Narration im fotografischen Werk von Ahlam Shibli

Okwui Enwezor

Wir befinden uns in einem Moment der völligen Atomisierung und Unordnung der Fotografie. Die Bilder fotografischen Schaffens sind gleichzeitig offensichtlich und belanglos geworden, vor allem in ihrer Fähigkeit, tausend Schrecken anzusprechen. Aber sie sind nicht in der Lage, die Wirkung und den Schock außerhalb ihrer digitalen Beschriftung zu vermitteln. Nichtsdestotrotz vermehrt sich das fotografische Bild mit einer unvorstellbaren Zuwachsrate. Während des letzten Jahrzehnts haben zwei vorherrschende, aber sich widersprechende Impulse die zeitgenössische Fotografie erfasst und das Medium nahe ans Delirium getrieben: entweder in Richtung auf eine bildhaft formalistische Orientierung oder in eine dokumentarische und erzählende Richtung. Im Umfeld dieser beiden Formen fotografischer Praxis erhebt sich nicht nur die Frage nach ihrer ästhetischen und ethischen Legitimation, sondern – ganz entscheidend – nach eben ihrer eidetischen Beziehung zum Realen: zu Ereignissen, zum Politischen und zum Sozialen. Eine Zeit lang schien es, als drohe der Bildformalismus von Fotografen wie Thomas Struth, Elger Esser, Andreas Gursky, Candida Höfer und der sich ausweitende Maßstab und Gigantismus ihrer Bilder die grobkörnige, rohe, emotionsüberkrustete dokumentarische und erzählerische Arbeit von Künstlern wie Nan Goldin, Alfredo Jaar und anderer, oder die kalkulierte, kühle, aber mehrdeutige dokumentarische Arbeit von Stephen Shore, David Goldblatt und William Egglestone ins Vergessen zu stoßen. Da die bildformalistische Fotografie auf einen Maßstab gebracht wurde, mit dem sie dem epischen Ehrgeiz der Historienmalerei entsprach, neigte sie dazu, in eine Art reduktive Spektakularisierung des Realen gedrängt zu werden, als stünde sie im Wettbewerb mit Formen der Werbung. Bei Künstlern wie Jeff Wall, dessen monumentale, von hinten beleuchtete Lichtkästen einen Ehrgeiz verkünden, der das Reale auf verfremdende Art neu inszeniert, oder James Casabere, dessen wiederhergestellten Modelle in ihrer unheimlichen Leere eine Art einsamen Andersseins ausstrahlen, jedoch als direkte Denotate des Realen dienen, tendieren die Bildbezüge dazu, die Standards der Kinoleinwand nachzuahmen. Sowohl in Walls als auch in Casaberes Bildallegorien tauchen die von hinten beleuchteten Bilder und digitalisierten Drucke aus der unergründlichen Anonymität des Ateliers hervor und hinein in einen Zustand des Theatralischen, der die Betrachter noch weiter vom Realen fernhält, sie jedoch mit der direkten, emotionalen Beziehung zu Personen verbindet, die dokumentarische Formen gewöhnlich erforschen.

Dieser Status der Fotografie als Beispiel hoher Kunst – nominell mit dem Medium nur durch die objektiven Bedingungen ihrer mechanischen oder digitalen Reproduktion verbunden – wird zunehmend durch eine aggressive Rückkehr zum dokumentarischen Realismus, zum fotografischen Essay gestört. Diese Rückkehr hat die Tendenz, ihre stärksten Möglichkeiten in Teilen der Welt mit unfertiger Geschichte, in Gesellschaften mit ungelöster Beziehung zur Vergangenheit und im Stadium der Reorganisation ihrer sozialen, politischen und ökonomischen Ordnung zu finden. In diesen Gesellschaften wie zum Beispiel Palästina, Mosambik, Nigeria, Indien, Bangladesch, Angola oder Südafrika neigen Künstler und Fotografen gleichermaßen zu dokumentarischen Arbeitsweisen. Infolgedessen wächst die Aufmerksamkeit für die Möglichkeiten der Fotografie in ihrer anhaltenden Anhäufung von Informationen – und weniger ihrer Destillation und Isolierung eines einzelnen Zeitrahmens – als Methode der Verfolgung anderer Ziele in der Darstellung. Tatsächlich ist die dokumentarische Form eine Rückkehr zum Ursprung der Fotografie, vor allem, da sie versucht, die Beziehung zwischen der Fotografie und ihrem Sujet, zwischen einem Bild und dem Realen, zwischen Dokumentation und Fakt wieder herzustellen. Bei dieser Betrachtungsweise der fotografischen Praxis liegt nicht die Frage der affektiven Macht des Bildhaften auf der Hand, sondern vielmehr die Erforschung der fotografischen Analyse als Praktik des Studierens oder Erzählens von Ereignissen.

Einerseits tendiert das Bildformat der Großfotografie mit ihren höchst reichhaltigen, volltönend satten Farben und Einzelbildern dazu, das Ereignis zu enthistorisieren, ja auszulöschen, während andererseits das dokumentarische Foto mit seiner narrativen, unvollständigen, offenen Struk-

tur das Ereignis und die Beziehung zum Realen betont. Diese widersprüchlichen Impulse sind für die Fotografie nicht neu. Tatsächlich scheint die Spannung zwischen Bildformalismus (mit seinen makellosen, geordneten, glänzenden und entschlossenen Einzelbildern) und Dokumentation (mit einer unfertigen, narrativen, essayistischen Haltung) den Betrachtern zwei sich einander widersetzende Werte des fotografischen Ereignisses zu präsentieren. Gleichwohl hat die Rezeption dieser beiden Impulse in letzter Zeit einen Grad von Antagonismus enthüllt, der über die zwischen ihnen bestehenden konzeptuellen und methodologischen Unterschiede hinausgeht. Tatsächlich hat sich auf beiden Seiten eine gewisse Feindseligkeit entwickelt, die Fragen der ästhetischen Korrektheit überschreiten. Dieser Disput nimmt gelegentlich einen moralischen Imperativ an in Beziehung zur Fähigkeit des Bildes, die Wahrheit einer Darstellung auszusprechen. Die ihm zugrunde liegende Frage ist, ob die Fotografie diese Fähigkeit zur evidentiären Wahrheit hat. Eher auf den Punkt kommt die Frage, ob die dokumentarische Form mit ihrer putativen Verbindung zu einem verifizierbaren Realen tatsächlich ist, was sie selbst zu sein andeutet. Der springende Punkt einer Überprüfung dieser Spannung in diesem historischen Moment ist der, dass Ereignisse auf der ganzen Welt zunehmend die Fotografie zur Rechenschaft ziehen.

Um die Wurzel dieses Antagonismus zu verstehen, ist es erforderlich, zu den eigentlichen Ursprüngen der Fotografie zurückzugehen, nämlich zu ihrem kleinbürgerlichen Bemühen, sich darüber, lediglich das Werkzeug eines Technikers zur Nachahmung der Natur zu sein, zu erheben und den exklusiven Sockel der schönen Künste zu besteigen. Dieses frühe Bestreben, die Konventionen und Bildsprache der Malerei durch Fallenlassen der dokumentarischen, evidentiären Spezifität der Fotografie nachzuahmen, hat über die Jahre zur konstanten Destabilisierung der Beziehung des Mediums zum aufgezeichneten Faktum geführt. Durch Einsetzen der Bildkonventionen der großformatigen Malerei produzierte die Fotografie in der Form des Einzelbildes ein Argument für ihre eigene künstlerische Qualität, eine Rückkehr zum auratischen Prinzip der schönen Künste. Auf diese Art funktioniert Fotografie im Wesentlichen mehr wie ein Bildträger, der Malerei nachahmt, als wie ein Medium indexikalischer Übertragung von Ereignis und Beweis. Ihre vitale Beziehung verband sich daher zunehmend mit dem mit der Bildoberfläche verklebten Bild. Sie forderte Musealisierung. Und diese Forderung wird heute sowohl im Hinblick auf Ausstellungen als auch auf den Markt auf die krassestmögliche Art lukrativ belohnt.

Veränderungen in Ausstellungswesen und Marketing und ihre Entlohnungen sollten jedoch im Verhältnis zu Veränderungen in den narrativen Anforderungen an die Fotografie mit dem Aufkommen der Massenmedien gesehen werden. Große historische Ereignisse – vor allem polititsche – und Rezeptionszusammenhänge – das Netz und die starke Vermehrung von glaubwürdigen und legitimierten Quellen und Gegenquellen – haben sich zu einer Reorientierung der Praxis der Fotografie verschworen, indem sie die Mittel, durch die diese uns erreicht, demokratisiert haben. Weder halten geschickte Techniker und Institutionen das Monopol sowohl der Produktion als auch der Rezeption der Fotografie, noch üben sie Einfluss auf den Bereich der Darstellung aus. In Anbetracht des großen, globalen Publikums der Fotografie steht deren populäre Wirkung größtenteils mit der von ihr transportierten und übermittelten gesellschaftlichen Bedeutung in Einklang. Was wir heute beobachten können, ist, dass sich die Regeln des fotografischen Engagements ständig wandeln. Sie vereiteln konsequent Versuche, die verschiedenen Agenden der Fotografie durch ein einziges institutionelles Protokoll, sei es der Massenmedien oder des Museums, zu domestizieren. Von den Bildern des Folterskandals in Abu Graib zu denen, die im Propagandakrieg zwischen amerikanischem Militär und irakischen Aufständischen oder dem zwischen Hisbollah und israelischen Verteidigungskräften eingesetzt wurden, unterliegt die Fotografie weder der Kontrolle der globalen Medien, noch ist ihre korrekte Interpretation auf ausstellende Institutionen wie das Museum beschränkt. Sie ist zum gemeinsamen Werkzeug sowohl lokaler als auch globaler Akteure in einer entterritorialisierten Medienumgebung geworden. Ein Auszug aus einem angeblich vom zweithöchsten Al-Qaida-Befehlshaber Aiman al Zawahiri geschriebenen langen Brief an den ermordeten Abu Musab al Zarqawi macht dies deutlich. In diesem Brief schrieb er: „Wir befinden uns im Kampf, und mehr als die Hälfte dieses Kampfes findet auf dem Schlachtfeld der Medien statt.“ Und so erzählt ein vom Fernsehsender Al Jazira gesende-

tes Foto eine Geschichte, die sich von der von CNN zum selben Bild ziemlich unterscheidet. An den Wänden des International Center of Photography in New York gezeigt, vermitteln die Abu-Graib-Fotos einen völlig anderen diskursiven Kontext als auf einer islamistischen Internetseite. Dasselbe Bild, verschiedene Geschichten. Die allgemeine Daumenregel im Kampf um Herz und Verstand hat die Fotografie der letzten Jahre nachdrücklich voreingenommen und parteiisch werden lassen und als solche radikal geschwächt. Die Demokratie des Internets hat damit viel zu tun, denn sie hat die Autorität des traditionellen Rezeptionskreislaufs zerstört und die Hierarchie von Produktion und Verbreitung neu geordnet.

Wir haben diesen Wechsel in Hierarchien und der Verbindung zu historischen Ereignissen bereits früher gesehen. In den 1850er-Jahren, als die Fotografie noch in den Anfängen steckte, wurden Ereignisse wie der Krim-Krieg, der amerikanische Bürgerkrieg und Szenen daraus von Fotografen wie Roger Fenton und Matthew Brady elegisch dokumentiert. Weit davon entfernt, eine neutrale Sicht dieser Kriege zu liefern, verpackten diese Fotografen subtile ideologische Botschaften in die traurigen Bilder niedergemetzelter Soldaten. Ähnlich weitete sich die sozial engagierte Fotografie der viktorianischen Zeit zur Reportage, Dokumentation und zum Fotojournalismus des 20. Jahrhunderts aus. Der Platz der Fotografie als Massenmedium war zementiert, aber nur, um ein Jahrhundert später von der regressiven Rückkehr zur künstlerischen Ökonomie der Hochkunst unterminiert zu werden. Heute bahnt sich eine völlig neue Stimmung ihren Weg zurück und löst eine dialektische Konfrontation zwischen den Akolythen des Bildhaften und denen des Realismus auf.

Die in Haifa lebende palästinensische Fotografin Ahlam Shibli zählt zu einer neuen Generation von Künstlern und Fotografen, die heute im Nahen Osten arbeiten und die komplizierte Dialektik zwischen Realismus und Narration aufgegriffen haben. Zu dieser Gruppe gehören unter anderem auch die Marrokanerin Yto Barrada, der Libanese Lamia Joreige und der Ägypter Randa Shaath. Jede ihrer Arbeiten untersucht die Dimensionen eines speziellen Themas durch eine ausgedehnte Analyse seiner spezifisch fotografischen und narrativen Möglichkeit. Zwei sehr schöne Beispiele dieses narrativen Antriebs finden sich in Barradas *A Life Full of Holes*, in ihrem laufenden *Strait Project*, das die Situation der Nordafrikaner dokumentiert, die über die Straße von Gibraltar nach Europa einzuwandern versuchen, und in Joreiges ebenfalls laufendem Projekt *Objects of War*, das im Interviewformat die persönlichen Zeugnisse von Libanesen sondiert, die von den Auswirkungen des Bürgerkriegs und der israelischen Okkupation auf ihr Leben erzählen.

Shiblis *Trackers* [Fährtenleser], ein jüngst entstandener Foto-Essay aus fünfundachtzig in sieben Abschnitten angeordneten Bildern ist Teil dieses Genres, durch Übernehmen der narrativen Möglichkeit der Essayform zur Untersuchung historischer Sachverhalte komplexe Geschichten durch Bilder zu erzählen. *Trackers* ist eine kraftvolle Kombination aus Realismus und Narration. Ihre Agenda ist insofern mehrdeutig, als ihre narrative Disposition eine Vielzahl von Diskursen anspricht: nämlich gleichzeitig Aussage, Bezeugung, Journalismus und Dokumentation. Sie ist sowohl sozialer Kommentar als auch politische Dramatisierung. Auf das Privat- und Berufsleben arabisch-israelischer Soldaten fokussiert, die bei den israelischen Verteidigungskräften arbeiten, ist *Trackers* ein Diagramm der Sackgasse, die zwischen Vaterlandstreue und Stammesloyalität liegt. Es ist das Dokument eines verachteten Volks, und zwar sowohl im speziellen Sinn der Soldaten, die sich dafür entschieden haben, der israelischen Militärmaschinerie zu dienen, als auch der Palästinenser, die zwischen zwei getrennten nationalen Bewegungen gefangen sind. Da *Trackers* sich auf das Verhalten einer verachteten, unsichtbaren Minderheit konzentriert, die daran arbeitet, die finstere Agenda einer majoritären Ideologie zu erfüllen, gelingt es der Arbeit, die Widersprüche, die dem Leben in einem für die israelische Militärmaschinerie total undurchsichtigen Staat und der ihm untergeordneten Gemeinschaft inhärent sind, zu untersuchen. Ihre komplizierte emotionale Anziehungskraft ist eine indirekte. Selbst wenn sie versucht, die Rolle, die die militärischen Fährtenleser, die für die israelischen Verteidigungskräfte arbeiten, bei der Störung, ja beim Verrat palästinensischer Bestrebungen spielen, zurückzuweisen, gibt es einen gewissen Grad an Empathie gegenüber den jungen Soldaten, die in einem Zustand völliger Verletzbarkeit sowohl ihrem Land als auch ihrem

Stamm gegenüber dargestellt werden. Aus Shiblis Sicht gibt es keine moralische Sicherheit im Verhalten von Soldaten, die einem verabscheuungswürdigen Meister dienen, sich jedoch für die Entscheidung, lieber zu dienen als sich zu widersetzen, verantworten müssen. In den Fragen, die *Trackers* zu stellen sucht, vor allem in Bezug auf die ethische Position einer völlig untergeordneten und entwurzelten Minorität, verkörpert die Arbeit die Ambivalenz von Distanz und sozialer Loslösung vom Realen, die eine dokumentarische Arbeit, die sich auf eine komplexe politische Analyse einlässt, einnehmen muss. Umgekehrt beabsichtigt sie eine gewisse Nähe zu ihren Figuren durch Großaufnahmen und dadurch, dass sie sich buchstäblich im Tagesablauf des Militärzugs verankert.

Das Projekt befragt gleichzeitig zwei Problemkreise: in dem einen geht es um die Disjunktion von Realismus und Bildhaftigkeit (zwischen den Schmeicheleien von Ästhetik und Kunstgriff und der moralischen Scherzfrage nach der gepixelten Wahrheit); der andere untersucht die moderne Abstraktion von Nationalität und Ethnizität und den Wert jeder der beiden in der modernen Identitätsbildung. Wenn die Nation eine Fiktion ist – eine Idee, die ihren am stärksten geschmähten Ausdruck in den Augen jener findet, die schon der Existenz Israels abschwören – und Identität eine soziale Erfindung, in welcher Fiktion wohnt dann der arabische Israeli als Staatsangehöriger und wie übersetzt sich diese Bindestrich-Identität in eine stabile, kohärente Kohorte? Staatsbürgerschaft ist der Deckmantel der säkularen humanistischen Tradition, die auf der Logik von Gleichheit, Gerechtigkeit und Zugehörigkeit basiert, während Identität das beschwerliche Echo ihrer Übersetzung ist. Gleichwohl ist im Zusammenhang mit Israel diese säkulare Tradition sehr viel komplizierter, vor allem in Bezug auf die Idee ihrer Realisierung innerhalb eines *jüdischen* Staates. Innerhalb einer israelischen Nation, die sich in ihrer Identität eifrig als ausschließlich jüdisch darstellt, Palästinenser/Araber zu sein, geht an der eigentlichen Frage nach der Gleichberechtigung des nicht-jüdischen Bürgers innerhalb ihrer Formulierung vorbei. Tatsächlich liegt in der Crux dieser Existenz der Ort einer Minderheit, deren wahrer Status als Bürger fortwährend durch ihre explizite Nichteinbeziehung, ihre Nichtzugehörigkeit (und, wie Shibli sagen würde, ihre Nichtexistenz) innerhalb einer *jüdischen* Identität bedroht ist, einer Identität, die vom Staat als erste Priorität seines nationalen Selbstverständnisses eingenommen und kodifiziert wird. In dieser gegenwärtigen Situation werden alle Minoritäten dauerhaft ausgeschlossen, und kein Dienst im nationalen Interesse, dem es an Umwandlung in seine originäre, nicht säkulare Identität mangelt, kann das wettmachen oder sie ganz zu echten Staatsbürgern machen, denn die jüdische Identität hat Priorität und tritt immer an die Stelle einer säkularen israelischen Staatsbürgerschaft. Hier scheint *Trackers* anzudeuten, dass die palästinensisch/arabisch-israelischen Einwohner nicht mehr sind als soziale Bevollmächtigte für den Zionismus.

All diese Fragestellungen und weitere werden in Shiblis sorgfältiger, aber elliptischer Untersuchung nicht nur der eigentlichen Soldaten, sondern auch ihrer familiären Kontexte, sozialen Netzwerke und der Landschaft, die sie besetzen, subtil unterstrichen. Auf den ersten Blick unterscheiden sich die Soldaten nicht von israelischen. Es gibt nichts, was sie von der Physiognomie her abhebt. Die Änderungen sind nur auf der Ebene des Details zu erfassen, vor allem dort, wo spezifische kulturelle Symbole wie eine arabische Inschrift auf einem Grabstein oder Graffiti an Wänden, vor denen Soldaten sich ausruhen, zu sehen sind. Ein solches Bild zeigt einen Soldaten, der gerade solche Graffiti auf die Wand schreibt. Eine genaue Betrachtung dieser Details dient als erläuternde Kurzschrift für das, was nicht unmittelbar enthüllt wird. Andere Details werden durch Porträtieren der Soldaten sowohl im zivilen als auch im militärischen Kontext, in fragmentarischen Aufnahmen von Friedhöfen, Wohnvierteln und mit Andenken an den Militärdienst, an Architektur und Landschaft ausstaffierten privaten Innenräumen wiedergegeben. Bewegt man sich von einer Bildgruppe zur anderen, gibt es eine bogenförmige kontemplative Herangehensweise an Shiblis Arbeitsweise, wie zum Beispiel in den frontalen Kompositionen junger Soldaten in Kampfanzügen und mit ölverschmierten Gesichtern, oder solchen, die in Gruppen herumliegen und sich ausruhen, Handbücher lesen, trainieren, herumreiten oder nachdenklich auf den Beginn der Nachtpatrouille warten. Die Sequenzen folgen den Soldaten in verschiedenen Kontexten ihrer sozialen und politischen Existenz: zum Beispiel in Bildern von den Soldaten, die nach Hause zum eintönigen Schwebezustand ihrer einzigartigen Zwangs-

lage zurückgekehrt sind, wo es nichts für sie zu tun gibt, sie vielleicht sogar Angst haben, sich aus den Dörfern herauszuwagen, die sie sowohl von den israelischen als auch den palästinensischen Gemeinden trennen. Es ist, als lebten die Figuren in diesen Momenten der Einsamkeit außerhalb der Zeit und nicht in Übereinstimmung mit ihrer eigenen Vergangenheit und Zukunft. Sie veranschaulichen einen Zustand permanenten Verlusts und Exils in einer Existenz von Unvollständigkeit und Unmöglichkeit. Aufgrund ihres Status als *Askari*, als Kollaborateure, sind sie Menschen, die von Scham und Ächtung gezeichnet sind. Das macht diesen Werkkorpus zu einem emotional befrachteten und politisch aufgeladenen Werk. Über seine narrative Stoßrichtung hinaus ist es weder verurteilend noch erlösend.

Die Bilder von *Trackers* schöpfen weniger aus der Kraft jeder einzelnen Aufnahme. Vielmehr stellen die Fotografien innerhalb der kumulativen narrativen Stoßrichtung des Essays ihre Bedeutung in den Vordergrund. In Wahrheit wird Shiblis versuchte Analyse zu ihrer eigenen Form des Fährtenlesens, die hartnäckig den Fußstapfen dieser „Verräter" an der palästinensischen Nationalhaftigkeit und arabischen Identität als Konkurrent zur jüdischen Staatsbürgerschaft folgt. Meiner Überzeugung nach ist *Trackers* eine der wenigen, wenn nicht die einzige künstlerische Darstellung der *Askari* in der jüngeren zeitgenössischen Kunstpraxis. Es ist eine Sondierung des Unausgesprochenen, ein Versuch, das Unaussprechbare wiederzugeben. Im Arabischen bedeutet *Askari* Soldat. Gewöhnlich wird dieser Begriff jedoch als Bezeichnung für einheimische Soldaten benutzt, die einem Kolonialregime gegen ihr eigenes Volk dienen und in gewissem Sinne Verräter sind. *Askaris* spielten vor allem in Ostafrika während verschiedener kolonialer Eroberungskriege eine entscheidende und wichtige Rolle. Während der Zeit der Apartheid in Südafrika waren sie Kollaborateure des Regimes und wurden als Spione benutzt, um die Zellen der Widerstandskämpfer zu infiltrieren, spielten also die Rolle von Agenten, die die Sache verrieten. Spione, Informanten, Kollaborateure, Agenten, *Askari*, welche Bezeichnung auch immer, sie entlarvt das gequälte Eingeschlossensein eines bestimmten Typs einer Randexistenz, die die Grenze ihres Daseins darstellt. In der Gleichung Israeli/Palästinenser *Askari* zu sein, ist eine verheerende und gefährliche Beschäftigung. Der *Askari* ist sowohl Agent der Nicht-Identifikation als auch eine Figur ohne Identität, Nation oder Heimat. Er ist ein anomales Wesen. Da es ein abfälliger Begriff ist, der Menschen beschreibt, die als Zeuge gegen ihre eigene Gemeinschaft, Rasse und Identität aufgetreten sind, bleibt Shiblis eigene Position gegenüber diesen Ausgestoßenen nationaler Loyalität und ethnischer Identifikation bestenfalls unerläutert.

Als Konsequenz der psychischen Verwüstung und Entfremdung, die die Situation der Figuren in *Trackers* und ihrer Familien unterstreicht, fordert Shibli uns auf, den aktuellen israelisch-palästinensischen Konflikt und die Art, wie das Verhalten der *Askari* eine Kluft in den Identifikationsformen kennzeichnet, aus einer breiteren Perspektive zu betrachten. Die zentrale Problematik von *Trackers* entspringt einem Ort des Verlusts, einem, der mit der Geschichte der Vertreibung, der Sehnsucht nach der Welt der Araber vor 1948 und der Geografie der Verdrängung und Besatzung, in der die Palästinenser generell leben, verbunden ist. Im Prozess der Befragung dieser Problemkreise wird die Situation der *Askari* zum Hauptemblem des Kampfes, der sich um die Politik der Identifikation und Disidentifikation zentriert, die jene Palästinenser verwirrt, die in Israel leben. Dieser Zustand wird wieder auf die Probe gestellt, da israelische Soldaten fortfahren, Gaza und den Libanon zu bombardieren. Ironischerweise haben arabische Israelis die Hauptlast der Raketenangriffe der Hisbollah gegen Israel zu ertragen gehabt. Dennoch ist es nicht dasselbe, sich unter den Bedingungen von Besatzung und Exil als Palästinenser zu verstehen, unter denen die meisten arabischen Israelis leben, wie Israeli zu sein. Diese beiden Bestrebungen: Israel und Palästina sind säkulare Instrumente, um sich die Nation und die Heimatländer, denen sie getrennt verbunden sind, vorzustellen. Gleichwohl tragen die Leidenschaften des Nationalstaats und seiner mutmaßlichen Heimat die Inschrift der Spannung zwischen Araber-Sein und Nicht-Jude-Sein und umgekehrt in sich. Das ist ein altes Argument, eines, das eine der atavistischsten Formen der Identitätspolitik aufgreift. Der Kampf zwischen Arabern und Juden, Palästinensern und Israelis, Zionisten und Islamisten veranschaulicht das hartnäckige Wesen dieser Verhandlungen.

Palästinenser, die heute im Besitz der israelischen Staatsbürgerschaft sind, leben in einem Zustand der Undurchsichtigkeit in dem Sinne, dass sie von den Gesamtplanern eines *neuen* Nahen Ostens vergessen worden sind. Innerhalb Israels selbst sind die Palästinenser nicht einfach unsichtbar, sie leben im Kontext eines permanenten Bürgerkriegs. In dieser Gleichung ist der arabisch-israelische Soldat, der für die israelischen Verteidigungskräfte als Fährtenleser gegen die Mitglieder der palästinensischen Widerstandsbewegung in den besetzten Gebieten arbeitet, der ärmste aller Teufel. *Trackers* stellt diese Fragestellungen und ihre Widersprüche anschaulich in den Vordergrund. Shiblis Arbeit veranschaulicht den wiederauflebenden Versuch, an Orten, an denen die Geschichte unbeendet bleibt, zur Erzählung zurückzukehren. Ihrer stellt einen Typ von Dokumentarfotografie dar, der aus Gesellschaften, die sich im Konflikt befinden, entsteht. Diese Erzählungen bilden einen Teil einer nationalen Allegorie. Ihre Arbeit ist ein Engagement für Realismus und Humanismus in ein und derselben Zeit. Sie ist nicht im Wesentlichen Wahrheitssuche, sondern schlägt vielmehr eine Sicht der fotografischen Aufzeichnung als Teil des Berichts historischer Zeugenaussage vor.

Vielleicht ist das der Punkt, an dem Shibli den eigentlichen Kern ihrer Befragung enthüllt: im düsteren Sprung ihrer Figuren in das Nichtsein zeigt sie durch den fotografischen Essay die Unerbittlichkeit des Fortschritts in Richtung auf Nationalität (Staatsbürgerschaft) und Identität (Ethnizität). Paradoxerweise handelt dieser Essay ebenso sehr von jüdischen Israelis. Denn genauso, wie das Nicht-Einbezogensein und die Nicht-Staatsbürgerschaft des arabischen Israelis innerhalb des jüdischen Staates seine Unvollständigkeit anzeigt, lastet dieser Ausschluss gleichermaßen auf der Vollständigkeit des jüdischen Staates als einer legitimierten Einheit, solange in ihm eine unsichtbare Minderheit existiert. Die Situation des arabischen Israelis ist die der Ausnahme, eines Schwebens über dem Abgrund zwischen Sein und Werden. Diese Situation verstößt, wie Shibli in ihrem kurzen Text zum Essay argumentiert, gegen den fundamentalen Erlass von Gleichheit und Gerechtigkeit, unter dem Israel sich als Demokratie konstituiert hat. *Trackers* entlarvt die falsche Dichotomie zwischen Jude und Araber als falsche Wahl in einem jüdischen Staat. Die fünfundachtzig Bilder, die die Serie umfasst, sind ein Dokument in Richtung auf die Aufgabe, die Widersprüche zu entlarven, die der Beziehung zwischen Araber und Jude zugrunde liegen. Der Realismus der Bilder jedoch liegt nicht in der Ereignisstruktur des dokumentarischen Stils. Vielmehr enthüllt er, wie der Zweck der Dokumentation der ist, die Realität außerhalb des Fotobildes zu komplizieren und sichtbar zu machen. Das ist die Leistung von *Trackers*, dass sie so viel zeigt, und zwar ohne Sensationsmache und ohne parteiische Emotionalität. Sie fügt ganz einfach der wachsenden Geschichte der palästinensischen Enteignung ein Kapitel hinzu.

Ahlam Shibli Trackers

Edited by Adam Szymczyk

Essays by John Berger, Jean-François Chevrier,

Okwui Enwezor, Rhoda Kanaaneh

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Kunsthalle Basel