



© Akram Zaatari

ثمانية وعشرون ليلاً وبيت من الشعر

Thamaniyat wa ushrun laylan wa bayt min al-sheir Twenty-Eight Nights and A Poem

Akram Zaatari

Produktion Akram Zaatari. **Produktionsfirma** Akram Zaatari (Beirut, Libanon). **Regie** Akram Zaatari. **Buch** Akram Zaatari. **Kamera** Akram Zaatari, Bassem Fayad, Mark Khalifeh. **Ton** Carine Basha. **Musik** Nadim Meshlawi. **Sound Design** Rana Eid. **Schnitt** Jowe Harfouche. **Commissioner** Musée Nicéphore-Niépce.

DCP, Farbe. 120 Min. Arabisch.

Uraufführung 9. Februar 2015, Berlinale 2015

Kontakt: festivals@mcdistribution.me

In dem Lied „Fil-Bahr“ (Am Meer) wird in 28 Versionen der Mond besungen – um erst am Ende die Flüchtigkeit der Liebe auf den Punkt zu bringen. Variationen ein und desselben, jede ein Original: *28 Nights and a Poem* ist eine Interpretation des Archivs des Porträtstudios Sheherazade. Der Fotograf Hashem el Madani eröffnete es in der libanesischen Stadt Saïda im Jahre 1953, nachdem er jahrelang Menschen vor ihren Läden, auf Plätzen oder am Strand fotografiert hat, ihrem Wunsch folgend, sich selbst ins Bild zu setzen. Einige der so entstandenen Posen wurden von jenen, die die Fotos sahen, übernommen und verselbstständigten sich auf diese Weise. Festgehalten wurden sie von Foto- und 8-mm-Kameras, begleitet werden sie von Liedern, abgespielt auf dem Laptop, aufgenommen mit Kassettenrekordern, und den Erzählungen el Madanis. In einer Kindersendung wird mithilfe eines vielstimmig gesungenen Liedes das Alphabet gelehrt. Die numerische Ordnung des Archivs steht kopf, weil das Heft mit den Aufzeichnungen verkehrt herum gehalten wurde. Das Archiv existiert nicht für sich, sondern wird durch ein System von Aufzeichnungs- und Übertragungstechniken in unendlichen Variationen hervorgebracht.

Stefanie Schulte Strathaus

Das Wesen von Archiven

Thamaniat wa ushrun laylan wa bayt min al-sheir ist zum einen eine Studie der Arbeitsprozesse in einem Fotostudio in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, zum anderen eine Erkundung des Wesens von Archiven in heutiger Zeit. Dabei versucht der Film nachzuvollziehen, wie diese Art der Bildproduktion innerhalb jener Bereiche der Gesellschaft funktionierte, die sie in Anspruch nahmen, wie sie zum Stillstand kam und was das zur Folge hatte. Der Film ist zwischen der Arab Image Foundation, wo sich der größte Teil der Sammlung von Hashem el Madani befindet, und dem Studio Shehrazade in Saïda angesiedelt, in dem der Fotograf sich nach wie vor gerne aufhält. Hier ist er umgeben von alten Apparaten, Werkzeugen, Fotografien, Negativen und dem, was von den Millionen Begegnungen übriggeblieben ist, die hier stattgefunden haben. Der Film ist eine Reflexion über das Herstellen von Bildern, über eine Industrie der Bildherstellung, über das Alter und das Leben, das bleibt und in Archiven weiterlebt. All dies thematisiert der Film anhand einer Reihe inszenierter Interventionen, in denen Madani selbst Teil davon wird.

Akram Zaatari

„Es geht um eine Matrix, die dem Foto seine Gestalt verleiht“

Sie sind einer der Mitbegründer der Arab Image Foundation (AIF), die nicht nur eines der wichtigsten Archive im Mittleren Osten, sondern auch Ausgangspunkt Ihrer Arbeit ist. Könnten Sie uns von den Anfängen des AIF berichten?

Akram Zaatari: Das Archiv des AIF ist weniger Ausgangspunkt meiner Arbeit als vielmehr das Resultat eines Rechercheprojekts zum Thema Fotografie im Mittleren Osten und in Nordafrika, an dem ich beteiligt war. Für die Entwicklung meiner Projekte greife ich nicht auf bereits existierende Archive zurück. Ziel meiner Arbeit ist es, Geschichten, Erfahrungen und Dokumente zu beleuchten und die unzähligen Verbindungen zwischen ihnen aufzuzeigen. Im Zuge meiner Projekte sind Sammlungen der unterschiedlichen Dokumente, aber vor allem Fotos zum AIF gelangt, nicht umgekehrt.

Die Gründung und der Aufbau des AIF verliefen sehr bewegt. Diese Einrichtung hätte ebenso gut ein reines Bilderportal werden können. Abgesehen von der Tatsache, dass ich dreizehn Jahre lang das Amt des Vorstandsvorsitzenden des AIF innehatte, wurde die Entwicklung des AIF auch durch die verschiedenen Forschungsprojekte geprägt, an denen ich beteiligt war. Das zeigt sich vor allem daran, dass wir großen Wert auf ausführliche Feldforschung im Kontext künstlerischer Projekte sowie auf die Vermittlung und Präsentation der Ergebnisse gelegt haben. Dieser doppelte Fokus – Forschung und künstlerische Arbeit – war der Schwerpunkt der Arbeit des AIF in den Jahren 1998 bis 2010. Während dieser Zeit forschte ich ausführlich zum Thema ‚Fahrzeuge‘ und realisierte zunächst *The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society* (1999) und später, zusammen mit Walid Raad, *Mapping Sitting* (2002).

Wenn ich heute über die erste Zeit der Foundation nachdenke, scheint mir ihr ursprüngliches Ziel ein wenig naiv, wenn auch nicht unproduktiv: Wir wollten eines Tages in der Lage sein, die Geschichte der Fotografie im arabischen Raum nacherzählen zu können. Das AIF entwickelte sich erst in dem Moment zu einem

Archiv, als einzelne Künstler den Wunsch äußerten, eine Sammlung zu schaffen und damit zu arbeiten. So betrachtet ist das AIF stark von den Interessen und Wünschen derjenigen geprägt, die es aufgebaut haben.

Inzwischen stellt sich die Frage, ob die Sammlung des AIF ein Archiv ist oder nicht; und wenn nicht, was dann? Meiner Meinung nach gibt es einen grundlegenden Unterschied zwischen Archiven im Sinne von Sammlungen von ‚Sedimenten‘ – in Institutionen angesiedelte Aufbewahrungsorte für Bilder, die mit unterschiedlichen Techniken hergestellt wurden – und dem, was wir als Einzelpersonen und Künstler im AIF tun. Wenn man das AIF als Archiv bezeichnen will, dann sollte man vielleicht eher von einem Forschungsarchiv sprechen, einem Archiv zu unterschiedlichen Sammlungspraktiken, und weniger von einem Archiv fotografischer Praxis.

In gewisser Hinsicht arbeiten Sie als Vereiniger, als Sammler, man könnte auch sagen als Kurator. Große Teile Ihrer Arbeit gehen von historischen Fotografien aus, von Studioaufnahmen oder Dokumentarfilmmaterial. Das Archiv des Porträtfotografen Hashem el Madani, der aus ihrer Heimatstadt Saïda stammt, war eine reiche Quelle für Ihre künstlerische Tätigkeit. Können Sie etwas zu Ihrer Beziehung zu den Urhebern dieser Fotografien, insbesondere zu Madani sagen?

Alles bereits Vorhandene in meiner Umgebung ist eine Verlängerung meiner Erfahrung, meines Wissens und meiner Wahrnehmung und könnte theoretisch Gegenstand meiner Forschung oder meiner künstlerischen Arbeit werden. Es gibt unzählige Menschen, die im zwanzigsten Jahrhundert fotografiert haben, und viele der Ansätze, die sie verfolgen, interessieren mich. Meine Beziehung zu den Urhebern einzelner Fotografien ist jeweils von meinem Forschungsinteresse geprägt, abgesehen von rechtlichen Aspekten. Madani ist eine Ausnahme, denn mit ihm bin ich außerdem befreundet. Ich habe sehr viel Zeit mit ihm verbracht. Er hat mir viel über seine Familie, seine Arbeit und sein Leben erzählt. Über seine Fotografien hinaus ist Madani selbst ein Bestandteil meiner Arbeit geworden. Seine Arbeit interessiert mich, weil ich mich zum einen für die Geschichte von Saïda interessiere, und zum anderen, weil ich, ausgehend von einem Gesamtarchiv, die Geschichte einer Industrie, eines Fachmanns und einer Stadt schreiben möchte.

Beschäftigt man sich mit dem umfangreichen Werk eines Einzelnen, ist man direkt mit der Frage der Autorenschaft konfrontiert. Arbeitet man hingegen mit Bildern von verschiedenen Urhebern, drängt sich diese Frage weniger stark auf. Mir ist es wichtig, deutlich zu machen, dass die Fotografen, deren Bilder ich in meinen Arbeiten verwende, nicht meine Mitarbeiter sind. Ich beginne meine Arbeit mit einem spezifischen Interesse, das über den Kontext, in dem die Fotos entstanden sind, hinausgeht. Mein Interesse unterscheidet sich von dem der Fotografen. Wenn ich sage, dass die Fotografen keine Mitarbeiter meiner Arbeit sind, heißt das allerdings nicht, dass sie nicht die Urheber der Fotografien sind. Institutionen, Galerien, die Kunstwelt, aber auch Erschließungsverfahren folgen einem anderen Ansatz in Bezug auf Autorenschaft; das macht die Lage kompliziert. In solchen Fällen muss man erklären, warum eine einzelne Fotografie von Madani aus den 1950er Jahren auf einer Museumwebsite mit einer anderen Jahreszahl versehen ist und unter dem Namen eines anderen Künstlers figuriert. In diesem Fall ist Madani Gegenstand eines Kunstprojekts geworden. Manchen Datenbanken fehlt die Flexibilität oder die Kapazität, um Bilder genau zu beschreiben.

Mit einer solchen künstlerischen Herangehensweise verschiebt man gewissermaßen die ursprüngliche Arbeit, kommentiert sie und verändert die Art und Weise, wie sie von anderen wahrgenommen wird. Ich arbeite mit Fotos von Hashem el Madani und baue um sie herum, sodass sie im metaphorischen Sinne wie Fossilien erscheinen. Wenn es sich bei diesen Arbeiten um Fotografien handelt, dann haben diese jeweils zwei Urheber; dann sind sie das Produkt einer fotografischen Praxis, einer bestimmten Tradition, spezifischer ökonomischer Umstände, aber zugleich auch Teil eines künstlerischen Projekts, in dessen Rahmen sie in eine andere Zeit, in eine andere Tradition und Ökonomie transponiert wurden. Innerhalb dieses neuen Kontextes und umgeben von anderen Arbeiten verändert sich die Art ihrer Rezeption, verglichen mit der ursprünglichen, von Grund auf. Diesen Vorgang nenne ich Theater.

Man kann Ihre fotografischen, aber auch ihre filmischen Arbeiten in vielfacher Hinsicht als Dokumente zum Schreiben von Geschichte betrachten. Wie sehen Sie Ihre Arbeit in Bezug auf das Schreiben und Erzählen von Geschichte?

In der Tat beschreiben viele meiner Arbeiten das Zusammentreffen einzelner Lebensgeschichten mit historischen Momenten. An solchen Punkten wird deutlich, wie sich historische Ereignisse auf die Mikroebene, auf das Alltagsleben der Menschen auswirken. Es ist das Gleiche, als würde man Fotografien aus den 1950er Jahren betrachten: Man sieht, wie die Werte der modernen Zeit in das Leben der Menschen eindringen.

Mich interessieren die Mechanismen, die die Gestalt der Bilder beeinflussen, auch wenn diese Mechanismen purer Zufall sind oder rein wirtschaftliche Gründe haben. Hashem el Madani interessiert mich, weil er Autodidakt war und ich etwas von seinen einfachen, spontanen Schlussfolgerungen lernen konnte. Es versteckt sich viel hinter der Art, wie Menschen in die Kamera blicken. Dabei geht es nicht nur um Ideologie, sondern um eine Vielzahl unterschiedlichster Faktoren, eine Matrix, die dem Foto seine Gestalt verleiht. Der Umstand, dass dies heutzutage ohne einen Vermittler geschieht, ohne ein Medium, wie es früher der Fotograf war, führt zu einer Vielzahl von Möglichkeiten und Zufällen – was wiederum die Grenzen des Kanons der Selbstrepräsentation sprengt. Einerseits werden die auf diese Weise entstehenden Fotos wilder, andererseits entwickeln sich Trends – aufgrund ihrer unmittelbaren Verbreitung – wesentlich schneller als bisher. Die Verbreitung von Digitalkameras und Telefonen sowie die Leichtigkeit und Unmittelbarkeit, mit der Fotografien zirkulieren, stellt ein revolutionäres Phänomen in der Geschichte der Produktion und Verbreitung von Bildern dar. Dies wird nicht nur Einfluss auf das Aussehen und die Komposition von Fotos haben, sondern auch auf unsere Logik, unsere Beziehungen zu anderen Menschen, auf die Art, wie wir Dinge festhalten – schlicht und einfach auf unser Leben.

Interview: Eva Respini, Ana Janevski



© Marco Milan

Akram Zaatari wurde 1966 in Saïda im südlichen Libanon geboren. Er studierte Architektur an der American University in Beirut und anschließend Medienwissenschaft an der New School in New York. Er ist als Performance- und Videokünstler, Fotograf, Filmemacher, Autor und Kurator tätig und lebt in Beirut. Zaatari ist Mitbegründer der dortigen Arab Image Foundation. Zaatari

Arbeiten werden weltweit in Einzel- und Gruppenausstellungen präsentiert und sind inzwischen Bestandteil der Sammlungen zahlreicher Museen (Tate Modern, London, Centre Pompidou, Paris, Museum of Contemporary Art, Chicago, Global Arts, London, Museum of Modern Art, New York, Arco Foundation, Madrid, TBA21, Wien). Neben seiner künstlerischen Arbeit unterrichtet Zaatari an zahlreichen Universitäten im In- und Ausland.

Filme

1997: *Al-Sharit Bi-Khayr / All Is Well on the Border* (45 Min.). 2003: *Al-Yaoum / This Day* (86 Min.). 2005: *Fo Haza al-Bayt / In This House* (13 Min.). 2008: *Tabiah Samitah / Nature Morte* (10 Min.). 2010: *Tomorrow Everything Will Be Alright* (10 Min.). 2011: *Hia wa Houa / Her + Him* (33 Min.). 2013: *The End of Time* (14 Min.). 2013: *Letter to A Refusing Pilot* (34 Min.). 2014: *Beirut Exploded Views* (30 Min.). 2015: *Thamaniaat wa ushrun laylan wa bayt min al-sheir / Twenty-Eight Nights and A Poem*.