

Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen

MIRANDA JAKIŠA und ANDREAS PFLITSCH

Die Dosen-Kunstwerke, die die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes im wahrsten Sinne des Wortes einbinden, illustrieren in ihrer motivischen Überschneidung den oft herangezogenen Vergleich zwischen Jugoslawien und dem Libanon. Beide verbindet eine per Krieg hergestellte oder zumindest verfestigte gesellschaftliche, politische und kulturelle Fragmentiertheit. Mit deiktisch-ironischer Geste komprimieren die Dosen zugleich die daraus folgenden Debatten um Zugehörigkeit und Identität in den zerstückelten Welten, aus denen sie hervorgehen, in ein aufs Existentielle weisendes Kondensat: die stapelbare haltbare Lebensmittelkonserve. Am Ende geht es in der Kunst und Literatur Nach-Jugoslawiens und des Libanon wie in den Nachkriegsgesellschaften selbst um Mittel des nackten Überlebens.

Die zwei Meter hohe Dose des Sarajevoer Künstler Nebojša Šerić Šoba, die mit der Aufschrift *Spomenik međunarodnoj zajednici. Zahvalni građani Sarajeva* (Denkmal für die internationale Gemeinschaft. Die dankbaren Bürger Sarajevos) versehen seit 2007 nahe dem Historischen Museum in Sarajevo steht, und die Thunfischdosen-Fotographie *Tuna, from the Products of War series* (50 x 70cm, 2006) des aus der Hafenstadt Saida stammenden libanesischen Künstlers Ziad Antar weisen einige Parallelen auf. Krieg bedeutete in Bosnien wie im Libanon tagelang in Deckung bleiben und aus Dosen essen zu müssen. Ziad Antar fotografierte die Fischdosen in Plastiktüte, nachdem sein Vater 2006 mit einer solchen Fischdosen-Tüte nach Hause kam. Wer am Meer lebt, kauft konservierten Fisch schließlich nur in der Erwartung des Ausnahmezustands. Die mediterrane Lebenskultur, die Teilen des Libanons und Teilen Jugoslawiens gemeinsam ist, war für die Zeit des Krieges ausgesetzt. Überhaupt fand Kultur sich stillgelegt – wie konserviertes Tier. Während die Dosen sich auf die spezifischen Fälle Libanon und Bosnien beziehen, sind Kriege selbst nicht auf einen Staat, eine Gesellschaft oder Kultur eingrenzbar; sie sind im 20. Jahrhundert stets Produkte globaler Problemlagen. Davon zeugen in gewisser Hinsicht auch der Schriftzug »Maxim's. Fancy solid pack. White tongol tuna meat« mit seinem Zusatz

»Made in Thailand« auf Antars ›libanesischen‹ Fischkonserven wie auch Šobas ironischer Dank an die internationale Gemeinschaft, der er im Gegenzug eine Golddose verleiht. Und doch deuten, trotz der globalen Verflechtung, die Fleischsorten »canned beef« und »white tuna meat« angesichts der multireligiösen Kontexte Jugoslawiens und des Libanon auf die Besonderheit bestimmter Gruppen und damit die Besonderheit der Kriegskontexte, um die es jeweils geht. Šobas Fleischsorte »canned beef« ist ebenso wenig zufällig wie Antars. Die überdimensionierte, goldschimmernde Rindfleischdose ruft als Geste ironischen, aber auch verbitterten Dankes die unrühmliche Rolle der internationalen Gemeinschaft in Bosnien ins Gedächtnis, deren Unkenntnis der lokalen Verhältnisse zeitweise im Abwurf von amerikanischen Schweinefleischkonserven über Kriegsgebieten ihren Ausdruck fand. In Bosnien hat man diesen Vorfall als Ausdruck einer Haltung, die sich in Srebrenica wiederholen sollte, nicht vergessen.

Doch auch die Welt vergisst nicht. Die Schlagworte »Balkanisierung« und »Zweites Beirut« sind nunmehr seit geraumer Zeit Gemeinplätze in öffentlichen wie wissenschaftlichen Debatten um (bürger)kriegsgebeutelte Gesellschaften, deren Selbst- wie Fremdwahrnehmung von den Folgen ihrer Desintegration, Fragmentierung, Auflösung und Neuformation bestimmt bleibt, während zugleich intensive Versuche der Konsolidierung und Neu-Codierung zu verzeichnen sind. Miteinander ringende Optionen des Einzelnen, sich zu einem Kollektiv zugehörig zu fühlen, legen sich dann wie konzentrische Kreise um das Individuum: Von der Familie geht es über Clanstrukturen, Regionalismen und Nationalismen, über Musikgeschmack und den Konsum Zugehörigkeit stiftender Filmgenres bis hin zu mit universellem Anspruch auftretenden religiösen Gemeinschaften und ideologischen Systemen. Ethnische, religiöse, geographische und kulturelle Kategorisierungen gehen ineinander über und lassen sich miteinander kombinieren. Der Sunnit am östlichen Mittelmeer mag sich als Muslim, Libanese, Levantiner, Araber und/oder Orientale wahrnehmen, der Kroat an der Adria entsprechend als Dalmatiner, Christ, Jugoslawe, Slawe und/oder Europäer. Die Kombination und unterschiedliche Gewichtung der Zugehörigkeitsoptionen dient der Selbstverortung und Identitätsfindung, kann zur Festigung von Kollektiven politisch aufgeladen und zu Abgrenzungszwecken missbraucht werden. Exklusive Zugehörigkeiten stehen neben inklusiven. So kann man zugleich Libanese und Araber oder Bosnier und Jugoslawe sein, nicht aber Muslim und Christ.

Die identitären Angebote wie wir sie in Literatur, Kunst, Theater, Film und Musik des Libanons und (Post-)Jugoslawiens gefunden ha-

ben sind allesamt mit Attributen aufgeladen und von Geschichten, Mythen und Legenden umspinnen. Familienerinnerungen verklären Vorfahren, Religionen und Nationen sind ihre eigenen ›Großen Erzählungen‹ und Regionen, Ethnien und Kulturen stehen in einer permanenten Auseinandersetzung mit der Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung. Während sich einerseits in einem fortlaufenden Verhandlungsprozess kollektive Identitäten im dialogischen Verfahren durch Reibung und Spiegelung, durch Übernahme und Ablehnung der Sicht Anderer wandeln, sind Identitäten eben doch (noch) möglich. Nicht selten dienen historische Ereignisse als Weg- und Wendemarken, Feindschaften als Identitätsanker. Die Betonung oder Verdrängung historischer Zugehörigkeiten folgt dabei stets der Logik der Gegenwart: (re)aktualisiert wird, was die akuten Bedürfnisse am besten bedient.

Die Grundlagen von Konstruktion und Verfestigung kollektiver Identitäten gelten überall ähnlich, die Fälle Jugoslawien und Libanon sind hier daher vor allem dankbare Beispiele, um die Wandelbarkeit und den Prozesscharakter des Phänomens aufzuzeigen. Die von auffälligen Parallelen gezeichnete Geschichte beider Länder/Staaten war von Anfang an von starken Rechtfertigungsdiskursen und damit auch von intensiven Zugehörigkeitsschreibungen begleitet.

Der Terminus ›Libanon‹ bezeichnet seit der Antike den heute im Zentrum des gleichnamigen Staates gelegenen Gebirgszug. Das schwer zugängliche und darum kaum zu kontrollierende Gebiet war über Jahrhunderte ein Rückzugsgebiet für verschiedene religiöse und/oder ethnische Gemeinschaften. Eine libanesisische Nationalität gibt es de jure erst seit 1923, als die Libanesen durch das Abkommen von Lausanne aufhörten, Osmanen zu sein. De facto bleibt die Frage nach der libanesischen nationalen Identität bis heute umstritten. Der libanesische Staat ist das Ergebnis eines langwierigen und konfliktbehafteten Aushandlungsprozesses, der Anfang des 20. Jahrhunderts angestoßen wurde, als das Paradigma des Nationalstaates endgültig zum Durchbruch kam. Die Bevölkerungsgruppen des Libanon hatten unterschiedliche Vorstellungen von dem Staat, in dem sie zu leben beabsichtigten, eine Nation waren sie nicht. Tatsächlich führen die üblichen Merkmale, an denen Nationalität festgemacht wird – Sprache, Territorium und Volk – nicht weiter: im Land herrscht Mehrsprachigkeit, die in der Diaspora lebenden Libanesen übertreffen diejenigen, die auf dem Territorium des libanesischen Staatsgebietes leben, zahlenmäßig um ein Vielfaches, und die multikonfessionelle und multiethnische Zusammensetzung der Bevölkerung verbietet es, von einem libanesischen Volk im Sinne einer Ethnie zu sprechen. Da die

herkömmlichen Kriterien hier also nicht greifen, scheint die libanesische Nation tatsächlich einzig durch die Existenz eines libanesischen Staates und damit durch die normative Kraft des Faktischen begründet zu sein. Das Bewusstsein für die prekäre Basis ihrer Zusammengehörigkeit ist der libanesischen Gesellschaft von Anfang an eingeschrieben und prägt entsprechend ihre Kultur und ihre Künste.

Was von Jugoslawien heute übrig ist, beginnt wiederum an der prekären Basis von »Gemeinschaftsglauben« (Max Weber). So hat der britische Wirtschaftsjournalist und Auslandskorrespondent Tim Judah erst jüngst im Begriff *Yugosphere* den Fortbestand eines gemeinsamen Bezugsrahmens nach dem Verschwinden Jugoslawiens konstatiert, der von gemeinschaftlichem Musikgeschmack, gemeinsamen Supermarktketten und unterstützten Sportmannschaften zeugt, während oder gerade weil im nachjugoslawischen Raum nationale über staatlicher Zugehörigkeit steht. Sphären wie *Jugosphäre*, *Serbosphäre*, *Eurosphäre* oder *Albanische Sphäre* überlagern hier nach wie vor Staatsgrenzen und überkreuzen sich, so dass man heute in der Nähe von Priština auf Belgrad hin ausgerichtet leben und denken kann. Dabei heben »Sphären«-Zugehörigkeiten sich keinesfalls gegenseitig auf, sie koexistieren auf unterschiedlichen, sich zu alledem noch vorschiebenden Ebenen. Bereits der 1918 von den Jugoslawen (wörtlich: Südslawen) ins Leben gerufene Staat, der bald den Namen *Jugoslavija* erhielt, bestand zu rund 80% zwar aus Südslawen, umfasste aber nie alle Südslawen, noch war er je homogen südslawisch. Zu den unterschiedlichen Zugehörigkeitsoptionen und den komplexen Mehr- und Minderheitenkonstellationen in diesem ersten Jugoslawien (1918-1941) wie dann auch im zweiten (1943/45-1991) und im heutigen Nach-Jugoslawien kommt, dass den in Rede stehenden Raum die Flussläufe von Donau, Save und Una schon von Beginn an in kulturelle Ausrichtungsräume strukturieren, die aus der Geschichte der Region hervorgegangen sind. Grob verkürzt beschreibt die Südosteuropageschichte das Gebiet Jugoslawiens nördlich dieser Flüsse als mittel- und ostmitteleuropäisch, vom Erbe der Habsburger bestimmt, südlich dominieren »balkanische« und byzantinische und ab dem 14. Jh. zusätzlich osmanische Einflüsse, während die Küste bis heute vom Nachklang des untergegangenen Venedigs zehrt und zur terra mediterranea gehört. Die Literaturgeschichte der Südslavia bestätigt diese Dunstkreise, die sich im ragusanischen Barock, in der bosnischen *sevdalinka*-Dichtung und in der südslawischen, josephinistisch inspirierten Aufklärung niederschlagen. Das Konstrukt Jugoslawien ist somit seit seiner Gründung durchzogen von diversen, dabei veränderlichen konfessionellen, religiösen, ethnischen, nationalen, sphärischen, ideologischen und kulturellen

Nachklängen von Zugehörigkeiten, die nach dem Zerfall Jugoslawiens weitaus mehr fortgeführt als neuerfunden werden.

Die Rolle der Künste, der Literatur, der Musik, des Films und Theaters innerhalb der Verschiebungen der Schwerpunktsetzung kollektiver Selbstvergewisserung in Jugoslawien und dem Libanon war Gegenstand einer Tagung, die im September 2009 am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung stattfand und deren Ergebnisse in diesem Band vorgestellt werden. Auf der Tagung, die gerade im Vergleich signifikante Züge des *belonging* ausfindig zu machen suchte, zeigten sich erwartbar unterschiedliche Verfahren von Zugehörigkeitsverhandlung.

So ist etwa in den vergangenen Jahren sowohl im Libanon als auch in Bosnien eine lebhaft Auseinandersetzung mit der osmanischen Vergangenheit zu beobachten. In der Literatur und im politischen Diskurs wird die bislang zumeist als »osmanisches Joch« abgetane Epoche radikal umgewertet und zu einem gelungenen multikulturellen Gesellschaftsmodell idealisiert. Die Beiträge von Ines Weinrich, Andreas Pflitsch und Riccardo Nicolosi befassen sich mit der Be- oder Umwertung des osmanischen Erbes, die von ambivalenter über explizite Nostalgie bis zur Osmanophilie reichen. Amin Maaloufs Roman *Die Reisen des Herrn Baldassare* versteht das osmanische Reich als globalisierte Welt *avant la lettre*, während im libanesischen Gesangstheater das Osmanische den Nährboden für das Projekt Libanon stellt. Wie eminent die Rolle der historischen Bezugnahme auf das Osmanische im zeitgenössischen Bosnien ist, haben die empörten (Über-)Reaktionen des bosnischen Schriftstellers Dževad Karahasan in der Zeitschrift »Sarajevske sveske« auf die hier präsentierten Thesen Riccardo Nicolosis gezeigt.

Ähnlich doppelgesichtig fällt der auf den ersten Blick fast ›nostalgische‹ Rückbezug auf die untergegangenen (linken) Ideale und Ideologien in Jugoslawien und im Libanon aus, die in den Staatsgründungen beider Länder 1945 eine herausragende Rolle spielten. Die seit diesen Neugründungen heroisierten Kämpfergestalten, der Verteidiger gegen den Feind von außen, der jugoslawische Partisan oder der libanesischer Bürgerkriegsveteran, werden gegenwärtig als (integrative, anti-westliche, anti-globale) Vorbilder wiederentdeckt. Die alten Kämpferfiguren eignen offenbar als historische Prototypen zukunftsweisender Emanzipationsstrategien für die Gegenwart. Während Tanja Zimmermann die interne sowie zwischen Ost und West vermittelnde historische Zugehörigkeitsbeschreibung des ›Dritten Weges‹ im titoistischen Jugoslawien insbesondere am Beispiel der Propaganda- und Werbephoto-graphie seziert, liefert Peter Stanković bei seiner Auseinandersetzung mit der ambivalenten Rolle der (kommunistischen) Frau im jugoslawischen Partisanenfilm

zugleich interessanten Einblick in gegenwärtige slowenische Zugehörigkeitsdebatten. Miriam Younes' und Manfred Sings Beschäftigung mit Maher Abi Samras filmischen Rückblick auf die eigene kommunistische Vergangenheit *We were Communists*, der sich nicht zwischen ›roter Brille‹ und uneinholbarer Distanz entscheiden kann, ist dabei wie die beiden Beiträge zum sozialistischen Jugoslawien von immenser Aussagekraft für gegenwärtige Selbstverständnisse libanesischer wie (nach-)jugoslawischer Künstler. Sie alle müssen die integrative Dimension des Rückbezugs auf sozialistische/kommunistische Zeiten und die im Ideologischen überwindbar scheinenden religiösen, nationalen, geschlechtlichen und anderen Differenzen jeweils mit der vergangenen und gegenwärtigen Realität abgleichen. Die Geschichtsarbeit der Künstler treibt sowohl in Bezug auf die osmanische wie kommunistische Geschichte bisher weniger beachtete Facetten der Gegenwart ans Licht.

Neben historischen Reanimierungen konstatiert der Band auch eine Auseinandersetzung bildender Künstler, Schriftsteller und Filmemacher beider Länder mit topographischen Anordnungen, mit kartographischen Setzungen und mit geographischen Zugehörigkeiten. Ihrer Problematisierung gehen die Beiträge von Tatjana Petzer, die geoästhetische De-, Re- und Antimappings von bildenden Künstlern untersucht, von Lotte Fasshauer, die die Filme Ghassan Salhabs vor der Stadtkarte Beiruts liest und Anne Cornelia Kennewegs, die die Geographie des Niemandlandes in Aleksandar Hemon's Poetik herausarbeitet, nach.

Im Kampf der Zugehörigkeiten reicht die künstlerische Kritik und/oder Teilhabe am *belonging*-Gewirr nicht selten in eine politische Dimension, so dass mitunter Kunst Politik macht. So zeigt Zoran Terzić am Beispiel der jugoslawischen TV-Satire *Top lista nadrealista* die Vorgängigkeit der Fiktion vor der Realität, die die Kunst des Nationalismus gebiert. Die von aggressiver Ethno-Affirmation bis hin zu produktiv verstandenem Synkretismus reichende musikalische Auseinandersetzung mit zur Verfügung stehenden Musiktraditionen im sogenannten Turbofolk deuten Jan Dutoit und Boris Previšić aus. Musik dient hier über Klänge und Text dem Ausdruck von Zugehörigkeit, wie auch deren Unterlaufen. Matthias Meindls Beschäftigung mit der ästhetischen Exploration nationaler Zugehörigkeit in David Albaharis Roman »Pjajvice«, versteht dieselbe als politisches Bekenntnis und als Kommentar zur verschwörungsbasierten Paranoia Serbiens.

Die performativen Künste wiederum suchen sich in ihrer Beteiligung an Zugehörigkeitsdebatten als produktive Austragungsstätten und als politische Arenen anzubieten, indem sie ›die Lage der Nation‹ ihrem wie dem internationalen Publikum kritisch vor Augen zwingen. Dies

kann in den Stücken von Ivana Sajko und den Performances von Lina Saneh und Rabih Mroué bedeuten, kollektive Traumaarbeit, aber auch die Verweigerung von gemeinschaftlicher Zugehörigkeit auf die Bühne zu bringen. Solche performativen Interventionen werden von den Beiträgen Miranda Jakišas und Monique Bellans sowie vergleichend zwischen Libanon und Bosnien und ergänzt um Videoinstallationen und Photographien von Katja Kobolt ins Visier genommen.

Ästhetische Selbstverortungen bedienen sich, wie die Beiträge in diesem Band zeigen können, recht unterschiedlicher Mittel. Sie konturieren dennoch eine aus Regeln, Mustern und Konstellationen von Standpunktsuchen bestehende Grammatik des Identitären. In ihrem System kommunizierender Röhren sind Mechanismen politischer Macht, kollektiv-psychologische Dispositionen und popkulturelle Moden gleichermaßen am Werk. All diese Bestandteile des Identitären werden von den und in den Künsten mitunter schlicht wiedergegeben, nicht selten aber umgeformt und umgedeutet, zugleich geschaffen und unterlaufen. Im Spannungsfeld der Konstruktion und Dekonstruktion von Zugehörigkeiten sind Kunstschaffende aktiv, reaktiv und kreativ zugleich, dabei aber selbst immer auch Subjekt und Objekt von Identitätsdiskursen. Ihre kritischen, subversiven und affirmativen, partizipierenden Haltungen sind – mal mehr, mal weniger subtil – letztlich nur Verschiebemasse im Bemühen, den eigenen Standort zu finden, mit Sinn aufzuladen und in der Gruppe untereinander sowie gegenüber Anderen zu kommunizieren. Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge eint, bei aller Unterschiedlichkeit der behandelten Künstler, ihrer Ansätze und Verfahren, dass sie einen Eindruck vom prekären Charakter von Zugehörigkeit(sgefühl)en vermitteln. In seiner jüngst erschienenen Autobiographie hat Emir Kusturica, der wohl die spektakulärsten Wechselfälle von Zugehörigkeit vor dem Hintergrund des untergehenden Jugoslawien ausgelebt hat, die bohrende, wiederholte Frage, wem er denn nun wirklich angehöre, als »Gespräch, dem man den Arbeitstitel ›Zu wem gehörst du, mein Sohn?‹ geben könnte« bezeichnet. Das Dauergespräch, das Kusturica mittels seiner Zugehörigkeiten geführt hat und das er zu seinen Zugehörigkeitsbekundungen führen musste, steht dafür ein, dass nicht nur Zugehörigkeiten selbst, sondern auch die Frage nach ihnen bedenklich sein kann.

Wir danken dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, dem Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin sowie allen Teilnehmern des Workshops für ihre Unterstützung und ihre Beiträge.