

Das Känguru ist der Weltbürger

Der libanesische Künstler Raed Yassin ist politisch hellwach und findet im Übrigen, dass ihm ein Stück von Ai Weiweis Ruhm zusteht



Raed Yassins Wappentier ist das Känguru, aber er versteht sich auch mit einem Oktopus. Seine Porzellan-Vasen wiederum sind Sinnbilder der Zerbrechlichkeit. BILDER PD, JEROEN KRAMER

MONIKA BOLLIGER, BEIRUT

Ein Schaufenster im Beiruter Viertel Gemmayzeh, darin blinken bunte Discolichter. Sie tauchen ein ausgestopftes Albino-Känguru auf einem Sockel in wechselnde Farben. Darüber formieren sich farbige Neonlettern zum Wort «lies», Lügen. Es ist eine Intervention des libanesischen Künstlers Raed Yassin, ein politischer Kommentar: das Känguru als Allegorie des Weltbürgers, auf den der Lärm der Medien, die Lügen einer konstruierten Realität einprasseln, der sich in einen Zustand der Verleugnung flüchtet, sich in seine Blase zurückzieht und zugleich wie ein Chamäleon verschiedene Farben annehmen kann.

Erotika und Pop-Kultur

Das Känguru ist auch eine Allegorie auf den Künstler selbst: «Ich unterwerfe mich dieser Realität, ich lehne mich nicht dagegen auf», meint Yassin. Der 39-Jährige interessiert sich für Massenproduktion, Pop-Kultur und deren Dekonstruk-

tion, dafür, wie Konsum das kollektive Unterbewusstsein beeinflusst. Er verwischt in seiner Kunst die scheinbaren Klarheiten, auf die wir uns so gerne verlassen möchten. Er vermischt Fakten und Fiktion, so auch in einer neueren Arbeit zur Biografie seines Vaters Samir Yassin, der Modedesigner war und in den achtziger Jahren ermordet wurde. In der Ausstellung mit dem Titel «Yassin Haute Couture» erzählt der Sohn das Leben seines Vaters nach, wobei der Betrachter nie genau weiss, was sich wirklich zgetragen hat und was Fiktion ist.

Die Kulisse ist das glamouröse Beirut der sechziger und siebziger Jahre mit seinem pulsierenden Nachtleben: Der Designer Samir Yassin feiert rauschende Partys mit libanesischen Pop-Stars, entwirft Kleider für die Starsängerin Sabah und lernt saudische Prinzessinnen kennen, die ihn zu Beginn des Bürgerkriegs überreden, nach Jidda zu ziehen und ein Designstudio zu eröffnen. Dort verliebt er sich in eine der Prinzessinnen, ihr Mann findet es heraus, und sie wird tot aufgefunden. Samir flieht zurück nach Beirut.

Raed Yassin spinnt Gerüchte aus, die er von Verwandten gesammelt hat, fügt fiktionale Elemente dazu, haucht dem Werk seines Vaters neues Leben ein, lässt seine eigenen Obsessionen für Erotika und Pop-Kultur, die er mit dem Vater zu teilen scheint, einfließen. Ein Element der Ausstellung sind vergrösserte Seiten aus «Playboy»-Magazinen, an deren Models Yassin Kleider anbringt, die auf Skizzen seines Vaters basieren. Viele wollen wissen, was davon erfunden ist und was nicht. «Das ist für mich irrelevant. Es ist wie ein Film, der auf einer wahren Geschichte basiert», sagt Yassin. «Für mich sind Archive Fiktion. Geschichte, Tradition ist, was wir kreieren.»

Die eigene Geschichte verarbeiten, indem man sie neu erschafft, mit Traditionen bricht oder Mythen zerstört: Das sind Elemente, die sich in Yassins Werk immer wieder finden. Auf einer Serie chinesischer Vasen unter dem Namen einer fiktiven Yassin-Dynastie bildet der Künstler verschiedene Schlachten aus dem libanesischen Bürgerkrieg ab, den

er als Kind erlebte. Die Vasen Yassins zeigen nicht die klassischen Darstellungen einer siegreichen Schlacht; in Libanon gibt es auch gar keine offizielle Version der Ereignisse, auf die sich alle einigen könnten. Die Darstellungen basieren vielmehr auf Gesprächen mit ehemaligen Kämpfern und deren subjektiven Erinnerungen. Einer sagte zum Beispiel, dass es Bomben geregnet habe. Yassin hat das so abgebildet. «Mich interessierte, was in der Erinnerung hängen bleibt», sagt er. «Dabei kann es immer auch Lügen geben.»

Missverständnis der Kulturen

Nun fühlt sich vielleicht mancher an die Vasen Ai Weiweis von 2017 erinnert, welche Szenen aus dem syrischen Bürgerkrieg und dem Dasein der Flüchtlinge zieren. Doch Yassins Werk ist älter, von 2012. Hat der chinesische Starkünstler ihm die Idee etwa abgekupfert – oder jemand, der in seinem Auftrag arbeitete? Yassin sagt, er habe 2012 als Hommage an Ai Weiwei eine seiner Vasen zerschla-

gen. Das könne dem Künstler ja zu Ohren gekommen sein. Seine Vasen seien an vielen Ausstellungen zu sehen gewesen, unter anderem im British Museum; Ai Weiweis Vasen seien am selben Ort in China wie die seinen hergestellt worden. Yassin meint, es sei ihm eigentlich egal. Er möchte nur Anerkennung vom Künstler. «Ich will einen Teil des Fame!», sagt er grinsend.

Yassin hat die Vasen aus mehreren Gründen von Chinesen produzieren lassen. China ist einerseits der grösste Massenproduzent der Welt. Yassin sagt, er habe aus dem Trauma ein dekoratives Objekt machen wollen, das in jeder libanesischen Stube stehen könnte: eine chinesische Vase. Andererseits interessieren sich die Chinesen keinen Deut für die Kriege im Nahen Osten. Das schafft Distanz, auch für den Künstler selbst, der sagt: «Mein Trauma ist wie jedermanns verdammt Trauma.»

Die Umsetzung der Arbeit durch Menschen mit einem völlig anderen Hintergrund bewirkt zudem eine Neuinterpretation. Das ist ein weiteres Thema, das Yassin beschäftigt: Wie verstehen wir einander falsch, wie verstehen Zivilisationen einander falsch? Er sagt: «Die Welt entstand nicht nur dadurch, dass Brücken gebaut wurden, sondern auch durch Invasion, Dominanz, Aggression. In der Geschichte der Menschheit gibt es Neugier für das andere, aber auch den Drang zur Expansion. Mich interessieren die Missverständnisse, der Lärm, das Unklare, gerade in der heutigen Zeit.»

Krieg und Kunst

Der libanesische Bürgerkrieg spielt insofern eine Rolle in Yassins Werk, als er seine persönliche Geschichte prägt. Aber er verwahrt sich dagegen, darauf eingeschränkt zu werden. Der Krieg sei von der älteren Generation libanesischer Künstler manipuliert worden, meint er. Im Westen sei das Thema sexy, weil man dort irgendwie die Action vermisste. Aber dadurch seien die libanesischen Künstler auf den Krieg reduziert worden, und das selbe geschehe wohl jetzt mit den syrischen Künstlern. Es gebe Themen, die wegen ihrer Aktualität auf Interesse stiessen. Das Gefährliche sei jedoch, wenn das Elend anderer in etwas Exotisches, Unterhaltsames verwandelt und im sicheren Umfeld eines Museums präsentiert werde: «Ich glaube nicht, dass man damit ein Bewusstsein schafft. Die Leute wissen ja, was geschieht.»

Die freien Geister danken ab, die Besserwisser übernehmen

Gibt es keine Public Intellectuals mehr? Doch, aber sie verstehen sich nicht mehr als Querdenker, sondern als Agenten des Guten

CHRISTIAN MARTY

Die Klage ist alt, aber sie wird in jüngster Zeit wieder lauter: Die intellektuellen seien verschwunden. Ein Blick in die Debattenlandschaft zeigt allerdings, dass das nicht stimmt: Es gibt sie nach wie vor, die Menschen, die sich berufen fühlen, in Feuilletons, in Magazinen oder in anderen Medien ihre Meinung kundzutun, die sich einmischen und versuchen, etwas beizutragen zu den grossen Diskussionen – dank dem Internet sind sie vielleicht sogar zahlreicher als je zuvor.

Im intellektuellen Stimmengewirr geht zuweilen allerdings eine wichtige Frage unter, nämlich die, was eigentlich die Aufgabe des Intellektuellen ist – oder zumindest: was die Aufgabe des Intellektuellen sein könnte. Erst wenn man sie beantwortet hat, kann man die intellektuelle Stärke einer Person bemessen.

In einer Publikation, welche zum ersten Mal 1997 und vor kurzem als Neuauflage erschienen ist – im von Ulrich Schödlbauer und Joachim Vahland herausgegebenen Sammelband «Das Ende der Kritik» –, werden diese und ähnliche Fragestellungen ungemein konzise behandelt. Die Lektüre des Werkes bringt

nicht nur zutage, dass sich die Ansichten über des Intellektuellen Geschäft im Laufe der letzten Jahrzehnte erheblich verändern – beim Lesen erfährt man auch, dass je nach historischer Lage ein anderer Intellektuellentypus die geistige Situation prägt.

Der feine Unterschied

In neuerer Zeit herrscht der Konsens, dass der Intellektuelle derjenige ist, der sich für die gute Sache einzusetzen habe, derjenige, dessen Pflicht im Kampf gegen Ungerechtigkeit liege: Einerseits soll er sich für all jene Ideen einsetzen, welche der Menschheit den Fortschritt bringen, andererseits soll er sich gegen all jene Gedanken wenden, welche der Menschheit den Fortschritt verhindern. Mit Emile Zola als Vorbild – «J'accuse!» – sieht man den Intellektuellen als moralische Figur, als Person, die genau zwischen Gut und Böse zu unterscheiden weiss.

Doch das hat man nicht immer so gesehen. Um 1900, in der «Heroischen Moderne» (Hans Dieter Kittsteiner), war die Auffassung eine andere. Damals galt es grundsätzlich als ausgemacht, dass sich der Intellektuelle in Widerspruch

zum Zeitgeist zu stellen habe, dass er sich in Opposition zu den gerade angesagten Vorstellungen begeben müsse: Er darf sich mit keiner Weltanschauung gemein machen, viel eher hat er dafür zu sorgen, dass die Widersprüche einer jeden Ideologie erkennbar werden. Mit Friedrich Nietzsche als Leitstern – «wir freien Geister!» – erachtete man den Intellektuellen als unabhängige Gestalt, als Person, die gegen jedwede Lehre zu kämpfen versteht.

Beim oberflächlichen Blick erscheinen die zwei skizzierten Bestimmungen gar nicht so verschieden. Bei beiden wird gefordert, dass der Intellektuelle als Kritiker auftritt. Bei genauem Hinsehen stösst man allerdings auf eine Differenz: Während nach der ersten Ansicht des Intellektuellen Aufgabe dadurch charakterisiert ist, dass dieser gegen bestimmte Ideen anspricht, ist sie nach der zweiten Ansicht dadurch gekennzeichnet, dass er gegen jede Idee anspricht. In diesem feinen Unterschied liegt eine Welt: Das eine Mal liegt die Aufgabe des Intellektuellen primär im Besserwissen, das andere Mal liegt dessen Aufgabe wesentlich im Rebellieren – im einen Fall ist der Intellektuelle Moralischer, im anderen Fall ist er Dissident.

Die beiden Auffassungen über die Aufgabe des Intellektuellen gehen mit zwei verschiedenen Typen von Intellektuellen einher; abhängig davon, welcher Auffassung man sich verpflichtet fühlt, agiert man auf dem intellektuellen Parkett anders. Aus geistesgeschichtlicher Perspektive lässt sich idealtypisch sagen: Simone de Beauvoir, Noam Chomsky oder Jürgen Habermas repräsentieren den ersten Typus, Georg Simmel, Siegfried Kracauer oder José Ortega y Gasset den zweiten.

Auf der einen Seite frönt man einem grossen Ideal – man schätzt Gleichberechtigung, Nachhaltigkeit oder Toleranz – und bemängelt alles, was dem nicht genügt. Auf der anderen Seite tritt man eine prinzipielle Skepsis – man bekundet ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen jeder Art – und geht daran, nichts unangegriffen zu lassen.

Wie eine Priesterkaste

Beide Intellektuellentypen finden sich in der gegenwärtigen Medienlandschaft, Erstere sind Letzteren gegenüber jedoch in der Mehrheit, wie in «Das Ende der Kritik» erläutert wird: «Die Waffen sind

stumpf geworden», radikale Intellektualität ist puritanischer Intellektualität gewichen. Der intellektuelle Diskurs wird beherrscht von jenen, die sich für die vermeintlich gute Sache einsetzen – und die, welche der vermeintlich falschen Sache dienen, werden vom hohen Ross her mit verächtlichen Etikettierungen versehen: Je nach politischer Ausrichtung wird jemand dann als «Reaktionär», als «Gutmensch» oder als «Populist» verschrien. Kennzeichen des gegenwärtigen Zustands ist somit ist eine überaus gehässige Diskussions-«Kultur», eine Form des Umgangs miteinander, welche in erster Linie durch Empörungen, durch Anschuldigungen und durch Streitereien geprägt ist.

Es gibt sie noch, die Intellektuellen, bloss: Diese hören nicht mehr auf sie. Woran das liegt? Unter anderem und nicht zuletzt am Umstand, dass die Mehrheit der Intellektuellen sich in neuerer Zeit immer stärker wie eine wütende Priesterkaste aufführt – das ist nicht gerade das, was der Öffentlichkeit zu imponieren vermag.

Ulrich Schödlbauer / Joachim Vahland (Hrsg.): Das Ende der Kritik. De-Gruyter-Verlag, Berlin 2018. 234 S. Fr. 206.–.