

Die kurze Blüte vor dem Krieg

Es muss nicht immer immersiv sein: „Beirut and the Golden Sixties“ im Berliner Martin-Gropius-Bau

Als sie 1970 eine Porträtausstellung im New Yorker Museum of Modern Art besuchte, war Simone Fattal erstaunt: Nur gemalte Bilder waren dort versammelt, aber keinerlei neue Medien, kein einziges Video. Die Beirut Künstlerin, ihrerseits Malerin, ließ sich daraufhin sieben Stunden lang filmen, plauderte aus der Kindheit, von ihrer Familie, der Arbeit im Atelier, unterlegte ihre Erzählung mit Schlagern aus ihrer Heimat Libanon und versetzte sie mit Schnipseln aus dem Privatleben, von zu Hause am Kaffeetisch, Partys mit Freundinnen. Nicht nur die Anekdoten, auch die Gesten der jungen Frau mit ihrem lässigen Selbstbewusstsein konturieren das Bildnis. Zeitbasiert würde man dieses Porträt heute nennen, in der Berliner Ausstellung über Kunst aus Beirut in den „Goldenen Sechzigern“ fällt es sofort ins Auge, weil es, etwa auf halber Strecke, auch medial die Ankunft der damaligen Kunst in der Gegenwart bekundet. Indessen brachte die Künstlerin ihr „Autoportrait“ erst viel später, im Jahr 2012, in die endgültige Form.

Zeitgenössische Kunst, wie sie die Krisen, Konflikte und Unwägbarkeiten der Gegenwart in Bildern und Konzepten analysiert, wird in den einschlägigen Großausstellungen heute maßgeblich auch von libanesischen Künstlern befeuert. Da liegt es nahe, einmal deren Vorgeschichte in den Blick zu nehmen. In der Ausstellung im Gropiusbau ist durchgehend der Wille unterschiedlichster Künstler spürbar, die Spannungen der Zeit zu erfassen. Diese sind überreich vorhanden

(und bis heute aktuell) wie die Erfahrungen von Flucht, Lager, Exil, Verarmung, die etwa Rafic Charaf, ein dystopischer Geist, in düsteren, ruinösen Straßenszenen spiegelt – um sich dann wiederum, stilistisch völlig überraschend, folkloristische Traditionen anzuverwandeln.

So wähnt man sich in der Schau mit ihren zweihundert Gemälden, Skulpturen, Grafiken und zahlreichen Archivalien vom ersten Werk an am gesellschaftlichen und politischen Pulsschlag der arabischen Metropole, dies selbst bei einer naiven Malerei wie einer Hafenszene des Autodidakten Khalil Zgaib aus dem Jahr 1958. Der gelernte Friseur schildert die Invasion der amerikanischen Marines an der Südküste von Khaldeh und damit ein dramatisches Kapitel der Zeitgeschichte, als die Vereinigten Staaten unter Präsident Eisenhower einen libanesischen Regierungswechsel betrieben. Auf U-Booten und Kriegsschiffen reihen sich die Invasoren wie Zinnsoldaten auf, Strand, Meer und Himmel sind als Bildgründe akkurat gestapelt. Zgaib sollte später dann, 1975, im libanesischen Bürgerkrieg umkommen.

Dessen Schrecken dokumentiert Jamil Molaeb in einem umfangreichen Kriegstagebuch aus schwarz-weißen Zeichnungen: Leichen hängen an Stacheldraht, werden brutal durch die Straße geschleift oder türmen sich vor einem Autobus, so geschehen in Ain el Remmaneh, wo das Massaker an palästinensischen Fahrgästen 1975 den letzten Funken für den Ausbruch des ewigen Bürgerkriegs schlug.

Zwischen diesen Ereignissen entfaltet die Ausstellung in einem Zeitraum von

knapp zwei Dekaden das Bild einer prosperierenden, zugleich fragilen Stadt im Aufbruch. Die Kuratoren Sam Bardaouil und Till Fellrath, neue Direktoren des Hamburger Bahnhofs, richten das Augenmerk auf den „Port de Beyrouth“ als kosmopolitisches Zentrum jener kurzen Blüte, auf die komplizierten politischen, ideologischen, religiösen Gemengelagen, aber auch auf die sozialen und sexuellen Umwälzungen in den Sechzigern, wie sie von Hugette Caland, Cici Surssock, Helen

El Khal und Juliana Seraphim in einer Bandbreite vom klassischen Akt bis zum anatomischen Detail auf die Leinwand gebracht werden. Hier mischt sich übrigens auch schon der versehrte, verstümmelte Körper unter die Motive.

Mit wenigen Ausnahmen wie der Malerin Etel Adnan sind die Künstlerinnen und Künstler hierzulande eher weniger bekannt. Achtet man beim Rundgang nicht konsequent auf die Namensschilder, könnte einem rasch entgehen, wie flexi-

bel und unorthodox viele von ihnen ein disparates Repertoire in Stil und Sujet ausschöpfen, so der Surrealist Aref El Rayess oder der Maler Paul Guiragossian, Sohn armenischer Eltern, die den Völkermord überlebt hatten. „Stille“ setzt Guiragossian in Farbbahnen in Szene, malt in abstrakter Manier Flüchtlingscamps und in elegischen Pinselzügen sodann das „Begräbnis von Abdel Nasser“ (1970). Seine gestische Abstraktion lädt Shafic Abboud mit zeithistorischer Bedeutung

auf, indem er im Jahr 1967 das Datum des 5. Junis als Chiffre für den Sechs-Tage-Krieg mittels Schablone einschreibt.

Die üblichen „Metanarrative der westlichen Moderne“ durch neue Perspektiven zu brechen ist fraglos ein lohnendes und seinerseits zeitgenössisches Ansinnen, doch unseligerweise inszenieren die beiden Kuratoren ihr Panorama als heute wohl unvermeidliche „immersiv Umgebung“ – mit riesig aufgezogenen Feel-good-Fotos von Strandleben und Dolce Vita, anstatt sich auf die Wirkung der Bilder zu verlassen, die sich mit Klischees auch nicht abgeben. Eine seriöse Aufmachung wäre angemessener, zumal mit einem Künstler wie Akram Zaatari durchaus aktuelle libanesischen Kompetenzen zur Verfügung stünden, die einen fundierten Foto-Parcours hätten arrangieren können. Bisweilen werden die Werke sogar direkt auf die Fotos gehängt, was sie in überflüssige Konkurrenz bringt.

Auch die Schlusspointe der Schau in einer Videoinstallation von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige verhält: Zu sehen sind die Bilder der Überwachungskameras im Surssock-Museum in jenen Sekunden des 4. Augusts 2020, da sich im Beirut Hafen die historische Explosion ereignete. Ein Mehrwert für die Erinnerung an das Unglück stellt sich nicht ein. So tappt die Ausstellung ein ums andere Mal in die selbst gestellte Immersionsfalle. GEORG IMDAHL

Beirut and the Golden Sixties: A Manifesto of Fragility. Im Martin-Gropius-Bau, Berlin; bis zum 12. Juni. Kein Katalog.



Nur echt mit dem Signet der Sonne an der Goldkante: Etel Adnans Wandteppich „o.T.“, 1972-73

Foto Simone Fattal/Zeina Raphael Collection



Märchenhafter Surrealismus: Aref El Rayess, „o.T.“, 1978 Foto Aref El Rayess Foundation