der photographischen Aufnahmen von Ahlam Shiblis Arbeit bleibt das Trauma inkommensurabel.

Ulrich Loock

Direktor des Museu de Arte (outemporanea de Serralves, Porto)





Ich bin zuerst Künstlerin und nutze die Fotografie als Ausdrucksmittel.

Die Arbeit in Tulle hat mir geholfen, meine Kondition als Palästinenserin besser zu begreifen.

Ich fühle mich bestätigt, wenn die Leute nach unseren Begegnungen und Gesprächen bewegt sind und nachdenken.

Wer sich auf seine Zugehörigkeit zur Armee beruft, um seine Einsätze in Algerien zu rechtfertigen, darf dennoch zur Einsicht in seine Verantwortung aufgefordert werden.

Er sollte erkennen, dass es keinen Automatismus gab, sondern auch eine Eigenverantwortung.

Mein Thema ist nicht die Geschichte, sondern die Frage, wie man die Geschichte heute wahrnimmt und wie man sie lebt.



Meine Arbeit ist politisch, wenn auch nicht vordergründig politisch und plakativ. Ich bin Ahlam Shibli aus Palästina und als solche arbeite ich.

Die Heimat, das Daheim, die Analyse, was es bedeutet, ein Zuhause zu haben, ist für mich eine ständige Reflektion und Beschäftigung.

Ich brauche individuelle Heimat, das ist ein Grundbedürfnis. Und die Palästinenser brauchen Heimat, ein festes Zuhause.



Sätze aus einem Gespräch mit Ahlam Shibli in Tulle am 16. März 2010.

