



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Antizipatorische Repräsentation

Der Aufbau des palästinensischen Nationalstaats durch künstlerische Aktionen

De Cesari, C.

DOI

[10.30965/9783846757888_019](https://doi.org/10.30965/9783846757888_019)

Publication date

2016

Document Version

Final published version

Published in

Figurationen des Politischen. - Band 1

License

Article 25fa Dutch Copyright Act (<https://www.openaccess.nl/en/in-the-netherlands/you-share-we-take-care>)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

De Cesari, C. (2016). Antizipatorische Repräsentation: Der Aufbau des palästinensischen Nationalstaats durch künstlerische Aktionen. In M. Doll, & O. Kohns (Eds.), *Figurationen des Politischen. - Band 1: Die Phänomenalität der Politik in der Gegenwart* (pp. 441-470). (Texte zur politischen Ästhetik; Vol. 3). Wilhelm Fink. https://doi.org/10.30965/9783846757888_019

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Chiara De Cesari

ANTIZIPATORISCHE REPRÄSENTATION DER AUFBAU DES PALÄSTINENSISCHEN NATIONALSTAATS DURCH KÜNSTLERISCHE AKTIONEN¹

EINLEITUNG

In diesem Aufsatz wird ein spezifisches Fallbeispiel untersucht, das Teil eines größeren Forschungsprojekts zur palästinensischen Kultur- und Erinnerungspolitik ist, welches darauf abzielt, zu erhellen, auf welche Weise Künstler und Kulturproduzenten daran teilhaben können, die palästinensische Nation (den palästinensischen Nationalstaat) durch die Inszenierung wie auch die Darstellung ihrer Institutionen und die Nachahmung ihrer Tätigkeiten im wörtlichen Sinne aufzubauen. Können der Aufbau eines Nationalstaats und avantgardistische, aktivistische Kunstpraktiken zusammengebracht werden? Und was sind die Auswirkungen dieses ungleichen Bündnisses?

Die meisten Nationalismus-Forscher wären sich darin einig, dass eine Nation ein soziokulturelles Konstrukt ist. Sie ist das Produkt einer Art gesellschaftlicher Vorstellung, die es einer Gruppe von Menschen ermöglicht, sich zur selben »vorgestellten Gemeinschaft« zugehörig zu fühlen, obwohl sie einander nicht persönlich kennen.² Dies geschieht mithilfe einer Reihe vielfältiger Praktiken,

1 Dieser Artikel erschien 2012 in englischer Sprache in der Zeitschrift *Studies in Ethnicity and Nationalism* (SEN). Für ihre Zeit und Erreichbarkeit bin ich Beshara Doumani und Jack Persekian zu tiefstem Dank verpflichtet. Außerdem möchte ich den SEN-Herausgebern wie auch dem unbekanntem Reviewer für ihre Unterstützung und ihre Anregungen danken.

2 Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

die an verschiedensten Orten angesiedelt sind. Von Flaggen bis hin zu den Nationalmannschaften werden Repräsentationen der Nation durch spezielle Rituale (Zeremonien, Gedenkfeiern und so weiter) aufgerufen und dann durch eine Vielzahl an Medien und Alltagspraktiken vervielfältigt und zirkuliert. Nicht ganz so verbreitet, aber besonders unter Anthropologen an Einfluss gewinnend, ist die Idee, dass auch der Staat als begrenzte Singularität diskursiv konstruiert werden muss, um einen »Staatseffekt« (*state effect*) zu erzeugen.³

Der vorliegende Aufsatz untersucht, auf welche Weise ein bestimmter Nationalstaat – der noch nicht vollständig existiert – durch künstlerische Aktionen präfiguriert wird, und arbeitet die institutionellen Auswirkungen solcher Aktionen aus. Ich werde drei verschiedene Kunstprojekte in den Blick nehmen, die die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischen: zwei inszenieren ein palästinensisches Nationalmuseum und das dritte eine palästinensische Biennale. Diese Projekte sind zudem die ersten nationalkulturellen Institutionen dieser Art in Palästina und fördern, besonders im dritten Fall, den Aufbau einer umfassenden Infrastruktur für das Management des nationalen Kulturerbes. Ich untersuche diese Projekte nicht nur als Orte der (Re-)Produktion der vorgestellten Gemeinschaft der palästinensischen Nation, sondern vor allem auch als Plattformen zur Imagination – sowie zur ansatzweisen Erzeugung – einer Reihe nationalstaatlicher Institutionen, die in der Form einer Bloch'schen konkreten Utopie zum Aufbau eines zukünftigen palästinensischen Staates beitragen. Ich nehme das Museum als zentralen »ideologischen Staatsapparat«⁴ in den Blick und untersuche, wie palästinensische Künstler und Kulturproduzenten mit dem Format eines Nationalmuseums spielen, um es trotz Palästinas fundamentaler Staatenlosigkeit und diasporischem Zustand zu verwirklichen. Das Paradox ist, dass es unter der anhaltenden Besetzung der palästinensischen Gebiete und der in der Diaspora lebenden Mehrheit der Palästinenser solch ein Nationalmuseum nur in einem transnationalen Umfeld geben kann.

3 Vgl. Timothy Mitchell, »The Limits of the State: Beyond Statist Approaches and Their Critics«, in: *American Political Science Review* 85,1 (1991), S. 77–96.

4 Vgl. Louis Althusser, »Ideologie und ideologische Staatsapparate« [1971], in: ders., *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, aus dem Französischen von Rolf Löper, Klaus Piepe und Peter Schöttler, Hamburg 1977, S. 108–153.

Können ein Staat und seine Institutionen das Produkt imaginativer Praktiken sein? Diese Frage ist erst vor kurzem zum legitimen Gegenstand anthropologischer Forschung geworden, zu einer Zeit, in welcher der Nationalstaat einer Phase weitreichender Umwandlungen unterliegt. Natürlich ist fragwürdig, ob der Staat nach dem Modell Max Webers als eine von der Gesellschaft losgelöste, zentralisierte, kohärente und rationale Instanz jemals historische Realität war, doch hat der globalisierte Spätkapitalismus für die sukzessive Aushöhlung einiger Hauptmerkmale und -befugnisse des modernen Nationalstaats gesorgt, besonders von traditionellen Souveränitätsvorstellungen. In der Anthropologie wurde das Projekt, den Staat neu zu denken, stark von Michel Foucault und seinem Begriff der *Gouvernementalität* beeinflusst, der die Rolle sowohl von Wissen als auch von Vorstellungskraft in der Staatsführung sowie die Vielzahl der darin involvierten Wirkkräfte unterstreicht.⁵

Von Foucault inspiriert, haben viele neuere politisch-anthropologische Theorien die Einheit des Staates in Frage gestellt und den großen Anteil kultureller Arbeit daran hervorgehoben, den Staat zu einem einheitlichen Gebilde zu formen, d. h. zu einer autonomen und kohärenten Institution, die aus einer Masse von Agenten und Orten – oft über nationale Grenzen hinweg – gebildet wurde, die (wie wir es mittlerweile verstehen) »Staatsfunktionen« ausführt.⁶ Doch was hat zeitgenössische Kunst mit der soziokulturellen Hervorbringung des Staates zu tun, vor allem in einem Kontext, in dem letzterer noch gar nicht oder nur teilweise vorhanden ist? Während Museen schon seit langem, zumindest von kritischen Wissenschaftlern, als zentrale ideologische Apparate des Staates betrachtet werden, die entscheidend für die Produktion ›ordentlicher‹ Staatsbürger und die Erschaffung eines Konsens

5 Vgl. Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung, Geschichte der Gouvernementalität I, Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2004; Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik, Geschichte der Gouvernementalität II, Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2004; Nikolas Rose, Pat O'Malley und Mariana Valverde, »Governmentality«, in: *Annual Review of Law and Social Sciences* 2 (2006), S. 83–104.

6 Vgl. Akhil Gupta und Aradhana Sharma, »Globalization and Postcolonial States«, in: *Current Anthropology* 47.2 (2006), S. 277–307.

durch Darstellungen der Nation als historische und zivilisierte Gemeinschaft sind,⁷ wurde Avantgarde-Kunst bisher selten als Schauplatz von Staatsmacht und der Reproduktion der Nation gesehen. Ein Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, wie dieses scheinbar idiosynkratische Bündnis zwischen zeitgenössischer Kunst, dem nationalen Imaginären und der Macht des Nationalstaats innerhalb dessen betrachtet werden kann, was heutzutage das wichtigste Umfeld für die Ausstellung und Verbreitung zeitgenössischer Kunst ist: den großangelegten Kunstausstellungen, die sich unter dem Namen »Biennale« oder »Triennale« über den gesamten Erdball verbreitet haben.⁸

Die Beziehung zwischen Politik und Ästhetik ist unlängst als beliebter Bereich für interdisziplinäre Studien wieder aufgetaucht. Während einige Philosophen behaupten, dass sich, besonders in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, ein Prozess zunehmender Ästhetisierung des Wissens, der Realität und der Politik vollzogen habe,⁹ kann man parallel auch eine Politisierung künstlerischer Praktiken beobachten, und zwar durch die Figur, die der Kunsthistoriker Hal Foster den »Künstler als Ethnographen« nannte, d. h. durch die künstlerische Aneignung der Ethnographie.¹⁰ In der Erörterung dieser neuen Bewegung in Richtung politischer Kunst, die durch ihren Rekurs auf die Ethnographie und intersubjektive Feldforschung geprägt ist, analysierte Foster als erstes die Potentiale wie auch die Fallstricke einer künstlerischen Praxis, welche die Grenzen zwischen Darstellung, Erfindung und Intervention überschreitet. Tatsächlich sind viele zeitgenössische Kunstwerke sowohl durch Intersubjektivität als auch durch das Verwischen der Grenzen zwischen Darstellung und Intervention gekennzeichnet. Der Kurator und Kunsttheoretiker Nicolas Bourriaud

7 Siehe z. B. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995.

8 Für einen Überblick über diese Art Kunstveranstaltungen siehe Elena Filipovich, Marieke van Hal und Solveig Øvstebø (Hg.), *The Biennial Reader*, Bergen/Ostfildern 2010.

9 Vgl. z. B. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud, Hamburg 1978; Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, aus dem Deutschen von Andrew Inkpin, London 1997.

10 Vgl. Hal Foster, »The Artist as Ethnographer«, in: ders., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA 1996, S. 171–203.

definierte die Praktiken der 1990er Jahre als »relationale Kunst«: Kunst als Unterfangen, das grundlegend damit befasst ist, soziale Beziehungen hervorzubringen, »mögliche Universen« und mikrotopische Gemeinschaften zu entwerfen.¹¹

Zusammen mit diesem »Social Turn« haben sich auch eine Reihe von Veränderungen bezüglich dessen vollzogen, wie zeitgenössische Avantgarde-Kunst funktioniert, einschließlich einer Abkehr von der traditionellen Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter, die sich von der reinen Kontemplation des Ersteren durch den Letzteren in Richtung Interaktivität und Partizipation entwickelt hat. Auch funktioniert das Kunstwerk nicht mehr als »discrete, portable, autonomous work of art that transcends its context«¹², das eine Reihe universeller Bedeutungen vermittelt, sondern eher als konstruierte Situation im Sinne Debords, als Bühne für mögliche Zukunftsszenarien und als Raum für »imagining things otherwise«.¹³ In der zeitgenössischen Kunst spielen relationale Praktiken eine große Rolle, und selbst kritische Theoretiker wie Claire Bishop, der das Feiern relationaler Kunst als immer schon emanzipatorisch suspekt ist, würden die Bedeutung dieses Ansatzes nicht bestreiten; sie würden stattdessen antagonistischere, kritischere Arten ästhetischen sozialen Engagements befürworten.¹⁴ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verschiebung von der *Mimesis* zur *Poiesis*, von der Darstellung zur Neugestaltung und Veränderung der Welt – oder, in anderen Worten: die Abschaffung der künstlerischen Autonomie – ein wesentliches Ziel zeitgenössischer Avantgarde-Kunst zu sein scheint. Im Kontext dieser neuen Praktiken sollten auch die in diesem Aufsatz behandelten Projekte situiert werden.

Es ist wichtig, festzuhalten, dass in solchen Veränderungen der künstlerischen Praxis neue Vorstellungen über das Wesen der Kunst mitschwingen. Diese betonen ihre Vermittlerrolle¹⁵ und

11 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, aus dem Französischen von Simon Pleasance und Fronza Woods, Paris 2002.

12 Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October*, H. 110 (2004), S. 51–79, hier: S. 54.

13 Vgl. Charles Esche, »What's the Point of Art Centres Anyway? Possibility, Art and Democratic Deviance«, in: *Republic Art* (April 2004), http://republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm.

14 Vgl. Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics« (wie Anm. 12).

15 Vgl. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

die vielen Arten, auf die Kunst – über das linguistische Modell der Repräsentation hinaus – etwas *tut*: »[its] images [...] actually accomplish work«. ¹⁶ »Die Materialität der Kunst konnte sich [...] als antizipierte Materialität einer anderen Gestaltung der Gemeinschaft anbieten«, ¹⁷ schreibt Jacques Rancière in seinem letzten Buch über Ästhetik und Politik. Genau diese *antizipierte Materialität* versucht die zeitgenössische palästinensische Kunst zu erreichen.

Dieser Aufsatz untersucht zwei Experimente zur Errichtung eines palästinensischen Nationalmuseums, die zudem Kunstprojekte in sich selbst sind. Darüber hinaus widmet er sich den jüngsten palästinensischen Kunstbiennalen, die 2007 und 2009 von einer regierungsunabhängigen Organisation (NGO) an verschiedenen Orten im Mittelmeerraum veranstaltet wurden. Auch die Biennalen waren gleichzeitig Kunstwerk und tatsächliche Veranstaltung, wie auch ein institutioneller Anfang. Genauer gesagt, war das Verwischen der Grenze zwischen künstlerischer Repräsentation und Realität ein typisches Merkmal jedes einzelnen der hier besprochenen Projekte. Alle drei setzen eine bestimmte Machtinstitution in Szene: das Museum, das seit seiner vollständigen Entwicklung als Teil der nationalstaatlichen Infrastruktur im neunzehnten Jahrhundert wesentlich mit nationaler Repräsentation befasst ist. Dennoch sind sie alle kosmopolitische, wandernde Projekte. Ihre Darstellungen der Nation (bzw. des Nationalstaats) werden zwar größtenteils im Exil gezeigt, doch diese Projekte sind vom Versprechen der Rückkehr beseelt und erreichen ihre volle Bedeutung als Präfiguration von Institutionen, die es bald auch in Palästina geben wird. Auf diese Art und Weise stellen sie eine Reihe von als selbstverständlich angenommenen Dichotomien in Frage, müssen aber auch die dadurch generierten Spannungen aushalten – Spannungen, die sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Dimension haben. Die temporale Spannung wird durch das Nebeneinander verschiedener Zeitlichkeiten generiert, wobei sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit in ihrer Unvollständigkeit und Fragilität in Vorwegnahme der Zukunft existieren. Die

16 Alfred Gell, »Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps«, in: Howard Morphy und Morgan Perkins (Hg.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Oxford 2006, S. 219–236, hier: S. 232.

17 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien 2007, S. 43.

räumliche Spannung ist eine zwischen Verwurzelung und Unterwegssein, Nationalismus und Transnationalismus, d. h. zwischen dem Bedürfnis, verwurzelt zu sein und in die Heimat zurückzukehren einerseits und einer zwangsläufig diasporischen Situation andererseits.

Darüber hinaus gibt es noch einen weiteren Spannungsaspekt: Kunstbiennalen haben als jüngste Abwandlung der musealen Form viel von deren Logik und organisatorischen Infrastruktur übernommen. Obwohl sie in einem transnationalen Kontext stattfinden, sind Biennalen wesentlich mit nationaler Repräsentation sowie mit dem Branding von Nationen und Städten befasst. Was noch wichtiger ist, sie werden normalerweise von staatskulturellen Institutionen organisiert: das Veranstellen einer Biennale spiegelt das Bedürfnis einer Stadt oder eines Staates wider, auf der globalen Karte der Kultur- und Touristenströme vertreten zu sein (sowie das Bedürfnis, Kapitalinvestoren für lokale Projekte anzuziehen). Doch die Organisatoren der palästinensischen Biennalen wie auch die Hauptakteure beider Nationalmuseums-Projekte sind Teil der transnationalen palästinensischen Zivilgesellschaft. Diese sind also durchweg ›staatliche‹ Initiativen, die von nichtstaatlichen Akteuren ins Leben gerufen wurden – und spielerisch mit diesen Ambiguitäten umgehen.

Meiner Einschätzung nach stellen die Biennalen und die Experimente zur Gründung eines palästinensischen Nationalmuseums eine Art künstlerische Praxis dar, welche die soziale Welt nicht einfach nur – wie kritisch auch immer – imitiert oder repräsentiert; es sind vielmehr künstlerische Praktiken, die beabsichtigen, neue soziale Strukturen zu *schaffen*, insbesondere: einige neue ›staatliche‹ (Kunst- und Kultur-) Institutionen. Durch das, was ich *antizipatorische Repräsentation* nennen möchte, sind sie Teil der Erschaffung des künftigen palästinensischen Staates. Wie ich weiter unten erörtern werde, weist diese Taktik der antizipatorischen Repräsentation eine interessante Ähnlichkeit mit den jüngsten Strategien des palästinensischen politischen Establishments auf, wie etwa das Gesuch um Anerkennung vor den Vereinten Nationen. Mein umfassenderes Ziel bei der Untersuchung dieser besonderen Fallbeispiele eines Nationalmuseums und einer Kunstbiennale ist es, zeitgenössische künstlerische Praktiken als Plattformen für nationalistische Kämpfe und als Stätten der Reproduktion nationaler Vorstellungen sowie des Funktionierens und des kreativen Aufbaus nationaler Institutionen zu beleuchten.

DER POLITISCHE KONTEXT DER AKTUELLEN PALÄSTINENSISCHEN KULTURELLEN MOBILISIERUNG

Palästina ist weder ein Nationalstaat noch eine postkoloniale Einheit; Palästina ist heutzutage eine grundlegend zersplitterte, diasporische Nation ohne eigenen Staat. Die meisten Palästinenser leben als Flüchtlinge außerhalb ihrer ursprünglichen Heimat: sie sind die Nachkommen derer, die das Land verlassen mussten, das 1948 zum Staate Israel wurde. Andere leben im Westjordanland, im Gazastreifen oder auch in Israel. Zu sagen, Palästina sei ohne Staat, ist jedoch nur die halbe Wahrheit. 1994 wurde durch die Osloer Verträge die Palästinensische Autonomiebehörde (PA) als palästinensischer ›Proto-Staat‹ eingerichtet, also als Interimsregierung, die den Übergang zur Eigenstaatlichkeit in den damals besetzten Gebieten beaufsichtigen sollte. Doch dieser Übergang wurde durch das Scheitern des sogenannten Friedensprozesses unterbrochen. Heute ist die PA eine nichtstaatliche Instanz, die eine Reihe unzusammenhängender Gebiete im Westjordanland und Gaza verwaltet, aus denen sich das israelische Militär zurückgezogen hat; um diese Gebiete herum werden weiterhin kontinuierlich Kolonisierung und Siedlungsbau betrieben, und Israel kontrolliert die Außengrenzen, den Luftraum und jede Bewegung in die palästinensische Enklaven hinein wie auch aus ihnen heraus. Im Grunde dauert die Besetzung in mutierter Form an.¹⁸ Daher ist eine Vielzahl politischer Wirkungsstätten (*multi-sitedness*) charakteristisch für die palästinensischen Gebiete: hier durchkreuzen sich israelische Kolonialherrschaft, diverse Milizen, internationale Spenden- und Hilfsdienste und die lokale Infrastruktur von Graswurzel-Organisationen zur grundlegenden Versorgung der Menschen. Die PA, die seit 2007 in zwei große Lager geteilt ist, von denen das eine von der islamistischen Hamas (Gaza) und das andere von der weltlich-nationalistischen Fatah (Westjordanland) kontrolliert wird, ist nur ein Akteur in diesem komplexen Feld – und beileibe nicht der mächtigste. Diese Umstände wie auch besonders die enorme Expansion der israelischen Kolonien seit den Verträgen von Oslo haben bereits einige Experten an der Realisierbarkeit

18 Vgl. Jeff Halper, »The 94 Percent Solution: A Matrix of Control«, in: *Middle East Report*, H. 216 (2000), S. 14–19.

einer Zwei-Staaten-Lösung für den israelisch-palästinensischen Konflikt zweifeln lassen.¹⁹

Die PA im Westjordanland und die Führung der Fatah änderten 2009 ihre politische Strategie, nachdem als Reaktion auf fast zwanzig Jahre gescheiterter Verhandlungen ein neues Programm zum Staatsaufbau staatlicher Strukturen eingeführt worden war. Dieser revidierte Ansatz läuft an zwei parallelen Fronten: im Inneren fördert die Autonomiebehörde des Westjordanlands den Aufbau von Institutionen und verantwortungsbewusste Regierungsführung, die sogenannte *Good Governance*, während sie diplomatisch auf internationaler Bühne eine neue Art der Symbolpolitik verfolgt. Ihr prominentester Fall ist der Antrag der PLO auf volle UN-Mitgliedschaft, der im September 2011 weithin publik gemacht wurde. Symbolische politische Gesten wie diese haben eine große Ähnlichkeit mit den hier diskutierten antizipatorischen Praktiken.

In den letzten Jahren hat dieses zersplitterte und konfliktträchtige Terrain das Aufblühen vieler kultureller Aktivitäten und Erinnerungspraktiken, einschließlich der hier beschriebenen Projekte, erlebt. Tatsächlich zeigt sich, sowohl in der transnationalen palästinensischen kulturellen Sphäre im Allgemeinen, als auch in Städten wie Ramallah im Westjordanland im Besonderen, ein ungewöhnliches Ausmaß an kultureller Mobilisierung – trotz der sozialpolitisch dramatischen Umstände, unter denen sich das tägliche Leben abspielt. Die Hauptakteure sehen sich selbst als Mitstreiter einer Kultur des Widerstands, doch einigen Kritikern zufolge tragen sie, wenngleich unbeabsichtigt, in Wirklichkeit zu einer Art Normalisierung der Besetzung und einer Verstetigung des derzeitigen Status Quo bei.

DIE UNMÖGLICHE INSTITUTION: DIE KONZEPTION EINES PALÄSTINENSISCHEN NATIONALMUSEUMS

Von den groß angelegten Museumsprojekten, die seit der Gründung der PA 1994 initiiert wurden (einschließlich der Pläne für ein palästinensisches Gedenkmuseum),²⁰ ist nicht ein einziges erfolgreich realisiert worden. Es wurden nur einige wenige kleine

19 Vgl. Jamil Hilal (Hg.), *Where Now for Palestine? The Demise of the Two-State Solution*, London 2007.

20 Mu'assasat al-Ta'awun, *Palestinian Memory Museum: Project Documentation*, Jerusalem 2000 [auf Arabisch].

Museen und Ausstellungsräume eingerichtet, von denen einige ständige Sammlungen, etwa von volkskundlichen Objekten, beherbergen, doch in den meisten Fällen sind diese an Wohltätigkeitsvereine, Privatstiftungen, nichtstaatliche Organisationen oder andere »zivilgesellschaftliche« Institutionen angegliedert. Von diesen Ausstellungen gab es bereits mehrere vor der Einrichtung der PA. Als Symptom des bisherigen Scheiterns der Autonomiebehörde, ihr Projekt des Staatsaufbaus zu vollenden, ist ein Nationalmuseum in Palästina heutzutage in den Worten von Jack Persekian (zu dessen Arbeit wir weiter unten zurückkehren werden), zu einer »practical impossibility«²¹ geworden. Für viele kam die Einrichtung der PA als Interimsregierung dem Versprechen eines eigenen palästinensischen Staates gleich, doch dieses Versprechen wurde nicht eingelöst. Ohne souveränen Staat gibt es statt funktionierender nationaler Institutionen Platz für provisorische und improvisierte Einrichtungen. Aus diesem Grund ist ein Nationalmuseum nur dank der kreativen nomadischen Praktiken einiger palästinensischer Künstler und Kulturakteure möglich.

Wie Jack Persekian angemerkt hat,²² ist ein entscheidendes Hindernis auf dem Weg zur Gründung eines palästinensischen Nationalmuseums das Problem seines Standorts. Obwohl solch ein Museum eigentlich nur in Jerusalem als Gravitationszentrum und symbolischer Hauptstadt Palästinas ansässig sein kann, ist solch ein Projekt vor dem Hintergrund des israelischen Widerstands gegen jede Art institutioneller palästinensischer Präsenz in dem, was Israel als seine »ewige und ungeteilte« Hauptstadt ansieht (und diese entgegen internationalem Recht und UN-Resolutionen effektiv kontrolliert)²³, zum Scheitern verurteilt. Mangelnde Fördergelder und Expertise kommen als weitere Hindernisse hinzu. Dennoch wird durch die Zerstreut- und Zersplittertheit der palästinensischen Bevölkerung die Gründung eines Nationalmuseums als

21 Eva Pelgrom, »Report of the Meeting: Café Méditerranée – An Encounter with the Middle Eastern Cultural World, 14 September 2007, Felix Meritis«, S. 3, www.sica.nl/sites/default/files/pdf/071127_verslag_cm_14sept.pdf, zuletzt aufgerufen im Juli 2011.

22 Vgl. z. B. ebd.

23 Zu Israels Politik in Ostjerusalem siehe B'Tselem, *A Wall in Jerusalem: Obstacles to Human Rights in the Holy City*. Jerusalem 2006, http://www.btselem.org/download/200607_A_Wall_in_Jerusalem.pdf, zuletzt aufgerufen im Juli 2011; siehe auch <http://www.btselem.org/topic/jerusalem>, zuletzt aufgerufen im Juli 2011.

»arena for the performance and reproduction of [...] peoplehood by Palestinians«²⁴ sogar noch wichtiger.

Der bekannte Historiker Beshara Doumani wurde vor kurzem zum Direktor des Palestinian Museum ernannt – eine riesige Aufgabe für die *Welfare Association* (WA), eine der größten palästinensischen Nichtregierungsorganisationen. Damit beauftragt, nach dem Scheitern früherer Projekte ein neues Konzept auf die Beine zu stellen, beschreibt er die Geschichte des Museums wie folgt:

»The early iterations of this project conceived of it as a traditional national museum. That is, a major commemorative structure built around a single chronological narrative from ancient times to the present. I conceptualize it, instead, as a *mobilizing and interactive cultural project* that can stitch together the fragmented Palestinian body politic by presenting a wide variety of narratives about the relationships of Palestinians to the land, to each other and to the wider world.«²⁵

Die WA-Museumsinitiative wirft ein Schlaglicht auf die Schwierigkeiten, ein Nationalmuseum im Stil des neunzehnten Jahrhunderts, aber ohne die Infrastruktur eines souveränen Staates aufzubauen, und auf die Herausforderungen, die entstehen, wenn eine Nichtregierungsorganisation an dessen Stelle tritt. Wie Doumani betont, gibt es sowohl ein Problem mit der Größenordnung und dem ›Umfang‹ (eine NGO übernimmt ein Projekt, dessen Kosten in die Hunderte Millionen Dollar gehen) als auch ein Problem mit der Repräsentation (wer hat das Recht, die Vielfältigkeit der palästinensischen Stimmen zu repräsentieren?).²⁶ Museen tragen sich selten selbst, sind sehr teuer in der Unterhaltung und brauchen langjährig garantierte institutionelle Unterstützung. Die maßgeblichen Zeithorizonte von Museen unterscheiden sich von denjenigen einer typischen NGO, die mit begrenztem Budget und kurzfristigen, projektähnlichen Zeitplänen arbeitet. Das von

24 Beshara Doumani, »A Post-Territorial Museum: Interview with Beshara Doumani. Interview by Ursula Biemann«, in: *ArteEast Quarterly* (Spring 2010), <http://www.arteeast.org/pages/artenews/extraterritoriality/268/>.

25 Ebd. (Hervorhebung C. S.).

26 Beshara Doumani, Interview mit der Autorin, am 18. Oktober 2011 per Skype.

Doumani vorgeschlagene Mittel zur Überwindung dieser Hindernisse ist ein transnationales Museum: in seinen Worten »not a museum-state as much as a museum-nation«,²⁷ das aus einem Netzwerk transnationaler Zentren oder »Ringe« besteht – als Knotenpunkte der Wissensproduktion und sozialer Mobilisierung.²⁸ Dieses Museumskonzept steht in deutlichem Gegensatz zum traditionellen Monumentalbau an einem festen Standort, gekennzeichnet durch eine große, kostspielige Sammlung und ein einziges, allumfassendes Narrativ; als solches soll es die Vielfältigkeit von Palästina und die Bedeutung des Palästinensischseins widerspiegeln und den verschiedensten Stimmen Gehör verschaffen. Doumani hebt hervor, dass solch ein Museum als inklusive Plattform zur Vernetzung und als echte »embodiment of the Palestinian body-politic« in seiner ganzen Vielfalt funktionieren könnte. Das Projekt hat seine konzeptionelle Phase bereits hinter sich; die Pläne für seine Fertigstellung sind bereits vorhanden, doch die Schwierigkeiten sind nicht zu übersehen. So bewegen sich etwa die geschätzten Kosten – trotz des Hinzunehmens von bereits existierenden Ressourcen, wie zum Beispiel ausländischen Kulturzentren – um 160 Millionen US-Dollar für einen Zeitraum von zehn Jahren – ein Betrag, der das Gesamtbudget der WA überschreitet.

Das unmögliche Nationalmuseum scheint folglich nur »in a transnational not territorially-fixed setting« oder als Kunst-Performance möglich zu sein. Tatsächlich sind in diesem Kontext suspendierter Staatlichkeit, mit ihren gescheiterten oder (zumindest) problembeladenen Institutionen, bereits einige »Nationalmuseen« in der Form mobiler, kosmopolitischer Kunstprojekte realisiert worden. Als verschwommene Wiederholung und gleichzeitige Verhöhnung seiner Standardform dislozieren diese Projekte auf radikale Art und Weise das Museum als solches, indem sie es »portabel« machen: ein »nomadisches« Projekt im Exil.²⁹ Doch gleichzeitig nehmen diese Projekte das Museum sehr ernst; genau genommen sind dies die allerersten Belege eines palästinensischen

27 Doumani, »A Post-Territorial Museum: Interview with Beshara Doumani« (wie Anm. 24).

28 Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt sowie die Informationen und Daten zum Palestinian Museum der WA aus meinem Interview mit Beshara Doumani (2011). Doumani ist allerdings nicht mehr der Direktor dieses Projekts.

29 Siehe dazu die CAMP-Website unter <http://www.almamalfoundation.org/index.php?action=events&type=7>.

Nationalmuseums und – allgemeiner – einer nationalen Kunst-Infrastruktur. Indem sie das traditionelle Museumsformat verhöhnend nachahmen, schaffen sie die Grundlagen für die nationalen Institutionen der Zukunft.

KHALIL RABAHS ›PALESTINIAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY AND HUMANKIND‹

Als es auf der Istanbul Biennale 2005 zum ersten Mal einem internationalen Publikum vorgestellt wurde, schien das Museum des Künstlers Khalil Rabah die Besucher dazu aufzufordern, sich selbst zu fragen: »But is it real?«³⁰ Dasselbe muss auch ein Jahr später passiert sein, als das Museum im Schatten des neuen Akropolis-Museums in Athen aufgestellt wurde. Obwohl sich diese Installation je nach Ausstellungskontext ändert, besteht sie normalerweise aus einer museumsartigen Zurschaustellung von thematisch in verschiedenen Vitrinen angeordneten Artefakten. Auch der Weg der Besucher durch die Installation ist so gestaltet, als wären sie in einem Museum, mit einer Kasse am Eingang und einem Café am Ende der Ausstellung. Dieses Museum täuscht offensichtlich die traditionelle Form des sogenannten Universaliums vor – jene riesigen Sammlungen, die von der Naturgeschichte über die Archäologie und Kunst alles abdeckten und den Kern der ersten Nationalmuseen in den westlichen Metropolen bildeten (und oftmals aus kolonialem Raubgut bestanden).³¹ Hier werden Fossilien, Knochen und Meteoritensplitter ausgestellt; wenn man genauer hinsieht, entdeckt man jedoch, dass dies keine ›natürlichen‹ Exemplare sind, sondern Artefakte, die Rabah sorgfältig aus dem Holz von Olivenbäumen gefertigt hat, die wiederum ein zentrales Symbol Palästinas und des palästinensischen Nationalismus sind. Im Spiel mit der Dichotomie von Natur und Kultur und ihrer Umkehrung legt diese kritische Einrichtung eine entscheidende Konvention kolonialer Ausstellungen offen – und ihr Fortbestehen in den nationalen Institutionen des Postkolonialismus. Laut der Kritikerin Cay Sophie Rabinowitz:

30 November Paynter, »A Lack of Solemnity Is Not Necessarily a Lack of Seriousness«, in: *Art Lies*, H. 49 (2006), <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph228014/m1/46/>, zuletzt aufgerufen im Juni 2014.

31 Vgl. Bennett, *The Birth of the Museum* (wie Anm. 7).

»Khalil Rabah's Palestinian Museum of Natural History and Humankind [...] mimics and problematizes institutional displays of native culture [...]. Rabah's work recalls 19th Century World Fair exhibitions where African and Native American indigenous people were put into ›authentically‹ staged settings to perform tasks presumed to be typical of their culture.«³²

Doch Rabahs Anliegen ist nicht einfach, die traditionelle Form des Museums, seine Verwicklung in den Kolonialismus und die Unterdrückung der indigenen Bevölkerungen zu kritisieren. Sein Projekt ist nicht nur eines der kritischen Darstellung, der *Mimesis*, sondern auch eines der *Poiesis* im altgriechischen Sinne von Kreation und Schaffen. Auf der Istanbul Biennale präsentierte der Künstler einen Teil der (angeblich) ständigen Sammlung des ›Museum of Natural History and Humankind‹ mit folgendem Kommentar:

»Here this museum presents an exhibition, ›Palestine before Palestine‹ from the permanent collection of the museum, which tells people that there is a museum with an established, permanent collection, and yet it only exists as an institution within an institution, in the transient event of the biennale.«³³

Rabahs Museum manifestiert sich in diversen museumsartigen Tätigkeiten, (Pseudo-)Ritualen der Kunst- und Kulturszene. Zum Beispiel veranstaltete es im Jahr 2004 eine der ersten ›Kunst- Auktionen auf palästinensischem Boden, den ›Third Annual Wall Zone Sale‹ im *Khalil Sakakini Cultural Center* von Ramallah. In einem ironischen Akt des politischen Protests gegen die Verheerungen, die der acht Meter hohe Sicherheitszaun anrichtete, der nun die Palästinenser des Westjordanlands in einer Reihe von Enklaven einschließt, versteigerte Rabah Objekte, die entlang der israelischen Sperranlagen gefunden wurden. In einer anderen Aktion, veranstaltet von der *Brunei Gallery* in London, wurden die Namen von über fünfzigtausend Eigentümern derjenigen alten Gebäude vorgelesen, die im ersten palästinensischen Nationalinventar historischer

32 Cay Sophie Rabinowitz, »Address Unknown«, in: *Texte zur Kunst*, H. 61 (2006), <http://backissues.textezurkunst.de/NR61/ADDRESS-UNKNOWN.html>, zuletzt aufgerufen im Juni 2014.

33 Dieses Zitat ist dem Artikel »Displacement and Re-placement« auf <http://www.culturebase.net/artist.php?164> entnommen.

Grundstücke aufgelistet sind – ein Kontrapunkt zur nahegelegenen Ausstellung antiker orientalischer Archäologie aus Gaza von der kolonialen Petrie Collection.³⁴

Rabahs Palestinian Museum of Natural History and Humankind zeigt, dass die zeitgenössische palästinensische Kunst nicht nur bestrebt ist, den Erinnerungskern der Nation angesichts ihrer Auslöschung am Leben zu erhalten, sondern auch danach trachtet, den Kolonisatoren die Werkzeuge der Dokumentation, Interpretation und Präsentation aus den Händen zu nehmen. Anders gesagt, zielt diese Kunst eher auf Staatenbildung ab, als lediglich auf Nationenbildung. Obwohl es durch die Welt reist, ist Rabahs Museum auch ein physikalischer Raum: es hat Exponate und Besucher, gibt zudem Publikationen heraus und veranstaltet Auktionen – und verwischt so die Grenzen zwischen dem Realen und dem Virtuellen, Museum und Kunstwerk. Somit inszeniert diese Installation nicht einfach den Wunsch nach Eigenstaatlichkeit und den dazugehörigen Institutionen, um sie gleichzeitig zu kritisieren; sie ist tatsächlich das allererste palästinensische Nationalmuseum. Dieses Museum ist sowohl Kunstwerk als auch Institution; laut Rabah ist es »an artwork representing an institution«, was dadurch ermöglicht wird, dass es wiederum in einer anderen Institution untergebracht ist: »an institution within an institution«.³⁵ Auf palästinensischem Boden ist ein Nationalmuseum nicht tragbar und kann dort aufgrund von Zugangs- und Kostenproblemen sowie dadurch, dass eine breite Museumsbesuchs-Kultur in einem Krisengebiet offensichtlich fehlt, keine unabhängige, autarke Einheit sein. Aus diesem Grund erfährt ein Projekt wie dieses erst in der Raum-Zeit der internationalen Biennale seine flüchtige Realisierung.

Bemerkenswert ist der Name der Ausstellung ›Palestine before Palestine‹ des Museum of Natural History and Humankind (eine Ausstellung innerhalb einer Ausstellung innerhalb einer Ausstellung, und hier vervielfältigen sich die Verschachtelungen). Von ihren Exponaten her wird behauptet, dass sie aus der ständigen

34 Vgl. O'Reilly, Kelly. N. d., »The Palestinian Museum of Natural History and Humankind«, www.soas.ac.uk/gallery/50320names/file24018.pdf, zuletzt aufgerufen im Juli 2011.

35 Dieses Zitat von Rabah bezieht sich auf seinen Beitrag zur Biennale in Venedig, trifft aber genauso auf das Museum zu, siehe unten, Anm. 54.

Sammlung des Museums stammen. Die Präposition ›before‹ verweist auf eine entscheidende, allen hier besprochenen Initiativen gemeinsame zeitliche Dimension. Das, was ich die ›Zeitlichkeit des Versprechens‹ nennen würde, ist typisch für Nationalmuseen, besonders für historisch ausgerichtete, doch diese wird in allen hier genannten Initiativen übermäßig verstärkt. Donald Preziosi vertritt die Ansicht, dass Museen dadurch funktionieren, dass sie einen Glauben an das ›bereits Vorhandensein‹ und die unabhängige Wirkmächtigkeit dessen erzeugen, was ihre Objekte repräsentieren sollen – nämlich häufig den eigentlichen ›Geist‹ einer Nation.³⁶ Darüber hinaus – und das ist ausschlaggebend – kennzeichnet sie ein eigentümliches Zeitgefühl, das die Beziehung zwischen musealen Repräsentationen und dem, das dort repräsentiert wird, bestimmt. Was Preziosi die mythologische, »uncanny space-time of museology« nennt, bezieht sich auf

»a certain sense of time as *aspect*: time as a syntactical relation between events connected in a causal relation of *incompletion* and *fulfillment*. In this regard, the ›past‹ of the artefact/relic is not uncommonly staged as an incomplete manifestation or a prologue to what has now come to pass in the present place of observation. Every artefact is thus the relic of an absence: of an absent past which at the same time *pre-figures* our present, which in turn fulfils, completes, or ›proves‹ what we imagine the past imagines to be its future.«³⁷

Auf ähnliche Art und Weise ist auch Rabahs Museum eine Einrichtung, die ein Gefühl der Unvollständigkeit und Antizipation (Palestine before Palestine) erzeugt und eine zukünftige Verwirklichung einfordert. Dies ist ein Versprechen der Permanenz, dass sowohl vom Museum selbst (immerhin ist es ein Museum mit einer ständigen Sammlung!) als auch von der Einheit, die durch dessen Artefakte heraufbeschworen werden, gemacht wird. Trotzdem ist dies nicht nur ein Museum, es ist ein Kunstwerk, das ein bestimmtes Museum repräsentiert: das palästinensische Nationalmuseum, das es noch nicht gibt. Da es nicht einfach die kritische Darstellung

36 Vgl. Donald Preziosi, »Myths of Nationality«, in: Simon J. Knell u. a. (Hg.), *National Museums: New Studies from around the World*, London 2010, S. 55–66.

37 Ebd., S. 58.

solch einer Einrichtung ist, bekommt es den Anschein einer antizipatorischen Institution.

DAS CONTEMPORARY ART MUSEUM PALESTINE (CAMP)

Diese Zeitlichkeit des Versprechens und der Antizipation kann man auch bei einer anderen Initiative für ein palästinensisches Nationalmuseum, dem *Contemporary Art Museum Palestine* (CAMP), beobachten. Das CAMP ist gewissermaßen ein ›realeres‹ Museum als Khalil Rabahs Kunstinstitution, besonders angesichts der Institution, die diese Initiative anvisiert. In diesem Fall gibt es die Sammlung noch nicht wirklich; zur Zeit ist sie größtenteils noch ein Versprechen bzw. eine Reihe von Vereinbarungen mit Künstlern auf dem Papier.

Das CAMP ist ein fortlaufendes Projekt, das sich mit den Jahren als Ergebnis des langjährigen kulturorganisatorischen Engagements des Kurators Jack Persekians in Ostjerusalem verändert hat. Schriftliche Vereinbarungen mit mehr als fünfunddreißig Künstlern, Kunstwerke für das CAMP zu stiften, werden in einem Ordner in der *Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art* in Jerusalem verwahrt, während eine kleine Auswahl dieser Werke im *Van Abbemuseum* im niederländischen Eindhoven ausgestellt ist. Diese kleine mobile Sammlung befindet sich ›im Exil‹, da sie kein richtiges Heim in Jerusalem hat.³⁸ Letztendlich ist es das langfristige Ziel des Projekts, ein palästinensisches Museum der Künste in Jerusalem, auf palästinensischem Boden, zu errichten, doch unter den gegenwärtigen politischen Umständen ist die Rückkehr der Sammlung ›zurückgestellt‹. Dieser Aufschub reflektiert gewissermaßen den Stillstand, der bezüglich des Rechts palästinensischer Flüchtlinge, in ihre ursprüngliche Heimat zurückzukehren, herrscht.³⁹ Der Status dieser Sammlung im Exil spiegelt auch den

38 Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle der folgenden Zitate von Jack Persekian aus dem Video-Interview, das Teil der ersten Installation des CAMP im *Van Abbemuseum* (Eindhoven,) war und innerhalb der Ausstellung ›The Politics of Collecting – The Collecting of Politics‹ (25. September 2010 – 6. Februar 2011) gezeigt wurde. Ich möchte Jack Persekian dafür danken, dass er mir eine Kopie des aufgenommenen Interviews zur Verfügung gestellt hat.

39 Vgl. Pelgrom, ›Report of the Meeting‹ (wie Anm. 21). Siehe auch Persekians *Van Abbemuseum*-Interview (s. Anm. 38).

anhaltenden deterritorialiserten und diasporischen Zustand des palästinensischen Volkes und das derzeitige Hinauszögern der Bildung eines palästinensischen Staates wider.

Das *Van Abbemuseum* ist das erste und bisher einzige ›Ersatzheimat‹ (wie Persekian die Gastgebermuseen des CAMP in der Diaspora nennt) der Sammlung. Hier wurde das CAMP sowohl als Sammlung von Kunstwerken als auch als Kunstprojekt an sich ausgestellt: als Konzept eines Nationalmuseums im Exil, das gleichzeitig das Versprechen einer künftigen nationalen Institution ist. Die Installation, in die auch ein Interview mit Persekian eingebunden war, war Teil einer Ausstellung über die Politik des Sammelns, wodurch die explizit politische Dimension dieser imaginativen Kulturaktion noch unterstrichen wurde. Trotzdem kann die Form politischer Intervention, die das CAMP betreibt, nicht nur auf den Protest gegen die andauernde Besatzung und die Staatenlosigkeit der Palästinenser reduziert werden.

Persekian, der mittlerweile einer der wichtigsten Kulturakteure und Kunstförderer im Mittleren Osten ist, erzählt im *Van Abbe*-Interview die Geschichte und Zielsetzung des Museums, das er als »practical solution to several questions«⁴⁰ beschreibt. Das Projekt sei um eine »practical impossibility« herum strukturiert, womit er sich auf die Realisierbarkeit eines palästinensischen Nationalmuseums in Jerusalem bezieht. Es sei auf das Bedürfnis nach einem Museum zurückzuführen, das eine wachsende Kunstsammlung beherbergen kann, das aber auch gleichzeitig als identitäres Laboratorium dient, als Verbindungsraum zwischen Wissen und kultureller Produktion, wie auch Doumani nahelegt. Es entstammt aber auch einer Reihe konkreter Fragen und Dilemmata, wie z. B.: Auf welche Art sollte eine palästinensische Institution die Früchte der zunehmenden künstlerischen Produktivität und der gegenwärtigen kulturellen Mobilisierung in den besetzten Gebieten ausstellen, in Umlauf bringen und bewahren?

Die Geschichte der CAMP-Sammlung folgt einem Verlauf von einer zivilgesellschaftlichen/privaten Initiative hin zu einer quasi/proto-staatlichen Nationalinstitution, die denjenigen bekannt sein dürfte, die mit den Entwicklungen im Westjordanland seit dem Beginn des Oslo-Prozesses vertraut sind. Auch heute noch werden die meisten funktionierenden nationalen Institutionen – wie ein palästinensisches Kunstmuseum – von, oder wie, Nicht-

40 Siehe Anm. 38.

regierungsorganisationen geleitet. In den frühen 1990er Jahren, die vom Optimismus und Wirtschaftswachstum der ersten Jahre des Friedensprozesses bestimmt wurden, gründete Persekian die private Kunstgalerie *Anadiel* in der Altstadt Jerusalems. Obwohl die Galerie ihr ökonomisches Potential nicht verwirklichen konnte (und nach einigen Jahren, während der Zeit des politischen Stillstands geschlossen wurde), eröffnete sie wieder als florierendes Kulturzentrum, das Werke lokaler (sowohl palästinensischer als auch israelischer) wie auch internationaler Künstler ausstellte und vielfältige kulturelle Veranstaltungen organisierte.

In den späten 90er Jahren gründete Persekian zusammen mit mehreren Künstlern und maßgeblichen palästinensischen Kulturakteuren die *Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art*, die seitdem zum Dreh- und Angelpunkt der kontinuierlich wachsenden palästinensischen Experimentalkunst-Szene geworden ist und Residenzstipendien, Ausstellungen, Filmvorführungen und alle möglichen Bildungsinitiativen und Workshops ins Leben gerufen hat. Heute ist die *Al-Ma'mal*-Stiftung ein kleines, aber klar strukturiertes Kunstzentrum mit einem Direktorium, in dem palästinensische Künstler, Architekten und Intellektuelle vertreten sind, und einem jungen internationalen Team aus etwa zehn bis fünfzehn Mitarbeitern.⁴¹ Das Zentrum der Stiftung, in dem auch ein Ausstellungsraum vorhanden ist, liegt im Herzen der Altstadt Jerusalems. Hier managen die Mitarbeiter die drei Hauptprogramme: das Gastkünstlerprogramm, die Workshop-Initiative, die die Beschäftigung der lokalen Bevölkerung und Jugendlicher mit Kunst und kreativem Selbsta Ausdruck fördert, und ein Ausstellungsprogramm. Seit 2007 veranstaltet die *Ma'mal*-Stiftung außerdem die ›Jerusalem Show‹, eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst in den Gassen der Altstadt. Einheimische wie auch ausländische Künstler leben und arbeiten für einige Wochen in Jerusalem, nehmen an Workshops im Westjordanland und Gaza teil und beteiligen sich – was am wichtigsten ist – in Zusammenarbeit mit palästinensischen Schulen, Organisationen und Universitäten an Programmen für Kinder und Jugendliche.

Die Stiftung besteht nach wie vor als beliebter Begegnungsort für internationale und palästinensische Künstler, darunter auch bekannte Figuren wie Mona Hatoum, und ist dadurch ein zentraler Stützpfeiler der aufkommenden lokalen Kunstszene.

41 Jack Persekian, Interview mit der Autorin am 9. September 2011 in Jerusalem.

Derartige Produktivität resultiert auch darin, dass die Stiftung mittlerweile für eine Reihe von Kunstwerken verantwortlich ist: mehr als fünfunddreißig Exponate, (Installationen oder – was viel häufiger ist – von ihren Urhebern unterzeichnete Dokumente), die im Laufe der Jahre von palästinensischen wie auch internationalen Künstlern gestiftet wurden, und das in einer Situation, in der es an professionellem Knowhow genauso wie an finanziellen Mitteln und – natürlich – institutioneller Förderung fehlte. Diese Sammlung an Kunstwerken und ihre bewegte Geschichte dienten als Inspiration für die Gründung des CAMP. Natürlich musste eine Ersatzheimat gefunden werden, um die Sammlung zu erhalten, doch der diasporische Charakter des Projekts wandelte sich von einem Defizit zu einem »lever for new opportunities and dynamic multicultural productivity«.42 Ihre Aufgabe ist es nicht nur, die »history of a place through the artists' work« zu erzählen, sondern auch, Palästina mit anderen kulturellen Feldern zu vernetzen und eine »nomadic site where dialogue, growth, and resourceful experimentation are encouraged« zu bieten.43

Im Lauf ihrer Entwicklung verlagerte sich die Philosophie des CAMP von der Idee einer nomadischen Sammlung, die von Gastmuseum zu Gastmuseum reist, in Richtung des Projekts eines Museums im Exil.44 Jetzt ist die Sammlung an einem Ort, dem *Van Abbe*, etabliert, und kann von dort aus reisen. Dies verdeutlicht die Tatsache, dass das CAMP nicht weiter wandern kann, wenn für es ein System (der Erfassung, Katalogisierung, Pflege und Instandhaltung etc.) aufgebaut werden soll, für das zudem jedes Gastmuseum seine eigenen Methoden und Strukturen hat. Darüber hinaus ist, allgemein gesagt, angesichts des gegenwärtigen palästinensischen Zustands die Idee des Exils einleuchtender. Für Persekian wäre ein Gastmuseum auf palästinensischem Boden zu diesem Zeitpunkt sogar identisch mit »falling into a trap [...] betraying the idea of refugees«. Seiner Ansicht nach repräsentiert

42 Siehe Anm. 38.

43 Vgl. Gunvanthi Balaran, »All for Art's Sake«, www.hindu.com/mag/2005/07/24/stories/2005072400200500.htm; Alia Rayyan, »Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art«, in: *Nafas Art Magazine* (March 2005), http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2005/al_ma_mal_foundation. zuletzt aufgerufen im Juli 2011.

44 Sofern nicht anders vermerkt, sind die Informationen und Zitate in diesem Abschnitt meinem Interview mit Jack Persekian (wie Anm. 41) entnommen.

ein nationales Kunstmuseum »the national identity, it embodies the nation and its aspirations [...] [and therefore a Palestinian museum] cannot be but a museum in exile, a diasporic museum«. ⁴⁵ Wie auch im Falle des Museums der *Welfare Association* wird das CAMP von seinen Förderern grundsätzlich von den offiziellen Plänen der PA abgegrenzt, ein großes Museumsgelände in Abu Dis, das in den Außenbezirken Jerusalems liegt, zu bauen (ein Schritt, zu dem die PA durch Israels Weigerung, palästinensische Nationalinstitutionen in Ostjerusalem zuzulassen, gezwungen wurde). Ein Museum im Exil geht auf das Problem der »absence of representation« für die palästinensische Diaspora ein, ⁴⁶ wie auch auf das entscheidende Dilemma der Repräsentation seitens der PA selbst – einer beschnittenen Institution, die nicht einmal für die Bewohner des Westjordanlands wirklich repräsentativ und außerdem der israelischen Befehlsmacht gegenüber grundsätzlich wehrlos ist. Letztendlich ist das CAMP eine Kritik an der Fragilität der nationalen Repräsentation Palästinas, sowohl bezüglich ihrer symbolischen als auch ihrer politischen Konnotationen.

Im *Van Abbe* wird das CAMP als Kunstinstallation mit sechs Werken aus seiner Sammlung ausgestellt. Es ist jedoch keine Repräsentation eines Museums im mimetischen Sinne, sondern vielmehr eine Projektion, eine *Präfiguration* eines zukünftigen Museums: es ist eher die Antizipation einer kommenden Institution als die Repräsentation einer bereits existierenden. Wir sehen hier die Performanz eines Nationalmuseums im Sinne einer performativen Aussage, welche dasjenige, das sie beschreibt, gleichzeitig erzeugt; es ist eine Aktion, die die Magie der Kunst heraufbeschwört, um eine unmögliche Institution hervorzuzaubern.

KONNEKTIVITÄT IN BEWEGUNG: DIE PALÄSTINENSISCHEN BIENNALEN

Wie die zwei oben besprochenen Museumsinitiativen wird auch die palästinensische Kunstbiennale, die jetzt zum vierten Male läuft, nicht vom Kulturministerium der PA, sondern von einer palästinensischen NGO organisiert, in diesem Falle eine, die sich (etwas überraschend) für den Erhalt des Kulturerbes einsetzt. Die Organisation nennt sich *Riwaq (Centre for Architectural*

⁴⁵ Siehe Anm. 38.

⁴⁶ Persekian, Interview (s. Anm. 41).

Conservation), und der offizielle Name der Veranstaltung lautet »Riwaq Biennale« – doch sowohl für die Organisatoren als auch für die allgemeine Öffentlichkeit ist es die nationale palästinensische Biennale. *Riwaq* ist allerdings nicht nur Palästinas wichtigste Kulturerbe-NGO und ein entscheidender Kulturakteur im Westjordanland; es fungiert auch als eine Art palästinensisches Schattenministerium für Kultur. Der Tätigkeitsschwerpunkt der 1991 (also drei Jahre vor der PA) gegründeten Organisation liegt in der Erhaltung historischer Bauwerke, doch über die Restauration vieler osmanischer und mamlukischer Bauten im gesamten Westjordanland hinaus leistet *Riwaq* noch einiges mehr. Die Organisation hat beispielsweise ein nationales Verzeichnis historischer Bauwerke erstellt, am Gesetzesentwurf zum kulturellen Erbe mitgewirkt und zukunftsweisende Projekte zur Gebäudeerhaltung in verschiedenen Städten und Dörfern geleitet. Dadurch, dass *Riwaq* Gesetzesentwürfe verfasst, nationale Studien erstellt und politische Rahmenstrukturen mit aufbaut, sind die Präsenz und die Rolle dieser Organisation umfassender und einflussreicher als die Vertretungen der PA im Kultus- und im Tourismusministerium. *Riwaq* hat zudem eine starke Verbindung zwischen dem Erhalt des Kulturerbes der Vergangenheit und der Kulturproduktion der Gegenwart geschaffen; die Biennale ist ein gutes Beispiel für diese Philosophie wie auch für die Tendenz dieser Organisation, national zu denken und wie eine staatliche Behörde zu arbeiten.

James Ferguson und Akhil Gupta haben die Rolle der Nichtregierungsorganisationen als Teil neuer Apparate »transnationaler Gouvernementalität« neu theoretisiert, um aktuelle Regierungspraktiken zu beschreiben, die das ältere System der Nationalstaaten unterminieren, es aber nicht ersetzen.⁴⁷ Sie machen eine Umstrukturierung der Staatsfunktionen als eines der Hauptmerkmale der Regierungsführung in einer globalisierten Welt aus. Diese Umstrukturierung bezieht sich auf eine partielle Übertragung der staatlichen Gewalt von nationalen auf infra-, supra- und besonders transnationale Schauplätze.⁴⁸ Nichtstaatliche transnationale

47 Vgl. James Ferguson und Akhil Gupta, »Spatializing States: Toward an Ethnography of Neoliberal Governmentality«, in: *American Ethnologist* 29.4 (2002), S. 981–1002.

48 Vgl. Michel-Rolph Trouillot, »The Anthropology of the State in the Age of Globalization: Close Encounters of the Deceptive Kind«, in: *Current Anthropology* 42.1 (2001), S. 125–39.

Organisationen werden zunehmend mit Regierungsaufgaben betraut. Zu diesen zählen Ferguson und Gupta nicht nur die offensichtlich Mitentscheidenden in der globalen Politik, wie die Weltbank und den Internationalen Währungsfonds, sondern auch NGOs. Ferguson, der hinterfragt, was er als »vertical topography of power« bezeichnet, welche charakteristisch für hegemoniale Ansichten der Entwicklungspolitik ist, schlägt vor: NGOs »may be better conceptualized not as ›below‹ the state, but as *integral parts of a new, transnational apparatus of governmentality*«. ⁴⁹ Die Fälle, die Ferguson und Gupta diskutieren, beziehen sich alle auf Situationen, in denen es den jeweiligen Staat lange vor den Nichtregierungsorganisationen gab, und natürlich ist in dieser Hinsicht die palästinensische Situation eine Ausnahme. Nichtsdestoweniger können ihre Überlegungen größtenteils auch auf palästinensische NGOs angewandt werden – *Riwaq* ist dafür ein Paradebeispiel.

Die erste Biennale fand 2005 statt, doch ich möchte mich an dieser Stelle auf die Veranstaltungen konzentrieren, die 2007 und 2009 stattfanden. Der Künstler Khalil Rabah, Kurator des Museum of Natural History and Humankind und *Riwaq*-Mitglied, war der künstlerische Leiter dieser Biennalen, die von der Philosophie her seinem Museumsprojekt nahestanden. Besondere Merkmale dieser Veranstaltungen waren ihre nomadische Struktur und das Fehlen einer groß angelegten, zentralen Ausstellung. Die Biennale 2007 bewegte sich nur innerhalb Palästinas. Die Veranstaltung dauerte mehrere Wochen und bestand aus einer Reihe von »Versammlungen« und »Reisen«, die als Rahmen für das dienten, was die Organisatoren »curated conversations and interactions« zwischen palästinensischen und internationalen Künstlern, Architekten, Planern, Konservatoren, Archäologen, Kuratoren und Theoretikern nannten. ⁵⁰ Im Einzelnen standen auf der Agenda mehrere Fahrten durch das Westjordanland mit Ausflügen nach Israel für diejenigen, die eine Einreiseerlaubnis hatten, sowie ein großes Symposium (das teilweise auch aus Wanderungen bestand), diverse Workshops, Filmvorführungen und kleinere Installationen und Ausstellungen an verschiedenen Orten in den Autonomiegebieten.

49 James Ferguson, »Power Topographies«, in: David Nugent und Joan Vincent (Hg.), *A Companion to the Anthropology of Politics*, Oxford 2004, S. 383–399, hier: S. 392.

50 Vgl. Khalil Rabah, »Riwaq Biennale: To Set in Motion«, in: *The Second Riwaq Biennale Guide*, Ramallah 2007.

Für die Palästinenser im Westjordanland ist es Teil des alltäglichen Lebens, in einer bewachten Enklave eingesperrt zu sein; die Absicht der Biennale war es, dieses Gebiet in einen Knotenpunkt innerhalb eines globalen Netzwerks kosmopolitischer kultureller Produktion zu verwandeln und die durch diese Umwandlung freigesetzten Synergien zu erforschen. Anders gesagt, zielte diese Biennale hauptsächlich darauf ab, die besetzten Gebiete mit transnationalen kulturellen Strömungen in Verbindung zu bringen – wenn auch nur für wenige Menschen und einige Tage.⁵¹ Doch es gab auch noch ein zweites wichtiges Ziel: *Riwaq* lancierte während der Veranstaltung sein ›50 Villages‹-Projekt samt einer groß angelegten Spendenaktion zur Finanzierung dieses ambitionierten Programms für die langfristige Erhaltung des nationalen Kulturerbes. Zielsetzung dieses Projekts ist es, die fünfzig bedeutsamsten historischen Zentren im Westjordanland und Gaza-Streifen, die aus dem ebenfalls von *Riwaq* erstellten Verzeichnis nationaler Kulturdenkmäler ausgewählt worden sind, zu erhalten und zu sanieren. Das ›50 Villages‹-Projekt verweist auf die vielen Arten, in denen die von den Biennalen erzeugte Konnektivität gleichzeitig vertikal (durch die Ausprägung nationalhistorischer Kontinuität und Wurzeln über Denkmalpflege) und horizontal (durch die Förderung transnationaler Synergien) verläuft. Es zeigt außerdem, wie in Palästina ein großer nationaler Plan zur Erhaltung des kulturellen Erbes von einer Nichtregierungsorganisation entwickelt, koordiniert, ausgeführt – und unter der Bezeichnung ›Kunstbiennale‹ beworben wird.

Die fünfzig Dörfer wurden (sowohl räumlich als auch thematisch) zum Schwerpunkt der Biennale 2009, die den bezeichnenden Titel ›A Geography: 50 Villages‹ trug und über mehrere Monate an verschiedenen Orten in und außerhalb Palästinas stattfand. Dieses Mal stellten die Organisatoren die oben erwähnte Dimension der Konnektivität in den Vordergrund, und anders als 2007 wurde die Biennale 2009 zusammen mit Gemeinden vor Ort durchgeführt und komplett von Palästina finanziert.⁵² Darüber hinaus war diese Biennale über den gesamten Mittelmeerraum verteilt. Sie begann in Italien mit einem palästinensischen ›Pavillon‹ auf der 53. internationalen Kunstausstellung *La Biennale di Venezia*. Es war das

51 Vgl. ebd.

52 Die Finanzierung der Biennale 2007 kam aus dem palästinensischen Privatsektor, vom UNDP und einigen Geldgebern aus Europa; die Veranstaltung 2009 wurde vor allem von erstgenanntem finanziert.

erste Mal, dass Palästina solch einen Pavillon hatte. Er präsentierte unter dem Titel ›Palestine c/o Venice‹ ein eintägiges Symposium und eine Ausstellung palästinensischer Kunst, darunter Rabahs Installation ›50 Local Pavillions‹.⁵³ Diese bestand aus einer Präsentation von Riwaqs Kulturmanagement-Aktivitäten, inklusive einer seminarartigen Veranstaltung und sogar der Bürgermeister einer Stadt, mit der Riwaq zusammenarbeitete, war vor Ort in Venedig. In Rabahs Worten war dies »a biennial within a biennial, an art work representing an institution«.⁵⁴

Wie im Falle der oben diskutierten zwei Museen spielte auch bei ›Palestine c/o Venice‹ die Frage der nationalen Repräsentation eine große Rolle. Bei Kunstbiennalen, besonders bei der venezianischen, sind Länderpavillons Darstellungen von nationaler Identität und nationalem Status, die von den kulturellen Institutionen des jeweiligen Nationalstaats gestaltet und präsentiert werden. Dieser Umstand wurde vom palästinensischen Pavillon zwangsläufig auf den Kopf gestellt: er wurde von zivilgesellschaftlichen Organisationen und Intellektuellen zusammengestellt, und er kritisierte und ahmte zur gleichen Zeit, gewissermaßen von einem Standpunkt der Unmöglichkeit aus, die Standardpraktiken nationaler Repräsentation nach. Aus einer prozessualen Perspektive kann ein ›palästinensischer Pavillon‹ zum jetzigen Zeitpunkt auch nichts anderes sein, und auf offizieller Ebene war ›Palestine c/o Venice‹ auch kein Länderpavillon, sondern einfach eine Nebenveranstaltung der Biennale. Dies erklärt sich dadurch, dass die Pavillons in Venedig nur diejenigen Nationalstaaten repräsentieren dürfen, die Italien formell anerkennt.

Ungeachtet dieses ungewissen Status bestanden Riwaq und die Kuratoren darauf, die palästinensische Veranstaltung in Venedig als ›palästinensischen Pavillon‹ zu bezeichnen. Für Riwaq war die Aneignung des Idioms des ›Pavillons‹ eine performative Aussage der Nationalstaatlichkeit (und des Rechts darauf); so zu tun, ›als ob‹ die palästinensische Ausstellung ein echter Länderpavillon sei, war eine Möglichkeit, die zukünftige Existenz eines

53 Vgl. Salwa Mikdadi, »Palestine c/o Venice«, in: *Palestine c/o Venice*, Beirut 2009.

54 Einführung in das Symposium des palästinensischen Pavillons, Venedig, 5. Juni 2009. Alle Zitate in diesem Abschnitt sind den Audio-Mitschnitten entnommen, die ich während des Symposiums gemacht habe.

palästinensischen Staates durch das zu evozieren, was ich als *antizipatorische Repräsentation* bezeichne – die Darstellung oder Präfiguration einer Institution, die so noch gar nicht existiert.⁵⁵ Im Gegensatz dazu hinterfragten andere Künstler und Kritiker das Konzept der Länderpavillons als solches und forderten deren Dekonstruktion und/oder Destruktion. Trotz dieser Meinungsverschiedenheiten einte alle Teilnehmer der Debatte über die palästinensische Biennale ein gemeinsamer, wenn auch impliziter Eindruck, der in einer engen Verbindung (und einer speziellen zeitlichen Erfahrung der Antizipation und Erfüllung) zwischen Repräsentation und Objekt bestand, in diesem Fall zwischen dem Pavillon und dem künftigen palästinensischen Staat. In dieser Debatte überschritten sich Argumente über den Pavillon und seiner Bezeichnung als solchen mit Appellen für einen eigenständigen palästinensischen Staat, und die Tatsache, dass der Pavillon als Engagement für diesen Staat gesehen wurde, war beispielsweise in Persekians provokativem Vorschlag klar zu erkennen, dass ein palästinensischer Pavillon seinen Platz in den Giardini [dem zentralen und renommiertesten Veranstaltungsort der Biennale] bekommen sollte, »next to the Israeli pavilion, especially considering that numerous people support a two-state solution, side by side in peace and harmony«.⁵⁶ Andere wiesen darauf hin, dass alle Standpunkte in dieser Debatte die (frühere oder spätere) Existenz Palästinas als eigenständiger Staat annehmen würden, und dass diese Annahme

55 Diese Taktik der antizipatorischen Repräsentation erinnert mich an das Denkbild *Figura*, das der Literaturwissenschaftler Erich Auerbach (Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 [1938], S. 436–489) als zentrales christliches Konzept beschreibt, das die frühe Darstellung der Realität in der westlichen Literatur, besonders im Mittelalter, prägte. Die figurale Interpretation sieht in historischen oder literarischen Figuren und Ereignissen »reale Prophezeiungen«, das heißt prä-figurative oder schemenhafte Versionen anderer Ereignisse, die als Erfüllung des ersteren gelesen werden. In Auerbachs Konzeptualisierung deutet – sowohl im Sinne von ›darstellen‹ als auch von ›ankündigen‹ – das erste Ereignis das zweite an, das wiederum das erste erfüllt. Beide Ereignisse, aber besonders das erste, die *Figura*, kennzeichnet eine unvollendete, un abgeschlossene und provisorische Beschaffenheit, und beide verweisen auf ein zukünftiges Ereignis, das die vollkommene Verwirklichung dieses Prozesses sein wird.

56 Jack Persekian, »Act of Reconciliation«, in: Salwa Mikdadi (Hg.), *Palestine c/o Venice*, Beirut 2009, S. 20.

in Anbetracht der gegenwärtigen Lage des israelisch-palästinensischen Konflikts eine ›Absurdität‹ sei.⁵⁷ Ich möchte hingegen behaupten, dass Palästinas Nicht-Pavillon eines Nicht-Staats, der von der ›Zivilgesellschaft‹ gestaltet wurde, weniger eine Absurdität als das performative Vorführen von Eigenstaatlichkeit und ein Beitrag zum Aufbau entstehender staatlicher Institutionen war. Die Biennalen waren für die Verwirklichung des ›50 Villages‹-Projekts und das Entstehen einer nationalen Infrastruktur zur Verwaltung des nationalen Kulturerbes im Westjordanland tatsächlich sehr förderlich, und es sind seitdem viele Projekte in den fünfzig Dörfern mit den Fördergeldern durchgeführt worden, die bei den Biennalen eingeworben worden waren.

Ein weiterer Streitpunkt, der in den Diskussionen rund um die palästinensischen Biennalen hohen Stellenwert einnahm, betraf den repräsentativen – oder auch nicht – Charakter der palästinensischen NGOs.⁵⁸ Haben Nichtregierungsorganisationen und Intellektuelle das Recht, Palästina und die Palästinenser an so prominenter Stelle zu repräsentieren? Sind Projekte wie die Museen und die Biennalen nicht elitäre Vorhaben, die überhaupt keinen Bezug zu den Erfahrungen, Bedürfnissen und Wünschen gewöhnlicher Palästinenser haben? Diese Kontroverse geht weit über den kulturellen Sektor hinaus. Besonders das Westjordanland kann auf eine dynamische Zivilgesellschaft zählen, die sich in den letzten Jahren, mit dem enormen Zufluss an finanzieller Hilfe als Folge der Osloer Verträge, stark verändert hat. Intellektuelle und NGO-Verantwortliche im Westjordanland wurden wiederholt mit den Vorwürfen konfrontiert, elitär geworden zu sein und sich von ihren früheren Graswurzel-Anhängern und den tatsächlichen Gegebenheiten im heutigen Palästina entfernt zu haben. Argumente wie diese wurden in Venedig in der Klang-Installation *Ramallah Syndrome* thematisiert, einem Gespräch unter jungen palästinensischen Künstlern und Theoretikern, das die in der Ausstellung inszenierte Symbolpolitik in Frage stellte. Diese Künstler/Aktivisten

57 Siehe Anm. 54.

58 Zu einer Erörterung dieses Phänomens siehe Chiara De Cesari, »Creative Heritage: Palestinian Heritage NGOs and Defiant Arts of Government«, in: *American Anthropologist* 112.4 (2010), S. 625–637; Rema Hammami, »Palestinian NGOs since Oslo: From Politics to Social Movements?«, in: Joel Beinin und Rebecca L. Stein (Hg.), *The Struggle for Sovereignty: Palestine and Israel, 1993–2005*, Stanford, CA 2006, S. 84–93.

stellen nicht nur die Probleme der Repräsentation im Kern zeitgenössischer palästinensischer Politik heraus, sondern auch das Fortbestehen des Kolonialregimes und das Schwinden des Widerstands dagegen aufgrund einer Art »Halluzination von Normalität«, der Phantasie, »as if the establishment of a sovereign Palestinian state – in effect, indefinitely postponed – will be achieved through pure illusion«. ⁵⁹ Seltsamerweise haben sich auch die PA und die PLO in jüngster Zeit diese Politik des ›Als-ob‹ angeeignet.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Im letzten Jahr hat sich selbst das politische Establishment Palästinas die Taktik zu eigen gemacht, die ich als *antizipatorische Repräsentation* bezeichne, also durch Repräsentationen Institutionen, die es so noch nicht gibt, ins Leben zu rufen. Der vor kurzem gestellte PLO-Antrag auf volle UN-Mitgliedschaft ist ein Beispiel dieser symbolischen Politik des ›Als-ob‹ (d. h. ›als ob‹ es einen souveränen palästinensischen Staat gäbe), in diesem Falle durch das Gesuch um formale Anerkennung der Souveränität inszeniert – noch bevor eine effektive Territorialkontrolle sichergestellt worden ist. Zugleich an ein Programm zum Aufbau von Institutionen gekoppelt, wurde diese neue Taktik der antizipatorischen Repräsentation als eine nachdrücklichere Art der Politik nach dem Scheitern der seit zwanzig Jahren andauernden Verhandlungen und der anhaltenden Kolonisierung palästinensischer Gebiete begrüßt. Kritiker sehen darin jedoch sowohl ein Problem der Repräsentation (besonders der Repräsentation der Diaspora) als auch die konkrete Gefahr, dass solch eine Politik zum bloßen Anschein der Eigenstaatlichkeit und Souveränität in einer illusorischen Umhüllung führen könnte, indem man dem Status Quo den Stempel der Legitimität aufdrückt. Also stellt die antizipatorische Repräsentation sowohl Fallstricke als auch neue Möglichkeiten in Aussicht.

In diesem Aufsatz wurde erörtert, in welcher Form die palästinensischen Museen und die Biennalen ein performatives Vorführen von Nationalstaatlichkeit sind, indem sie im Ansatz zur Erschaffung staatlicher Institutionen beitragen. Während die Museen von Rabah und Persekian als erste palästinensische Nationalmuseen gelten können, bildet besonders das CAMP-Projekt nicht nur den

59 <http://ramallahsyndrome.blogspot.com>, Auszüge aus dem Gespräch N. 1/Okt. 2008, zuletzt aufgerufen im April 2010.

Kern eines künftigen nationalen Kunstmuseums, sondern auch seine *Präfiguration*, seine antizipierte Entstehung. Entscheidend dabei ist, dass sowohl die Veranstaltung einer palästinensischen Biennale auf palästinensischem Boden als auch die Präsenz eines palästinensischen (Quasi-)Pavillons in Venedig symbolisch wichtige Schritte dafür waren, Palästina auf der internationalen Karte des Kultur- und Wissensaustauschs zu verorten. Man könnte einwenden, dass dies nur die äußeren Zeichen eines Nationalstaats in Ermangelung wahrer Souveränität seien, doch dieser Aufsatz zieht die Schlussfolgerung, dass die palästinensischen Museen und die Biennalen als künstlerische Leistungen tatsächlich zum Aufbau nationaler Kulturinstitutionen beigetragen haben – indem sie sich diese *vorher* vorstellten und ihr eine Bühne gaben.

*Aus dem Englischen übersetzt von Christina Borkenhagen
Durchgesehen von Martin Doll*