

Once Upon A Time, Once Upon No Time

Eine Einzelausstellung von Azin Feizabadi

Galerie Wedding

Love, if not true, is but a plaything of the senses,
fading like youth. Time perishes, not true love. All
may be imagination and delusion, but not love.
The charcoal brazier on which it bums is eternity
itself, without beginning or end.

»The Story of Layla and Majnun«¹

Day after day of the dead we were
desperate. Dark what the night
before we saw lit, bones we'd
eventually be... At day's end a

tally but there it was, barely new

rock the clock tower let go of, begun,
iridescent headstone, moment's
rebuff... Soul, we saw, said we

invisible imprint. No one wanted to saw,

what soul was... Day after day of know
the dead we were deaf, numb to
what the night before we said moved

fey light's coded locale... I fell away, us,
we momentarily gone, deaf but to
brass's obsequy, low brass's
croon begun. I fell away, not fast,

momentary mention an accord floated,
with the wind, day after day of the dead
the same as day before day of

the dead... »No surprise,« I fell away
muttering, knew no one would

not even hear,
me

Nathaniel Mackey, »Day After Day of the Dead«²

On this morning too

¹ The Story of Layla and Majnun, übersetzt von Jr om the Persian, veröffentlicht von Bruno Cassirer (1966), https://archive.org/stream/TheStoryOfLaylaAndMajnun/Leyla%20and%20Majnun_djvu.txt (Stand: 10.01.2018).

² Mackey, Nathaniel: Day After Day of the Dead, New York: New Directions Publishing Corporation 2011.

today, early in the morning
I shall take one look at the density of her vernal grace
and for the thousandth time
 shall fall in love with her
I know—
in a single glance.

I swear by your life, friend
 I am absolutely sure
 already
that this whore of an elegant lady
 this graceful bitch
 this unaging pine lady
at night

 every night
 first washes her hair
 under a shower of rain,

next
 ever so gingerly

 gets herself to a salon,
then

 returns in a strut
 and stands
 exactly here

 on this very spot
along the roadside.

Esmail Khoi, »Pine Lady«³

Erzählungen, Legenden, Fabeln, Märchen, Mythen und Folkloren sind eigentlich die verborgenen Räume der Wahrheiten in oder über Gesellschaften. Ironischerweise werden sie jedoch häufig mit Falschheit, fingierten Narrativen, Fiktionen assoziiert, wie uns die Etymologie der Fabel glauben machen möchte. Zu allen Zeiten – damals wie heute, so sehr wie ein Damals ein Heute sein kann – sind Legenden, Erzählungen und Sagen Orte der Aufbewahrung gewesen, in denen zeitlose Themen wie Liebe, Freude, Enttäuschung, Aspekte der Moral, des Glaubens, der Ethik, der Menschlichkeit/der Menschheit sowie unser Sein in der Welt, die Götter, Geister und der Kampf des Menschen gegen seine eigenen Dämonen etc. gespeichert wurden. In der Tat sind es Legenden, Mythen, Erzählungen, in denen und durch die man die Weltentstehung oder die Vorstellungen bestimmter Gesellschaften, ihre kulturellen Werte und Geschichten bestimmter Orte ebenso wie ihren Begriff von Gemeinschaft finden kann. Solche Geschichten, seien sie wahr oder falsch, haben doch häufig etwas gemeinsam, nämlich wie sie – auf unterschiedlichste

³ Vahabzadeh, Peyman: Space, Identity, and Bilingual Poetry: Rethinking Iranian "Emigration Poetry", in: Literary Review 40/1 (1996), S. 42.

Art und Weise – erfolgreich unserer Vorstellung von Zeit trotzen. Die Zeit von »Es war einmal« (once upon a time) impliziert eine weitreichende, von weit hergeholte, entfernte Zeit, die sich in der Vergangenheit, aber genauso gut in der Zukunft befinden kann. Darüber hinaus kann oder muss in einer nicht-linearen Zeitmessung, in der die Zukunft nicht mehr notwendigerweise auf die Vergangenheit folgt, die Zeit von »Es war einmal« auf die Unmittelbarkeit des Jetzt hinweisen. Vieles von dem, was wir Erzählungen, Mythen oder Legenden nennen, ist, abgesehen von ihrem symbolischen Wert, tatsächlich auf reale Begebenheiten zurückzuführen, die erzählt und wiedererzählt, verdünnt und übertrieben wurden, um bestimmten Zeiten und Witterungen zu entsprechen. Eine dieser Geschichten, die die Prüfung der Zeit bestanden hat und die von Dichter*innen, Schriftsteller*innen, Filmemacher*innen und Künstler*innen erzählt, von Philosoph*innen und Kulturtheoretiker*innen analysiert und in Theaterstücken von Indien über den Iran und die Türkei bis hin zur westlichen Sahara aufgeführt wurde, ist die aus dem 7. Jahrhundert stammende Liebesgeschichte zwischen Layla Al-Aamiriya und Qays ibn al-Mulawwah in »Arabien«. Verschriftlichte Anekdoten im Liederbuch »Kitab al-Aghani« oder Nizami Ganiavis Gedicht aus dem 12. Jahrhundert über die legendäre und berühmte Liebesaffäre berichten, wie der Schuljunge Qays ibn Al-Mulawwah sich in Layla Al-Aamiriya verliebte. Er begann zu schreiben und seine Liebe in Gedichten auszudrücken, die er laut und leidenschaftlich an Straßenecken vortrug, woraufhin er von seinen Zeitgenoss*innen den Spitznamen Majnun (der Verrückte) erhielt. Als Majnun bei Laylas Vater um die Hand seiner Tochter anhielt, wurde er zurückgewiesen, da sie bereits einem älteren Mann in einem anderen Dorf versprochen war; ohnehin wäre es für den Vater skandalös gewesen, seine Tochter mit einem »Verrückten« zu verheiraten. Gebeutelt von dieser Enttäuschung suchte Majnun Zuflucht in der Einsamkeit der Wildnis und widmete sein Leben der Poesie. Diejenigen, die ihm in der Wüste begegneten, bestätigten, dass er tatsächlich von seinem gebrochenen Herzen in die Verrücktheit getrieben wurde. Einig sind sich die Überlieferungen darin, dass Majnuns Eltern und auch Laylas Ehemann starben. Was jedoch danach passiert ist, wurde zum Quell der Spekulation und Vorstellungskraft von Dichter*innen, Schriftsteller*innen und Künstler*innen aller Generationen. In einigen der verschiedenen Fassungen der Geschichte heißt es, dass Layla an ihrer Liebe für und ihrem Verlangen nach Majnun, den sie nie wieder sehen durfte, gestorben ist, während Majnun, nachdem er von Laylas Tod erfahren hatte, drei Verse eines Gedichts in Stein meißelte und sich neben ihrem Grab zu Tode trauerte.

Tod, Liebe, Erzählung, Geschichte, Geschichtsschreibung, kollektives Gedächtnis, Zeit und Identität sind einige der Themen, die den Filmemacher und bildenden Künstler Azin Feizabadi beschäftigen, der sich selbst in der Traditionslinie der kreativen Denker*innen und Künstler*innen sieht, die dem Zauber von »Layla und Majnun« erlagen. Aber mehr dazu gleich.

»Once Upon A Time, Once Upon No Time« ist der Titel von Feizabadis Einzelausstellung in der Galerie Wedding. Der erste Teil des Titels ruft unmittelbar das traditionelle Schema des Geschichtenerzählens in Erinnerung (»Es war einmal«). Diese Zeilen haben wir immer wieder gehört, als wir unsere Köpfe zum Schlafen niederlegten und von unseren Eltern Gutenachtgeschichten vorgelesen bekamen oder als wir am Lagerfeuer saßen und uns die Zeit vertrieben, während die Sonne am Horizont verschwand. »Es war einmal eine Königin im fernen ...«, so beginnt die Geschichte. »Once upon a time, once upon no time« (Es war einmal, es war keinmal) sind auch die einführenden Worte in Fatih Akins epischem Film »The Cut«, der eine Geschichte zwischen Fakt und Fiktion erzählt und das lang totgeschwiegene Verbrechen gegen die Menschheit, den Völkermord an den Armeniern in der Türkei and Licht bringt. Durch das Heraufbeschwören dieser narrativen Formel hofft Akin, das Kino zu einem Podium der Narration über das Visuelle zu machen, um der Pflicht nachzukommen, Erinnerung und Geschichte zu erfassen. Gleichermäßen versucht er durch den Einsatz dieses Mediums, die Geschichte in das öffentliche Gedächtnis einzuschreiben. So unterschiedlich Akins und Feizabadis Arbeiten und Interessen sein mögen, haben sie doch einiges gemeinsam. Es ist das Interesse am Geschichte(n)schreiben, das im „Once upon a time, once upon no time“ kulminiert, und die Absicht, Zeit als lineares Konzept sowie die Erwägungen und Verhandlungen komplexer Identitäten infrage zu stellen.

Um das Werk von Azin Feizabadi zu würdigen, muss man sich zwangsläufig von verschiedenen Ausgangspunkten und Blickwinkeln aus nähern. Wie viele Künstler*innen, Dichter*innen und Denker*innen vor ihm spekuliert Feizabadi über das mögliche Ende von Layla und Majnuns Liebesaffäre. In seinem wegweisenden Film »Uchronia« übersetzt Faizabadi die Idee eines Nicht-Ortes in eine Nicht-Zeit.

»So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, dass die ›Übermodernen‹ Nicht-Orte hervorbringt [...].«⁴

»Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er tut nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. [...] Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.

Er gibt auch der Geschichte keinen Raum, die sich am Ende in ein Element des Schauspiels verwandelt, zumeist in Texte und Hinweise.«⁵

Wenn Marc Augés Konzept des Nicht-Ortes als Übergangsraum zu verstehen ist, der nicht als

⁴ Marc Augé, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck 2010, S. 83.

⁵ Ebd., S. 103, 104.

relational oder historisch definiert werden kann und der keine Identität besitzt, und als Raum, der weder singuläre Identitäten noch Relationen erzeugt, nur Einsamkeit und Ähnlichkeit, dann könnte die Nicht-Zeit innerhalb dieser Raum-Zeit-Beziehung eine nicht-relationale, ahistorische Zeit mit diversen Identitäten und mannigfaltigen Relationen implizieren. In »Uchronia« lässt Feizabadi diese verschiedenen Relationen und Identitäten in drei unterschiedlichen Kapiteln auftreten. Alle Charaktere und ihre Beziehungen sind Puzzleteile möglicher Rekonstruktionen von Layla und Majnuns Beziehung; in vielgestaltiger Form, als multiple Identitäten, in einer Nicht-Zeit. Was alle Schauspieler*innen/Charaktere teilen, ist eine Migrationserfahrung in ihrem realen Leben. So wie Feizabadi es ausdrückt, »verkörpert der Film eine zeitlose Erfahrung von Migration«. Das erste Kapitel portraitiert Layla und Majnun als zwei Außerirdische aus Dunkler Materie, die nach Berlin gekommen sind und dort eine Wiedervereinigung ihrer Liebe als Menschen suchen. Im zweiten Kapitel manifestieren Layla und Majnun sich in einem Individuum mit verschiedenen Identitäten, das heißt einer transsexuellen Person, die einen Geschlechtswandel durchlebt. Im dritten Kapitel erscheint die Narration der Migrationserfahrung in der sozialen DNA des neunjährigen Bashir Abou Ezzah. In allen Fällen erfahren die Charaktere eine Verwandlung oder »Umsetzung«, ohne sich wirklich zu bewegen. In allen Fällen variieren die Identitäten der Schauspieler*innen, die die Hauptcharaktere im Film verkörpern, eher innerhalb eines Zeitrahmens als in einem geografischen Raum. Mit dieser Arbeit führt Feizabadi sein langjähriges Interesse an verschiedenen Formen der Geschichtsschreibung sowie am Einschreiben oder Übersetzen eines zuvor geografisch definierten, kollektiven Gedächtnisses in die Sprache des Films fort: Wege zu finden, Geschichten abzukapseln oder Geschichte durch den Gebrauch eher poetischer und experimenteller Gehäuse oder Ausdrucksformen darzustellen als durch wissenschaftliche und ideologische Mittel.

Die Suche und Frage nach der Identität sind zwei Konstanten eines jeden Daseins in der Diaspora. Mit der »Verschiebung« in Geografie und Zeit entwickelt man eine andere Beziehung zu beidem. Räume werden flüchtig, so wie Identitäten wandelbar mit den wechselnden Zeiten werden. Wenn man annimmt, dass nicht einmal die Vergangenheit konstant ist, sondern sich in stetiger Bewegung und im steten Wandel, das heißt in einem Prozess des Werdens befindet, wie kann Identität dann stabil sein? Identität sollte daher immer als ein Vektor in Relation zur Zeit verstanden und Identität als ein zeitbasiertes Konzept angesehen werden, das immer im Werden begriffen ist und weiterentwickelt wird. Dementsprechend sollte die zu stellende Frage nicht sein, ob jemand Iraner*in oder Deutsche*r ist, sondern seit wann und wie lange, wie Feizabadi es liebevoll ausdrückt.

In seinen Reflexionen über die iranische Emigrationspoesie in Bezug zu Raum und Identität schreibt Peyman Vahabzadeh über Esmail Khois Gedicht »Pine Lady«, das die alltäglichen

Erfahrungen einer Dichterin/eines Dichters im Exil beschreibt:

»Beholding this particular pine in front of his home in London, Khoi personifies it as an »elegant« and »graceful street prostitute awaiting patrons. Much can be said about this particular poem, but I shall discuss here only one aspect of it: through such a personification, the specificity of the poet's experience is faded: no longer has the signifier any peculiarities; all traces that might link this tree to a specific juncture of time and space are removed. As such, this pine can be anywhere, the poet anyone. The question of the contextual experience has been consciously absented in this poem. The poet sacrifices it in order to represent through his poem one of the many seemingly insignificant everyday scenes of his life in exile, where apparently the only being he can express any emotions for is this particular pine tree across the street.«⁶

Die Identität der Pinie ist wie die der Poetin/des Poeten nicht auf einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Zeit begrenzt, sondern manifestiert sich vielmehr im Spannungsfeld der verblassenden und fluktuierenden Auffassung von Zeit und Raum. Anders gesagt, wenn man das Schicksal der Pinie und der Poetin/des Poeten erzählen wollte, sollte man besser mit »Once upon a time, once upon no time« beginnen.

Erzählungen, Legenden, Fabeln, Märchen, Mythen und Folkloren sind eigentlich die verborgenen Räume der Wahrheiten in oder über Gesellschaften. Sie erzählen, eingeschlossen in den Moment der Erzählung und des Seins, etwas über die Endlosigkeit der Zeit. Des Jetzt. Des ewigen Jetzt. In den erzählten Geschichten werden Figuren immer wieder neu geboren und sterben. Wann immer eine Geschichte erzählt wird, wird das Jetzt der Geschichte in das Jetzt des Moments geholt. Leben. Tod. In Geschichten, Legenden, Fabeln, Märchen, Mythen, Folkloren und vielen Künsten können Sterbliche durch das erneute Erzählen und Wiederaufführen unsterblich werden. Aber nicht allein durch sie. Was uns die Gesetze der Thermodynamik lehren, ist, dass die Gesamtsumme der Energie und der Materie im Universum konstant bleibt und lediglich von einer Form in die andere übergeht. Das bedeutet, Sterblichkeit ist eine Sache des Zustands und der Form. Wenn der Musiker Petit Pays in »Machine Ma Bosinga« »Je chante pour les morts et pas pour le vivants, cars le morts ne sont pas mort« (Ich singe für die Toten und nicht für die Lebenden, da die Toten nicht tot sind) singt, beschwört er genau genommen diese Möglichkeit der Ewigkeit. Wenn ein Zustand vergeht, kommt und blüht der nächste. In der Realität, oder dem, was wir als Realität verstehen, sterben Layla und Majnun, aber durch die Kunst des Geschichtenerzählens, der Malerei, der Poesie, des Theaters und des Films bleiben sie für immer lebendig. Dies scheint auch Feizabadis Anliegen zu sein, als er mit der Multimedia-Installation »Brigitte Na-Mira« (2018) beginnt. In dieser Arbeit, für die der Künstler einen Sarg für die verstorbene, deutsche Schauspielerin Brigitte Mira in den Ausstellungsraum gebaut hat, reflektiert er über Sterblichkeit und Unsterblichkeit. Indem er Blumen auf dem Grab pflanzt, die im

⁶ Vahabzadeh, Peyman: Space, Identity, and Bilingual Poetry: Rethinking Iranian "Emigration Poetry", in: Literary Review 40/1 (1996), S. 42.

Verlauf der Ausstellung erblühen werden, scheint der Künstler zu implizieren, dass es den Lebenden obliegt, die Unsterblichkeit gedeihen zu lassen. Die Samen/Pflanzen wurden vom Künstler und seinen Mitarbeiter*innen gemeinsam zusammengestellt und nebeneinander »montiert«; so wie zwei Einstellungen, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten aufgenommen wurden, aber, nachdem sie im Film zusammengeschnitten wurden, als Teil eines homogenen Zeit- und Raumgefüges erfahren werden. Die künstlerische Arbeit befindet sich im Prozess des Werdens im Verlaufe der Ausstellung. Sie ist, wie der Film, zeitbasiert. Jede Blume steht für eine bestimmte Identität und einen bestimmten Charakter, den Brigitte Mira in ihren Filmen gespielt hat.

Hinzu kommt eine Soundcollage von Brigitte Miras Stimme, die aus verschiedenen Filmen zusammengesammelt wurde. Während Brigitte Mira zu Lebzeiten unmöglich diese vielzähligen Charaktere und Identitäten zur selben Zeit verkörpern konnte, können nun, nach ihrem Tod, all diese Identitäten blühen. Genau so, wie die meisten Blumen, die hier zusammen inszeniert werden, normalerweise nicht zusammen wachsen, da sie nicht in der gleichen Saison oder der gleichen Umgebung blühen. In manchen Kulturen wird ein Baum gepflanzt, wenn ein Kind geboren wird. In anderen wird ein Baum gepflanzt, wenn eine Person stirbt. Wie Feizabadi sagt: »Wir alle haben Angst vor dem Tod, da wir Auslöschung fürchten. Wir fürchten, dass niemand und nichts an uns erinnern wird, während wir, wenn wir sterben, weiterleben, indem wir Natur werden, Erde, Boden, Pflanzen und Bäume, Luft und Wasser und andere Dinge.« Dieses Projekt nimmt seinen Ursprung in dem persischen Wort »Mira«, das »sterblich« bedeutet, »unsterblich« heißt auf Farsi »Na-Mira«.

Für Feizabadi existiert diese Unsterblichkeit nicht unbedingt im »Jetzt«. Jetzt wie in dem Moment und in »Now« (2018), dem Kunstwerk. Die intensive Beschäftigung des Künstlers mit Nicht-versus multipler Relationalität und der Pluralität der Nicht-Zeit führt zu einer konstanten Hinterfragung dessen, was jede*r von uns als das eigene »Jetzt« erfährt. In Trinh T. Minh-ha's »The Fourth Dimension« heißt es in einer Passage des Films, dass in der vierten Dimension die Vergangenheit und die Zukunft im Jetzt kollabieren. Das ruft Siegfried Zielinskis Verständnis von der Tiefenzeit in Erinnerung, über die er in »Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion« Folgendes schreibt:

»Die Idee der Tiefenzeit ermöglicht es uns, das Vergangene und Zukünftige elegant miteinander zu verbinden, das Entwerfen und das Entbergen als zwei unterschiedliche Tätigkeiten auf einer Zeitskala zu situieren, die durch das Gegenwärtige hindurchgeht.«⁷

⁷ Siegfried Zielinski, *Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion*, Köln: König 2010, S. 53.

Mit der Ausstellung **»Once Upon A Time, Once Upon No Time«** versucht Azin Feizabadi, die Betrachter*innen in einen Raum der Narration jenseits der Narration, in einen Raum des Nicht-Ortes und der Nicht-Zeit, in eine Dimension, die als vierte und tiefe verstanden werden kann, zu führen. Wie auch immer diese Erfahrung geartet sein mag, in jedem Fall müssen wir unser Verständnis von Identitäten, vom kollektiven Gedächtnis, unsere Zeitkonzepte und unsere Wahrnehmung von Geschichten und den Weisen, wie sie »geschrieben« sein mögen, neu ausrichten. Welche Identitäten verkörpern wir beim Ausführen unserer alltäglichen Aufgaben und wie variieren sie in den verschiedenen Räumen und Zeiten, während wir unser Sein aufführen und verwandeln?

Text von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung