

Friederike Korfmacher

TRAUMA FOR DINNER - MOUNIRA AL SOLHS VIDEOARBEIT NOW EAT MY SCRIPT¹



Abb. 1: Mounira al Solh, *Now Eat My Script*, 2014, Videostills

Now Eat My Script ist eine Videoarbeit der libanesischen Künstlerin Mounira al Solh aus dem Jahr 2014. Al Solh erkundet darin ein Modell der Darstellung von Flucht und den dadurch ausgelösten Traumata. Es handelt sich um ein komplexes Werk, welches eine persönliche Geschichte mit aktuellem politischem Geschehen und allgemeinen bildpolitischen Diskursen in Zusammenhang bringt. Die Künstlerin erarbeitet Strategien, um ein persönliches und authentisches Bild zu liefern, die aber der Gefahr einer totalen Entblößung entgehen. Denn die Herausforderung für die Produktion von Bildern über Flucht besteht in der Vermeidung viktimisierender Zuschreibungen, denen immer auch ein Machtverhältnis eingeschrieben ist. Die Form, die al Solh hierfür findet, ist die eines offenen und poetischen Videoessays, welches nicht nur von dem lebt, was darin gesagt und gezeigt wird, sondern vielmehr auch davon, was unausgesprochen und ungezeigt bleibt und nur zwischen den Zeilen zu lesen ist. Die Arbeit zieht ihre Stärke daraus, in Andeutungen und Unausgesprochenem zu verbleiben; die gewählten Bilder erscheinen wie kryptische Verweise. Die Betrachtenden werden mit Details *angefüttert*, es kommt jedoch keine konstante Erzählung

zustande. Die Künstlerin spielt mit dem Drang des Publikums, konkrete Bilder und Geschichten zu erfahren, lässt es aber unbefriedigt zurück. Die Arbeit gerät so in einen einnehmenden Schwebestand. Die künstlerischen Mittel lassen sich auf theoretische Reflexionen rückbeziehen, die Mounira al Solh im Video vollzieht, wodurch die Arbeit nicht nur für sich steht, sondern auch einen modellhaften Charakter für den künstlerischen Umgang mit dem Thema Flucht bekommt.

„THE SCRIPT OF THIS VIDEO HAS NOT BEEN WRITTEN YET“²

Die ein-kanalige Videoprojektion kann in drei Strukturebenen gegliedert werden: einer über Untertitel vermittelten Narration, einem subtilen Klangteppich und der visuellen Ebene, gebildet durch drei sukzessive aufeinanderfolgende, kulissenhafte Bildszenen – inhaltlich einem Auto, einem geschlachteten Lamm und einem kurzen Blick auf die Künstlerin. Die Ebenen verweisen aufeinander, bilden aber keine geschlossene Szene, insofern als dass Bild, Ton und Text nicht direkt miteinander korrespondieren. Zentral ist die komplexe textuelle Erzählung. Sie folgt keiner konsequenten Geschichte, sondern ist vielmehr das Script eines Bewusstseinsstroms, worauf die Künstlerin auch mit dem einleitenden Satz „The script of this video has not been written yet“³ verweist. In diesem Bewusstseinsstrom, dessen Prinzip eine intuitive, affektive und subjektive, gleichsam aber authentische Erzählung verspricht, reihen sich ihre gegenwärtigen Beobachtungen, wie das Geschehen auf der Straße vor der Wohnung in Beirut, Bekundungen der Befindlichkeit, persönliche Erinnerungen und theoretische Reflexionen abwechselnd aneinander. Persönliches, Öffentliches, Kulturelles und Politisches werden so vermengt. Die erzählten Bruchstücke sind dabei an vielen Stellen offen für eigene Projektionen oder Vergleiche mit anderen Erlebnisberichten,⁴ welche bisweilen auch in die Erzählung al Solhs einziehen.⁵

Die zwei großen Pole der textuellen Ebene sind die Erzählungen der eigenen Geschichte und diskursartige, bildpolitische Überlegungen. Die Art und Weise, in welcher die persönliche Geschichte übermittelt wird, sowohl in

narrativer wie auch in visueller und auditiver Hinsicht, lässt sich auf die Thesen der theoretischen Gedankengänge der Künstlerin zurückführen.

Der Ausgangspunkt der Narration ist zugleich die Gegenwart ihrer Entstehung. Die Künstlerin nimmt die Rolle einer Autorin ein, die sie im Verlauf des Videos mit sich selbst identifiziert. Die Erzählung startet in der dritten Person mit einer nicht weiter benannten Autorin als personaler Erzählerin: „[...] the writer fell sick. When she sat down [...]“.⁶ In einer folgenden Schilderung zu einem Ort in Beirut stellt Al Solh in Person ihrer selbst, der Künstlerin, fest: „I never happened to be there while [...]“,⁷ fährt dann aber in der dritten Person der Autorin fort. Später im Zusammenhang eines Barbecues löst sie die Situation auf, indem sie schreibt „She, or should I say I, was the niece [...]“⁸ und fährt dann aus Sicht der Ich-Erzählerin fort, um ganz zum Schluss nochmals zur personalen Erzählerin zurückzufallen und die Situation so wiederum zu verunklären: „After jotting down these thoughts, I or the writer read them to herself in silence. She could hear her voice in her head, [...]“.⁹ Al Solh spielt in dieser Sprunghaftigkeit mit Intimität und Authentizität, behält sich aber eine schützende Uneindeutigkeit vor.

Für ihr im Entstehen begriffenes Script lässt sie alltäglichen Beobachtungen, Assoziationen und anderen Gedanken freien Lauf. Eine der Beobachtungen ist das ständige Ankommen syrischer Flüchtlinge vor ihrem Haus, in Autos, die von oben bis unten vollgepackt sind mit Habseligkeiten. Dieses Motiv ist eines der Leitmotive der Arbeit, das auch auf visueller Ebene aufgegriffen wird und später noch thematisiert werden soll.

Mounira al Solh beschreibt, wie sie durch diesen Anblick an die Flucht der eigenen Familie 25 Jahre zuvor erinnert wird. Während des Bürgerkriegs im Libanon (1975–1990) flohen sie nach Damaskus, wo sie bei Verwandten unterkamen. Al Solh nimmt uns so mit in ihre Vergangenheit. Diese erzählt sie aber nicht in einem konstanten Erzählstrang, sondern in sprunghaften Fragmenten, die immer wieder von der Gegenwart durchbrochen werden. So folgt beispielsweise erst nach einigen anderen Erzähleinheiten ein weiteres

Erinnerungsfragment im Zusammenhang mit der eigenen Flucht, in welchem die Künstlerin an die Situation der Grenzüberquerung zurückdenkt.

Neben diesen biografischen Erzählungen verweist al Solh auf ihre akute Situation. Sie beschreibt ihre körperlichen Empfindungen – mehrfach sagt sie, sie habe Hunger – an anderer Stelle beschreibt sie ein Dilemma ihrer Situation – „trying to write a video-text or a dissertation, about how you shouldn't be pregnant, penetrated, proto-feminist or post-feminist, and horny all at the same time“¹⁰ – oder andernorts ihre instinktiven Triebe: „Our distracted writer thought about why pregnant writers cannot write about being distracted from writing, when they feel an urge to masturbate or a sudden desire to meet the neighbor“. ¹¹ Diese Beschreibungen der Befindlichkeit und körperlichen Realität vermitteln durch ihre Banalität Authentizität, ebenso wie die alltägliche Sprache, die die Schwelle zum Betrachter minimiert.¹²

„CAN SOMEONE REALLY REGISTER TRAUMA?“

Ein anderer Teil der persönlichen Geschichte ist ein nicht lang zurückliegendes Barbecue mit der Familie, für das die Tante der Künstlerin aus Damaskus extra von dort ein geschlachtetes Lamm über die Grenze transportierte. Dieses Lamm bildet das zweite Leitmotiv und ist ebenfalls auf visueller Ebene wiederzufinden. Al Solh berichtet, wie ein Anschlag, der während des familiären Beisammenseins in Syrien stattfindet, in der Familie eine Diskussion über Gewalt auslöst. Der Gedanke an diese Diskussion wiederum löst bei der Künstlerin einen inneren Monolog aus, in dem sie fragt, ob man traumatische Momente tatsächlich erfassen oder aufzeichnen könne. Zu dieser inneren Debatte setzt sich al Solh mit Beispielen von Trauma- oder Gewaltrepräsentationen auseinander. Sie vergleicht zum Beispiel Youtube-Dokumentationen von einem demonstrativen Gewaltakt unter Soldaten oder dem häuslichen Selbstmord einer Frau, der – festgehalten durch die Handykamera ihres Mannes und ins Netz gestellt – zum publikum Spektakel wird. Oder die Beschreibung eines Felsens – dem sogenannten *Pigeonsrock* –, von dem sich Männer vor Beiruts Küste in den

Tod stürzen, so dass dieser spezifische und öffentliche Ort unmittelbar mit dem Tod in Verbindung gesetzt wird. Worum es der Künstlerin bei diesen Beispielen geht, ist der Widerspruch zwischen der ihr zufolge inhärenten Intimität des Todes und dessen Austragung in der Öffentlichkeit sowie in den Medien. Allgemeiner gesprochen geht es um die Authentizität und Integrität des Traumas und das Problem, dieses zu teilen, zu vermitteln oder zu übersetzen. Al Solh fragt sich: „Can someone really register trauma?“, und antwortet darauf selbst: „I think it is impossible because if you are really traumatized, you cannot do anything. You are only able to write or register a traumatic event after it occurs.“¹³

Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann erklärt allgemein zur Erinnerung, dass immer nur ein kleiner Teil jener sprachlich aufbereitet wäre, während ein großer Teil unbewusst bliebe, bis er durch einen Reiz an die Oberfläche gebracht würde. „Dann werden diese Erinnerungen plötzlich bewusst, gewinnen noch einmal eine sinnliche Präsenz und können unter entsprechenden Umständen in Worte gefasst und zum Bestand eines verfügbaren Repertoires geschlagen werden“¹⁴, so Assmann. Weiter erklärt sie, dass „Erinnerungen für sich genommen fragmentarisch, d.h. begrenzt und ungeformt“ seien. „Was als Erinnerung aufblitzt, sind in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher. Erst durch Erzählungen erhalten sie nachträglich eine Form und Struktur, die sich zugleich ergänzt und stabilisiert.“¹⁵ Genau diese beschriebene Vagheit greift Mounira al Solh in ihrer sprunghaften Erzählstruktur auf.

Das Trauma wiederum beruhe nach Assmann auf einer extremen Erfahrung, welche psychisch nicht verarbeitet werden könne und in einer Art Schutzmechanismus von der bewussten Erinnerung entfernt gehalten beziehungsweise durch andere Erinnerungen ersetzt werde.¹⁶ Der Medienwissenschaftler Joachim Paech betont die Subjektivität des Traumas in seinem ursprünglichen Sinn: „Eine traumatische Situation ist durch die Beziehung zwischen dem ‚Ereignis‘ und dessen Wahrnehmung oder Erleben eines Menschen bestimmt. Zum traumatischen Ereignis wird es erst im Nachhinein durch die Wirkung, die es auf die Psyche des Menschen hat. Die

Traumatisierung macht es zu ‚seinem oder ihrem‘ Ereignis, das zu seinem/ihrer individuellen psychischen Schicksal wird“. ¹⁷ Paech legt die Emphase auf zweierlei Aspekte, auf die Nachträglichkeit sowie auf die unweigerliche Subjektivität des Traumas, die durch das individuelle Erleben geprägt ist. Gerade diese Subjektivität sieht er aber im geläufigen Umgang mit dem Begriff vernachlässigt. Das Trauma kann zum Begriff des Gesellschaftszustands werden. So werden politische und gesellschaftsumfassende Ereignisse wie beispielsweise Kriege als Traumata für ganze Nationen oder Bevölkerungsgruppen aufgefasst und das generationsübergreifend, also auch für jene, die das Geschehen gar nicht wirklich erlebt haben. ¹⁸ Demnach könnten auch Flüchtlingskrisen als gesamtgesellschaftliche Traumata aufgefasst werden, und zwar nicht nur für die Fliehenden, sondern auch etwa für Aufnahmeländer, die sich strukturell mit der Situation überfordert sehen. Die von Paech beschriebene inhärente Subjektivität des Traumas geht so verloren, wird gewissermaßen banalisiert und die Autorität des Traumatisierten herabgesetzt. ¹⁹ Man könnte sagen, die Gesellschaft eigne sich das Trauma einzelner an.

In diesem Sinne der Aneignung eines Traumas reflektiert Mounira al Solh die Möglichkeit, traumatische Erfahrungen wiederzugeben – die eigenen, wie auch die anderer. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte zu dem Youtube-Video, in dem ein Mann seine Frau filmt, die Selbstmord begeht, indem sie sich vom Balkon stürzt. „It seems that we kill the intimate moment of death each time we record it“, urteilt die Künstlerin und fügt an anderer Stelle an: „[...] if you videotape someone who is traumatized, it is voyeuristic. [...] And thus, the agony of the other becomes banal.“ ²⁰ Das Leid wird al Solh zufolge durch die Videoaufnahme objektiviert und banalisiert. Die Frage nach der Abbildbarkeit des Traumas betrifft nicht nur deren grundsätzliche Machbarkeit, sondern auch den Aspekt der Ethik.

Mit der voyeuristischen Zurschaustellung des Traumas anderer verbinden sich unmittelbar Formen massenmedialer Repräsentation. Joachim Paech stellt in den visuellen Nachrichten-Medien eine Dopplung traumatischer Strukturen fest, indem sie virtuelle Bilder an die Stelle traumatisierender

Ereignisse setzen, was diese einerseits als bedeutungsvoll manifestiert, andererseits jedoch abermals den subjektiven und unartikulierbaren Charakter des Traumas unterminiert. Die Ereignisse werden in ihrem festen Äußeren gleichsam ertragbar gemacht und dadurch banalisiert.²¹

Traumata wie eben die Flucht vor Krieg werden in der medialen Darstellung zu schematischen, instrumentalisierbaren Stereotypen. Dahingehend erklären Tom Holert und Mark Terkessidis, dass die Breite der Medienberichterstattungen der Öffentlichkeit suggeriert, sie wüssten über das Schicksal der Flüchtenden umfassend Bescheid:

„Die Not des individuellen Flüchtlings ist ein beliebtes und immer wieder preisgekröntes Motiv der Pressephotographie. Begegnet man diesem Schicksal in der Wirklichkeit, ist die Erschütterung im Angesicht der konkreten Verlorenheit und Hilflosigkeit medial längst derart vorbereitet, dass sich die eigenen Empfindungen von Mitleid und Scham schon bekannt anfühlen, während man den Schmerz der konkreten Anderen zum ersten Mal betrachtet. [...] Die Flüchtlingserfahrung wird in solchen Bildern generalisierbar. Das Flüchtlingsregime, in dem Staaten, suprastaatliche und nicht-staatliche Organisationen sowie die Massenmedien zusammenwirken, hält die Flüchtlinge mit allen, auch visuellen und narrativen Mitteln an ihrem Platz.“²²

Birgit Haehnel kritisiert ferner, dass das Spezifische „zum Allgemeingültigen verwässert“ und universalisiert würde. So seien Immigrant_innen zwar auf quantitativer Ebene sichtbar, die qualitative Ebene, welche die einzelnen Persönlichkeiten, deren Wünsche, Träume und Beweggründe umfasst, bleibe jedoch unberührt.²³ Haehnel liest in der Repräsentation von Flüchtenden gleichzeitig auch einen Vergleich zum „privilegierten Körper“ von Nicht-Migrant_innen ab, welcher in der Abwertung und Diskriminierung Flüchtender münde.²⁴ Sichtbarkeit und Autorität beziehungsweise Handlungsmacht werden in ihrer Ungleichheit festgestellt,²⁵ der Flüchtlingsbegriff wird definiert als das Andere und wird so zum Stigma.

„PILLOWS AND STACKED UP LUGGAGE MADE THE CAR LOOK SMALLER THAN IT WAS: ITS WHEELS LOOKED TINY, AND THE PEOPLE IN IT LOOKED AS IF THEY WERE SITTING UNDER MENACING CLOUDS OR A LOOMING STORM.“

Es wird deutlich, dass der Versuch einer Repräsentation des Traumas problematisch ist und nahezu zwangsläufig in eine Trübung der Integrität mündet. Es bedarf also künstlerischer Gegenstrategien. Bei Mounira al Solh finden sich diese in einer Verschiebung zwischen textueller und visueller Ebene. Während auf ersterer Geschichten erzählt werden, besteht letztere aus einzelnen Bildszenarien, ähnlich Kulissen, die den Hintergrund für die Narration darstellen, die sich in der Erzählung vollzieht. Die Figuren, um die



Abb. 2: Mounira al Solh, *Now Eat My Script*, 2014

es dabei geht, bleiben weitestgehend unsichtbar. Dieses Fehlen verbindlicher Körperbilder ermögliche nach Birgit Haehnel, Flexibilität in der Wahrnehmung der Personen, ohne dabei unspezifisch zu werden.²⁶

Sinnbild für den ersten Teil der Arbeit ist das eines überladenen Autos, welches von der Kamera langsam sukzessiv abgefilmt wird. Das Bild startet auf der rauen Schotterstraße, fährt langsam an der Front, Motorhaube und Windschutzscheibe eines staubigen Wagens entlang und dann über das Dach, auf welches mit Hilfe von Seilen Koffer, Polster, prallgefüllte Säcke und Holzmöbel mit abplatzendem Lack

gespannt sind und zuletzt über den geöffneten Kofferraum, in den vor allem Lebensmittel, Kohlköpfe, Linsen, eingemachtes Gemüse etc. geladen sind.

Das Bild ergibt sich aus den Beobachtungen, kommen in vollgepackten

Fahrzeugen in Beirut an. Gleichzeitig ist dieses Bild aber auch Auslöser für die persönlichen Erinnerungen der Künstlerin an die eigene Flucht. Verena Straub beschreibt das Auto so als „materiellen Kondensationspunkt an dem sich Assoziationen und biografische Erinnerungen der Künstlerin freisetzen.“²⁷ „The piece of bread combined with the black car²⁸ reminded her of the big yellow car she and her family left Beirut with in 1989“,²⁹ erklärt Mounira al Solh im Video. Das Gefährt, welches im Video zu sehen ist, stellt keine direkte bildliche Übertragung der Erzählung dar, sondern eine symbolhafte Annäherung. An anderer Stelle beschreibt sie vage, wie der Fahrer scheinbar Grenzposten mit libanesischen Pitas aus seinem Kofferraum und Schmeicheleien bestach, während man im Video die Lebensmittel im Kofferraum des Wagens sieht. Das Treffen von Geschichte und Bild stellt sich aber auch hier weniger als Verfilmung, denn als eine Ahnung und Annäherung dar, auch daran, wie die Grenzüberquerung der syrischen Flüchtlinge verlaufen sein könnte.

Al Solh berichtet im Rahmen der angestoßenen Erinnerung von dem Aufenthalt ihrer Familie in Damaskus, wo sie abwechselnd bei verschiedenen Verwandten unterkamen. Sie erzählt von den Gruppenduschen der Kinder, davon, dass die Eltern After-Eight-Schokoladen, die es in Syrien nicht gab, und libanesisches Bier mitbrachten. Diese Details, die die Künstlerin preisgibt, lassen eher die Assoziation von Urlaub aufkommen und so schreibt sie auch von „cousins who also came from Lebanon and whose families were trying to preserve their bourgeois status by not calling themselves refugees [...]“³⁰. Man versucht den Anschein von Normalität aufrechtzuerhalten.



Abb. 3: Mounira al Solh, *Now Eat My Script*, 2014, Videostills

Während sie diese lockeren Anekdoten erzählt, sprechen die Bilder aber von einer wirklichen existenziellen Not, zeigen das minimal notwendige Hab und Gut auf beengtem Raum. So entsteht ein Widerspruch zwischen Bild und Erzählung. In eben jenem Bruch wird jedoch ein produktiver Raum geschaffen.³¹ Ein Spannungsfeld, in dem die Not, das auszehrende Erlebnis des Exils mitschwingt, ohne dass es direkt benannt werden müsste. Die Tonsequenz dieses ersten Teils ist eine unklare Kulisse, bestehend aus Stimmen, die mal dumpf, mal hallend, mal fern, mal nah, flüsternd oder lauter aber entfernter klingen, Klacken, Quietschen, Rauschen, dem Geräusch eines Radios und so weiter. Der Ton stimmt nicht mit dem Bild überein, vielmehr scheint er die Klangkulisse während des Niederschreibens des Textes zu dokumentieren und formt den Akt des Erinnerns und Überdenkens so auf subtile Weise aus.

Im zweiten Teil ist das visuelle Sinnbild der Arbeit ein geschlachtetes und zerlegtes Lamm. Auf einem klinisch anmutenden weißen Untergrund liegen die einzelnen Glieder und Organe eines Lammes ordentlich aufgereiht da und werden abermals von der Kamera langsam und sukzessiv tastend abgefilmt. Zunächst bleibt unklar, um welches Tier es sich genau handelt. Die Lösung lässt sich an den gezeigten Hufen erahnen und wird dann über die textuelle

Ebene anhand der Geschichte, in der die syrische Tante der Protagonistin ein eigens für ein Familienfest gezüchtetes Lamm zerlegt und in Eiskübeln in ihrem Wagen über die Grenze nach Libanon fährt, angegeben. Wenn schließlich der gehäutete Kopf des Tiers zu sehen ist, bestätigt sich diese Übereinstimmung der Ebenen.

Die Assoziationen und Emotionen beim Anblick des Videos können ambivalent ausfallen. Beim Anblick der einzelnen Körperteile kann sich beim Betrachter mitunter Ekel und Schaudern oder auch Bedauern einstellen, gerade dann, wenn man zerbrochene Rippen sieht oder die Kamera lange auf den losen Augen des Lammes verharrt. Die Art und Weise der Darstellung ist jedoch eine hochgradig ästhetisierende. Die Oberflächen, Farben und Strukturen der einzelnen Teile, die durch die langsame Kamerafahrt und die nahe Sicht deutlich zutage treten und eine starke haptische Anmutung aufweisen, wirken faszinierend und teils fast abstrakt. Etwa die wabenartige weiße Oberflächenstruktur des Pansens, oder die von feinen gewundenen, wie aufgemalt wirkenden Aderlinien überzogenen Hoden. Während der zweiten Bildsequenz wandelt sich der Ton zuweilen in einen elektronischen, wabernden oder pochenden Klangteppich, der aber von der vorherigen Klangkulisse durchzogen bleibt. Auch hier drängt sich der Ton wenig auf, dennoch trägt er unterschwellig zu einer Steigerung der (An-)Spannung und Konzentration der Betrachtenden bei.

Die Art und Weise in welcher die Bildszenerien dargestellt werden, doppelt jene, in welcher die Geschichte erzählt wird. Der Darstellungsmodus der nahsichtigen Kamerafahrt betont die erdrückende Enge in und auf dem Wagen, das sukzessive Abtasten der Bildszene gibt ihr eine nahezu haptische Qualität. Das Bild erschließt sich durch die Kamerafahrt erst nach und nach. Die nahsichtige Kamera zeigt immer nur Ausschnitte, nie das Ganze. Gleichzeitig hat sie den Effekt, dass sich der Betrachter dem Bild nicht entziehen kann.

Auf inhaltlicher Ebene kommt mit dem Lamm alsbald der Zusammenhang mit einem Opfertier auf. Mit dem Opfer ist die Assoziation von Leiden, also

einem körperlichen Trauma verbunden, das in dem zerlegten Körper eindrücklich verbildlicht wird. Dazu passend geht es im zweiten Teil der Narration verstärkt um die bildpolitischen Diskurse des Traumas und seiner Darstellung im Vergleich zu der eher auf Biografisches fokussierten Erzählung zu Beginn. Angesichts von Aussagen wie „if you videotape someone who is traumatized, it is voyeuristic“³² erscheint die Präsentation des Tierkörpers zynisch, unterstreicht aber auch die These. Zudem besteht in dem Tier auch wieder ein Ankerpunkt für die Erinnerung al Solhs.

Gerade im Kontext muslimischer Kultur ist mit dem Tieropfer das Opferfest³³ verbunden. Dieses ist kulturell weniger mit Leid assoziiert, sondern vor allem mit dem Beisammensein mit Familie und Freunden, mit Teilen und Feiern.³⁴ In diesem Fall ist dieses Zusammenkommen und die damit verbundene Grenzüberquerung auch mit der vergangenen Flucht assoziiert, in der gerade das Teilen – das Teilen des Heims durch die syrischen Verwandten damals und allgemeiner das Teilen der Erinnerungen und das Teilen der traumatischen Erfahrungen – auch als heilsames Miteinander verstanden wird. Ferner bildet das Fleisch im Video die sinnbildliche Antwort auf den immerwährenden Hunger der Autorin, welcher gleichzeitig die Metapher für den Wunsch der Verarbeitung des Traumas beinhaltet.

Im spezifischen narrativen Kontext von *Now Eat My Script* können die beiden Bildszenen, der Körper des Lamms und der beladene Wagen zudem in der Gegenüberstellung als Darstellung von Mobilitätsformen gelesen werden: Während das Auto die gezwungene Flucht markiert, zeigt das Lamm freiwillige Bewegung, insofern es anlässlich eines Festes von der Tante der Autorin über die Grenze gefahren wird, und sogar im doppelten Sinne, da das Barbecue zur Feier des bestandenen Einbürgerungstests einer Verwandten in Kanada stattfindet - also eine bewusste und freiwillige Migration würdigt. Gerade auch durch die von Mounira al Solh beschriebenen gegenläufigen Fluchtbewegungen zwischen dem Libanon und Syrien wird auf die Unsicherheit, die potentielle Umkehrbarkeit von Mobilitätsmöglichkeiten verwiesen.



Abb. 4: Mounira al Solh, *Now Eat My Script*, 2014

Die Körperdarstellung ist in der Arbeit von Mounira al Solh weitgehend reduziert, es wird aber nicht komplett darauf verzichtet. In den letzten Sekunden des Filmes ist die Künstlerin selbst im Video zu sehen. Im Brustbild hält sie die letzten Textzeilen auf weißen Karten ins Bild. Die Ungewissheit bezüglich ihrer Person wird ersetzt durch das Bild einer starken jungen Frau mit eindringendem und aktivem Blick. Das Maß des sichtbaren Körpers erscheint hier genau kalkuliert – gerade genug, um jedwede Skepsis an der Authentizität der Protagonistin aufzufangen, aber nicht so viel, dass das Publikum anfangen könnte ihr Bild durch die Vorurteile und Klischeevorstellungen Flüchtender zu filtern und ein dementsprechendes eingegrenztes Urteil über ihre Person zu fällen.

Abgesehen von der visuellen Einblendung ist die Körperlichkeit der Künstlerin auch in der Narration, wie zuvor beschrieben immer wieder indirekt präsent, wenn sie etwa ihren Hunger oder ihre Schwangerschaft benennt. Über diesen existenzialistischen Verweis wird den Betrachtenden eine Identifikations-plattform geboten. Dieses Moment der Identifikation findet auch in einem erweiterten Rahmen Bedeutung. Etwa wenn sie von ihrem Nachbarn redet, der ein Flüchtling ist: „a pretentious refugee, [...] He has long hair. He desires a pregnant woman.“³⁵ Durch die angehängten

Beschreibungen, die nichts mit dem zuvor benannten Flüchtlingsstatus zu tun haben, nimmt al Solh eine Normalisierung der Figur vor, die der gemeinhin angenommenen Definition des Flüchtlings als Person im Ausnahmezustand oder als rein politische oder statistische Entität entgegengesetzt wird.³⁶ Der diametralen Gegenüberstellung von Migrant_innen und Nicht-Migrant_innen und der damit verbundenen Konstitution ersterer als „Anderer“³⁷ wird so auf subtile Weise entgegengewirkt.

Gleichzeitig findet al Solh in der Person ihres Nachbarn aber ein Gegenbeispiel eben jenes Darstellungsideals. Dieser wolle, so sagt sie, einen Film über andere Flüchtlinge machen, damit sie von der Welt bemitleidet werden könnten. In dieser Produktion von Mitleidsbildern steckt jedoch zwangsläufig die Gefahr, paternalistische und viktimisierende Bildsysteme zu reproduzieren: „[...] it is not enough for heartrending stories about refugee suffering to supplant data; for refugees to be human, their stories should be filled with absurdity, contradiction and desire – even frivolous desire“,³⁸ schreibt al Solh selbst in einem Artikel. Auch nach Kulturwissenschaftlerin Sabine Hess müssten gängige Bildmuster, die oft auf Ethnie, Nationalität und Herkunft fixiert sind überholt und stattdessen Migration als nicht-wertende soziale Tatsache aufgefasst werden.³⁹ Eine solche Haltung verlasse „Top-Down-Konzepte, paternalistische und viktimisierende Diskurse und Bilder [...]“. Dem gegenüber stellt Hess fest:

„Die Geschichte der Migration aus der Perspektive der Migration zu narrativieren und auszustellen bricht nicht nur mit dem hegemonialen [sic!] Bildregimen, sondern eröffnet den Blick auf eine noch nicht erzählte Geschichte von kleinen und größeren Versuchen der ‚Selbsteingliederung‘, von organisierten und unorganisierten, spektakulären und unspektakulären alltäglichen Kämpfen und Niederlagen“.⁴⁰

Entsprechend lässt sich die Arbeit von Mounira al Solh verstehen, in der sich die subjektive und persönliche Perspektive, die entspektakularisierenden Erzählart ebenso wie eine Facettierung, etwa mittels der Differenz zwischen den unterschiedlichen Flucht- und Migrationsbewegungen, die sie im Zusammenhang des Barbecues anklingen lässt, verbinden.

Auch T. J. Demos sieht gerade das Angehen gegen viktimisierende Bildstrategien als essentiell für die produktive Bildproduktion im Kontext von Flucht und Migration und nennt als ein Verfahren hierfür etwa fragmentarische Strukturen im Film – wie der gebrochene Erzählstrang bei Mounira al Solh – als Mittel, um einem Essentialismus entgegenzuwirken.⁴¹ Strategien, die in diesem Kontext erfolgsversprechend sind, müssten ein „branding of identity“ unterbinden, um die Kräfte politischer und sozialer Ausgrenzung abzuwehren.⁴² Die Herausforderung liege nach Demos darin, Viktimisierungen zu vermeiden, da diese der Aufhebung von Ungleichheit widerstrebten, welche das eigene Ziel bleiben muss, vor einer reinen Sichtbarkeit.⁴³ Demos stellt einen Shift im Umgang mit dokumentarischen Strategien fest: „It is not surprising that these problems have inspired the creative reinvention of documentary strategies of representations in order to avoid such objectifications, leading to the disavowal of truth claims in favor of subjectively reflexive narrative approaches [...]“.⁴⁴ So lässt sich auch für *Now Eat My Script* eine Narration beobachten, die auf biografischen, dokumentarischen Elementen beruht, die aber höchst subjektiv und damit unverbindlich wiedergegeben werden und so eine Offenheit erzeugen, gleichzeitig aber dennoch Betroffenheit und Reflexion hervorrufen.

I'M HUNGRY

Unter diesen Vorzeichen lässt sich die Arbeit von Mounira al Solh abschließend betrachten. Das Videoessay *Now Eat My Script* leistet zweierlei: Zum einen ist es die Erzählung des persönlichen Erlebens einer Flucht und deren Erinnerung, zum anderen bietet sie eine theoretische Reflexion darüber, wie man unter Gesichtspunkten von Ethik, aber auch Machbarkeit der Darstellung, mit Fluchterfahrungen und den daraus resultierenden Traumata umgehen kann. Beide Konzepte stehen in dieser Arbeit beispielhaft füreinander ein. Entscheidend ist dabei die Erkenntnis, dass die tatsächliche Darstellung eines Traumas nicht möglich ist, da dieses auf das subjektive Erleben einer Situation zurückgeht, ebenso wie dem

Trauma immer eine gewisse Verdrängung innewohnt. Hieraus resultiert der Schwebestand der Erzählung in *Now Eat My Script*. Al Solh verbleibt immer wieder in Andeutungen und Auslassungen, die sich auch in der Verschiebung zwischen visueller und textueller Ebene manifestieren. Weiterhin bestimmend ist die subjektive wie auch authentische Perspektive der Erzählerin, die sich von universellen Wahrheitsversprechungen freimacht. Al Solh eröffnet den Betrachtenden ihre persönliche Geschichte, legt dabei Wert auf Zugänglichkeit, wie auch auf Identifikationsmöglichkeiten. Zugleich ist sie aber bedacht auf die Wahrung der Integrität, was zum einen abermals durch die offene, nicht zu direkte Erzählung ebenso wie das Gegenarbeiten gegen hierarchisierende Strukturen im Sinne eines Vergleichs von Flüchtlingen und Nicht-Flüchtlingen deutlich wird. Statt viktimisierender Darstellungen bedient sie sich eines quasi normalisierenden Duktus.

Zu guter Letzt basiert die Stärke der Arbeit auch auf ihrem Spiel mit dem Voyeurismus der Betrachtenden, welcher durch die häppchenhafte Fütterung mit Geschichten und unausgesprochenen Andeutungen des Traumatischen und die langsamen, beinahe meditativen und fesselnden visuellen Sequenzen eingenommen wird. Das Verlangen nach konkreten Aussagen und Bildern wird aber nie wirklich eingelöst. Dieses Gefühl der Unzufriedenheit ist das Äquivalent zu dem nicht endenden Hunger der Autorin. Der Titel *Now Eat My Script* betont diesen Vergleich abermals. In dem Appell, sich diese fragmentarischen Annäherungen einzuverleiben, steckt eine Andeutung von Unausweichlichkeit. Al Solh provoziert das Publikum, indem sie mit dem Video eine Fütterung verspricht, deren Sättigungseffekt aber ausbleibt. Hierin entfaltet sich die Nachhaltigkeit der Arbeit, die mit dem Ende des Videos nicht wirklich endet.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=eoh7ovWeKxk>

- ² NOW EAT MY SCRIPT (2014, Mounira al Solh, 24'5). Alle Zwischenüberschriften im Text sind Zitate aus der Videoarbeit.
- ³ Ebd. Der Satz ist natürlich paradox, denn zu dem Zeitpunkt, zu dem die Betrachtenden das Video ansehen, ist das Script natürlich geschrieben. Al Solh beschwört dadurch die Unmittelbarkeit und Prozessualität des Textes der den Film begleitet.
- ⁴ Vgl. Dogramaci, Burcu: Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte, in Dies.: Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 229–248, hier S.233. Dogramaci verdeutlicht dieses Verfahren anhand einer Arbeit der Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk (*Behind the wheel*, 2004).
- ⁵ Einen ihrer Erzählstränge unterbricht die Künstlerin etwa selbst mit der Bemerkung „Hold on, was this someone else's story?“, NOW EAT MY SCRIPT (2014, Mounira al Solh, 24'5).
- ⁶ NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ⁷ Ebd.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ¹¹ Ebd.
- ¹² Vgl. Sebti, Alya: „As if I don't fit there“ as if..., in: Pressemappe Mounira al Solh: Now Eat My Script, KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2014, unter: http://www.kw-berlin.de/media/files/oo_kw_mounira_al_solh_pressemappe-komplett.pdf (Stand: 15.04.2016), S. 4.
- ¹³ NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ¹⁴ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, S. 24.
- ¹⁵ Ebd.
- ¹⁶ Ebd., S. 93.
- ¹⁷ Paech, Joachim: Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung, in: Aleida Assmann/Katharina Jefic/Friederike Wappler (Hg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S.37–58, hier S. 39.
- ¹⁸ Vgl. Paech 2014, S.37.
- ¹⁹ Vgl. Assmann, Aleida/Jefic, Katharina/Wappler, Friederike (Hg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 12.
- ²⁰ NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ²¹ Vgl. Paech 2014, S. 41f.
- ²² Holert, Tom/Terkessidis, Mark: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen, Köln 2006, S. 77.
- ²³ Haehnel, Birgit: Zeitgeist-Ikonen der Illegalität – Massenmedialen Phänomen und künstlerische Gegenstrategien, in: Dogramaci, Burcu(Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S.123–140, hier S. 123f.
- ²⁴ Vgl. ebd., S. 125.
- ²⁵ Vgl. Dennerlein, Bettina/Frietsch, Elke (Hg): Identitäten in Bewegung. Migration im Film, Bielefeld 2011, S. 9.
- ²⁶ Haehnel 2013, S. 128. Birgit Haehnel stellt diese Strategie anhand künstlerischer Positionen dar, die textiles Material einsetzen, welches die Funktion eines Stellvertreters einnimmt und auf den Körper verweist oder seine Spuren trägt, sich aber einer personellen Eindeutigkeit entzieht.
- ²⁷ Straub, Verena: Mounira Al Solh. Now Eat My Script, unter: <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=3435> (Stand: 15.04.2016).
- ²⁸ Eines der ankommenden Autos vor dem Haus der Autorin.
- ²⁹ NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ³⁰ Ebd.
- ³¹ Vgl. Karentzos, Alexandra: Die Unmöglichkeit der Übersetzung. Lisl Pongers Filme „Passagen“ und „Déjà vu“ im Spannungsfeld von Tourismus und Migration, in: Dennerlein/Frietsch 2011, S.95–121, hier S.106/112. Karentzos macht die produktive Kraft einer Verschiebung der Strukturebenen anhand der Bild-Ton-Verschiebung in Lisl Pongers *Déjà vu* (1999) deutlich.
- ³² NOW EAT MY SCRIPT 2014.
- ³³ Vgl. z. B. Elger, Ralf/Stolleis, Friederike (Hg.): Kleines Islam-Lexikon. Geschichte – Alltag

– Kultur, München 52008, S. 231.

³⁴ Vgl. z.B. o.A.: Das muslimische Opferfest, 2016, unter: <http://www.br.de/interkulturell/interkultureller-kalender-muslimisches-opferfest-100.html> (Stand: 27.04.2016)

³⁵ NOW EAT MY SCRIPT 2014.

³⁶ Vgl. Al Solh, Mounira: Now Eat My Script: Writing the Experience of Syrian Refugees, 2014, unter: <http://creativetimereports.org/2014/08/04/now-eat-my-script-syrian-refugees-lebanon/> (Stand: 15.04.2016).

³⁷ Vgl. Haehnel 2013, S. 128.

³⁸ Al Solh 2014.

³⁹ Hess, Sabine: Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen. Eine Kulturwissenschaftliche Kritik der dominanten Wissensproduktion zu Migration, in: Dogramaci 2013, S. 107–122, hier S. 118.

⁴⁰ Ebd., S.119.

⁴¹ Demos, T.J.: The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis, London 2013, S. 9.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. ebd., S.17.

⁴⁴ Ebd.