

Die Beschwörung der Geister: Schwellenüber- schreitung mit Khalil Rabah

Text von Dr. Omar Kholeif

Khalil Rabah präsentiert eine neue große Installation im Großen Saal sowie das Video „ Body and Sole“ im Kabinett. Der Künstler setzt vielfältige Formen performativer Aktionen ein, um die Geschichte von Auslöschung, Vertreibung und Marginalisierung zu hinterfragen.

Sein bahnbrechendes Projekt *The Palestinian Museum of Natural History and Humankind* erzeugt Staunen, Wissen und letztlich ein Gefühl der Wiedergutmachung für und in Palästina.

Rabahs Praxis zielt darauf ab, die vorherrschenden Narrative unserer Zeit in Frage zu stellen, insbesondere westliche Konzepte der Museologie und Ethnografie, und die unterschiedliche Poetik menschlicher Beziehungen innerhalb dieser Sphären zu erforschen.

Khalil Rabah, der hier gleichzeitig in der Rolle des Künstlers, Kurators und Regisseurs dieses nomadischen und sich entwickelnden Projekts agiert, spricht mit seiner Arbeit vermutlich vor allem diejenigen an, deren Leben in Bewegung und zwischen verschiedenen Ländern und Heimatländern verlaufen ist.

Das Werk verweist aber nicht nur auf Exil und Flucht, sondern stellt auch die Idee und die Funktionen eines Museums in Frage und ist somit eine Art museologische Untersuchung durch die Brille der Diaspora.

Schattenspiel

Als das Nachtflugzeug abhob, verfiel ich schnell in einen Entspannungszustand – ein üblicher Ersatz für meine Angstzustände. Zwischen den verschiedenen Bewusstseinszuständen träumte ich, dass ich bei meiner Ankunft in Palästina den Direktor des Palästinensischen Museums für Naturgeschichte und Menschheit treffen würde. Dass ich feierlich begrüßt und auf einen schwindelerregenden Hügel geführt würde, wo der Geruch der üppigen Natur jegliches Schwindelgefühl verdrängen würde. Ich verweilte in diesem Moment.

In Wirklichkeit würden der Direktor und Gründer, Khalil Rabah, und ich bei meinem ersten und einzigen Besuch in Palästina unwissentlich aneinander vorbeigehen. Mein Aufenthalt in Jerusalem und im Westjordanland war nicht etwas, das ich mir bewusst ausgesucht hatte. Meine damalige Lehrerin, Jean Fisher, die seit langem über das Leben der Trickster in den kolonisierten Ländern Amerikas und Irlands schrieb, hatte sich auch lange mit dem Zustand Palästinas beschäftigt. Sie war im Jahr zuvor eingeladen worden, einen Vortrag zu halten und gemeinsam mit u.a. der Künstlerin Emily Jacir die Jury des Young Artist of the Year Award zu bilden, den wir liebevoll YaYA nannten. Ich hatte gerade meine britische Staatsbürgerschaft und das dazugehörige Reisedokument erhalten, ein „Geschenk“, wie Fisher mir mitteilte, mit dem ich mich über das Mittelmeer begeben sollte, um meine Doktorarbeit über Kunst im Exil abzuschließen.

Ramallah رام الله, was ungefähr mit „Gottes Höhe“ übersetzt werden kann, liegt fast neunhundert Meter über dem Meeresspiegel – eine Tatsache, die vielleicht dazu beitrug, dass mein Blickfeld ständig verschwamm. Auf die Reise, die keine eigene Mythologie verdient, folgten Stunden, in denen ich Schadstoffdosen – kleine Dosen Diät-Cola – trank, während ich mit schlafenden Augen die „ethischen“ Fragebogen für meine Interviewpartner verfasste – ein Erfordernis, das von einem „strengen“ methodischen Prozess zeugt. So hatte ich es jedenfalls von der moralistischen Prüfungskommission meiner Universität gelernt.

Es war 2011, und die Revolution in Ägypten hatte mich persönlich sehr mitgenommen. Meine Zeit auf dem Tahrir-Platz zu Beginn des Jahres ließ die utopischen Bilder, die auf den Bildschirmen kursierten, verschwinden und machte uns zu archäologischen Exemplaren. Ich hatte gehofft, diese Themen mit Khalil Rabah zu diskutieren, dem ich versichert hatte, dass er zu meinem öffentlichen Vortrag am 10. August 2011 eingeladen würde, der ironischerweise den Titel „Lass uns von hier verschwinden: Das Projekt ein ‚arabischer‘ Künstler zu sein“. Die Zuhörerschaft war beachtlich, zumindest wurde mir das suggeriert. Aber Rabah war scheinbar nicht anwesend, noch nahm er an dem anschließenden gesellschaftlichen Ereignis teil. Oder vielleicht wurde seine Anwesenheit, ähnlich wie ein Gespenst, das im Hintergrund lauert, für

Die Beschwörung der Geister

mich nicht ganz deutlich. In meinem Vortrag versuchte ich, die ethnografischen Modelle der Museologie zu demontieren, indem ich argumentierte, dass eine rein ethnografische Studie eine Form der Kooptation darstellt, die von der wahrgenommenen (Unter-)Sphäre zurückerobered werden muss.

*Much like the peephole cut out in
Marcel Duchamp's wooden door at the
Philadelphia Museum of Art,
Ramallah allows you to see things
with one eye closed.*

Trotz meines äußeren Selbstbewusstseins fühlte ich mich naiv, und mein damals schlanker Körper zitterte ständig. Jahre des komplexen posttraumatischen Stresses entluden sich hier. Meine ersten Tics, mein Tourette-Syndrom, machten sich bemerkbar. Ich sollte bald glauben, dass Ramallahs zentrale Lage im Westjordanland mit seinen zahlreichen Aussichtspunkten den perfekten Sucher darstellten, um den Rest Palästinas, wie wir es heute verstehen, sehen zu können. Ähnlich wie das Guckloch in Marcel Duchamps Holztür im Philadelphia Museum of Art ermöglicht es Ramallah, die Dinge mit einem geschlossenen Auge zu sehen. Man musste die Augen zusammenkneifen, falls das Bild, ähnlich wie Duchamps *Étant donnés* (1946-66), zu viel für das fragile Auge war, um es mit einem Mal zu erfassen.

Hier begannen meine ersten Anfälle von erwachsener Melancholie zu wirken. Der Klang von Grace Jones' ungewöhnlicher Coverversion von *La vie en rose*, die erstmals 1977 in einer Schleife auf einem ziegelsteinartigen iPod, den ich mit mir herumtrug, aufgenommen wurde, ruft jetzt Übelkeit hervor. Aber es war kein Hauch von Rose zu sehen. Mehr zu sagen hieße, einem Zustand Leben einzuhauchen, von dem manche behaupten, er existiere nur in der Vorstellung. Genau wie das Gespenst von Jones' Alt-Sopran, der sich im unteren Register von E2 nach A3 und im oberen von einem Db5 nach einem E7 bewegt.

Ich verließ ein Phantom, das sich auf einen endgültigen und ewigen Abgang zubewegte. Als ich auf den Boden zurückkehrte, auf dem mein Mann und ich in London geschlafen hatten, war mein Körper steif geworden. Ich habe mich freiwillig in den medizinisch-industriellen Komplex eingewiesen, ohne die Argumente Foucaults zur Ontologie des Patienten zu diesem Zeitpunkt sorgfältig analysiert zu haben. Die Geister des Exils verschluckten mich, und mit ihnen ging alles vorübergehend offline.

Die Begegnung mit lebendiger Ethnographie

Walter Benjamin hat einmal angedeutet, dass die Suche nach seiner Heimat eine seiner größten „Qualen“ sei.¹ T.J. Demos erweiterte dies, um vorzuschlagen, dass Benjamins Widerstandsfähigkeit aus seiner Instrumentalisierung des „Exils“ als eine Form des erzählerischen Widerstands resultierte, eine Sensibilität, die auch in seinen einst unveröffentlichten Memoiren, *Berlin Childhood About 1900*, deutlich wird.² Die strafende Umschreibung des ausgrenzenden Begriffs „Exil“ als eine Erfahrung traumatischer Vertreibung wurde in Demos' bedeutenden Buch *The Exiles of Marcel Duchamp* (2007) erneut auf ihr Potenzial hin untersucht. Der Autor hat die Art und Weise, wie wir einen der größten Künstler des Exils lesen, deutlich erweitert, indem er seine biografische Ausgrenzung, sein geteiltes Leben in Paris, New York und Buenos Aires, dazu nutzt, um einen Zustand generativer Vielfalt zu beschreiben, der durch die Ächtung und Ausgrenzung aufgebaut und entwickelt wurde.³ Das Exil in Duchamps Kunst, angefangen bei seinen tragbaren Museumskoffern, die Miniaturen seiner Kunstwerke enthielten, bis hin zu seinen konstruierten Skulpturen, die er auf Reisen herstellte, nutzt den peripatetischen Kontext der Bewegung als Mittel, um Möglichkeiten für Museologie und Ausstellung zu eröffnen, anstatt sich ausschließlich auf Konfigurationen identitärer Politik zu verlassen. Dies ermöglichte das, was Demos als ständige Mobilität und Liminalität in seiner Praxis bezeichnete.⁴

Als Historiker, der nach dem Said'schen Paradigma ausgebildet wurde, war ein Großteil meiner Arbeit, wie bei vielen meiner Generation, mit einer rigiden Forderung verbunden: Eine beauftragte „Erlaubnis zum Erzählen“.⁵ Der Dualismus, den Said mit der Einführung der populären postkolonialen Theorie in die breiteren Kulturwissenschaften geschaffen hat, hat Formen des Dualismus hervorgebracht, die er selbst gegen Ende seines Lebens in seinen Memoiren „Out of Place“ in Frage gestellt hat.

Darin erzählt der Autor und Kritiker, wie seine persönliche Geschichte seine literarische Karriere beeinflusst hat, indem er die semiotische und semantische Tradition von Geschichte/

1 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, zitiert von Walter Benjamin als Epigraph für ‚Paris, Capital of the Nineteenth Century‘ (1939), in Benjamin's *The Arcades Projects*. Übersetzung von Howard Eiland und Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 20.

2 T.J. Demos (2007) *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge, MA und London, England: The MIT Press. *Walter Benjamin, Berlin Childhood About 1900* (2006). Übersetzung von Howard Eiland. Cambridge, MA: Harvard University Press.

3 T.J. Demos (2007) *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge, MA und London, England: The MIT Press, S. 14-17.

4 Ibid. S. 3.

5 Edward W. Said (1984) ‚Permission to Narrate‘. In *Journal of Palestine Studies*. Vol 13. No. 3 (Spring 1984). S. 27-48.

— **About Edward Wadie Said**

*Edward William Said, eigentlich Edward Wadie Saïd (arabisch إدوارد وديع سعيد, DMG Idwārd Wadī Sa'īd, * 1. November 1935 in Jerusalem, Völkerbundsmandatsgebiet Palästina; † 25. September 2003 in New York City), war ein US-amerikanischer Literaturtheoretiker und -kritiker palästinensischer Herkunft. Sein im Jahr 1978 erschienenes Buch Orientalismus zählt gemeinhin zu den einflussreichsten und meist rezipierten Sachbüchern der neueren Wissenschaftsgeschichte. Er galt als Fürsprecher der Palästinenser in den USA.*

SOURCE: WIKIPEDIA

Charakter/Sprache verankert.⁶ Es entsteht das Porträt eines Individuums, dessen anglierte Identität, von der Schulzeit in Kairo, Ägypten, bis zum Leben in den Vereinigten Staaten, ständig zersplittert ist und zwischen mehreren Codes oszilliert, die sich nicht festlegen oder leicht artikulieren lassen.⁷ Daraus könnte man schließen, dass seine Ontologie ebenso sehr von emotionalen Auslösern wie von akribischer Analyse geprägt war. War es die Aufgabe unserer Generation, in diesem emotionalen Raum des Bruchs zu agieren?⁸

Fast ein Jahr nach meinem Besuch in Palästina unternahm ich eine Reise in die Vereinigten Arabischen Emirate, genauer gesagt nach Sharjah – eine Hafenstadt an zwei Meeren, ein Treffpunkt, der heute für seine Möglichkeiten bekannt ist, die Stimmen von Künstler_innen aus der Diaspora zu vermitteln, getragen durch das Flaggschiff der Sharjah Art Foundation. Ich trug mein erlerntes Vokabular mit mir herum wie eine Papiertüte, die ich an meine Brust drückte. Es war ein Verteidigungsmechanismus, ein Werkzeug, um Kritik abzuwehren; die Begegnung war zu einem Ort der ständigen Prüfung, oder besser gesagt, des Verhörs geworden. Die Existenz schien nur noch eine Notwendigkeit zu sein, um eine Position der Verdinglichung in einem Mikrokosmos der Kunstgeschichte zu beweisen. Ich war jedoch verblüfft über meine Unfähigkeit, meine Gedanken über meine Arbeit auf der Bühne der jährlichen Märztagung der Stiftung zu artikulieren.

Am Ende der Tagesveranstaltungen war ich fasziniert von einem Gespräch zwischen der damals in Kuwait lebenden palästinensischen Kunstmäzenin Rana Sadik und einem Künstler namens Khalil, der sich *The United States of Palestine Airlines* (2007-fortlaufend) ausgedacht

6 Aufmerksame Saidianer beginnen oft mit dem Werk des Kritikers über Joseph Conrad, bevor sie zu den folgenden Themen übergehen: Edward W. Said (1975) *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books. Die 1978 bei Pantheon Books erschienene Ausgabe von *Orientalism* ist ebenso wie die verschiedenen Kritiken an Saids Thesen ein fester Bestandteil.

7 Edward W. Said (1999) *Out of Place: A Memoir*. New York: Knopf.

8 Ich habe ausführlich über ‚das Zeitalter der Emotionen‘ und ‚das Zeitalter der Angst‘ in Artikeln und Büchern geschrieben, z. B. O.Kholeif (ed.) *Art in the Age of Anxiety*. Cambridge, MA and London, England: The MIT Press. Ein wichtiger Bezugspunkt ist für mich das Konzept der Post-, Postmoderne, auch ‚Metamoderne‘ genannt, ein Begriff, der von einer Gruppe von Semiotikern unter Berufung auf Frederic Jamesons Schriften zur Postmoderne popularisiert und kanonisiert wurde. Eine kumulative Zusammenfassung dieser Diskussionen findet sich in dem Sammelband Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen (2017) *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London and New York: Rowman & Littlefield.

Die Beschwörung der Geister

hatte. Das Gespräch wurde als Versuch dargestellt. Der Gründer der Fluggesellschaft wurde zu seinem Antrieb befragt. War sein Projekt ein Akt der restaurativen Wiederherstellung, und wenn ja, für wen genau? Eine Fluggesellschaft, die auf reiner Ideologie zu basieren schien. Die Flugzeuge schienen noch nicht hergestellt worden zu sein, aber der Apparat war erdacht. Seine Fluggesellschaft, eine Art Installation, präsentierte eine verzerrte Weltkarte zusammen mit Modellflugzeugen und vorgeschlagenen Flugrouten, selbst die Wartelounge hatte Khalil bereits gestaltet. Ein Jahrzehnt später, im Jahr 2022, sitzt man in der Lounge von Palestine Airlines in einer von Hoor Al Qasimi kuratierten Ausstellung in Sharjah und findet auf keiner Flugliste einen Flug der Fluggesellschaft, der diese Stadt oder den nahe gelegenen Flughafen von Dubai verlässt. Natürlich haben diese Flugzeuge diese Küsten einst verlassen, noch bevor die VAE formell als Staat gegründet wurden. Die letzten Flugzeuge, die den Namen „Palästina“ trugen, starteten meines Wissens vor 1937 nach Lydda (dem Standort des heutigen Ben-Gurion-Flughafens), von wo aus „British Palestine“ den Namen der Fluggesellschaft auf Imperial Airways umänderte. Im Jahr 1938, dem angeblich erfolgreichsten Jahr der Fluggesellschaft, flogen Tausende von Passagieren mit ihren Flugzeugen.⁹

*His airline, an installation of a sort,
presented a warped map of the world
along with model airplanes and proposed
flight routes, even the waiting lounge
had been fashioned by Khalil already.*

Khalils Vorschlag war von etwas anderer Natur. Sein Vorschlag verknüpfte die kapitalistische Philosophie der Nationalität mit der Ikonographie des Brandings. Angeblich plädierte er für eine bestimmte Art von Anstand, der sich in Design, Architektur und Kostüm manifestieren sollte. Mit Hilfe dieser ästhetischen und sprachlichen Mittel könnte man einen einst zum Schweigen gebrachten Kadaver wieder zum Leben erwecken; es war eine sorgfältige Geste. Da die Vereinigten Staaten von Palästina auf der Erde verankert sind, bleiben sie ein spekulativer Vorschlag, der auf die Vereinigung eines Nationalstaates mit seinen „vereinigten Staaten“ wartet – seien es die „arabischen“ Verbündeten oder andere Gruppierungen.¹⁰

Es war unklar, mit wem Sadik sprach, bis Minuten nach der Präsentation, inmitten von Zigarettenrauchschwaden, die in die feuchte Luft stiegen, die Gestalt von Khalil mit einer brennenden Gauloise erschien und er sich als der Künstler Khalil Rabah vorstellte. Hier war

⁹ Dikla Rivlin Katz (2020) ‚The Disappearance of „Palestine Airways“ from the Historical Narrative.‘ In: *Israel Studies*. Vol. 25. No. 2 (Sommer 2020). S. 49-71.

¹⁰ Rana Sadik im Gespräch mit Khalil Rabah (März 2012). Referenz hier verfügbar: <http://sharjahart.org/march-meeting-2012/programme/rana-sadik-in-conversation-with-khalil-rabah>, 22. Mai 2022.

der Direktor des berühmten Museums, den ich in Palästina gesucht hatte, in einer anderen Rolle, der eines Geschäftsführers und nicht der eines Museologen. Zehn Jahre Abstand und Nachdenken haben mir bestätigt, dass diese beiden Positionen in symbiotischer Weise funktionieren. Durch den Einsatz von Techniken, die wir heute in der Wissenschaft als „kritische Fabulierung“¹¹ bezeichnen – eine Form der kreativen Semi-Non-Fiction oder des „Storying“¹² –, verkörpert Rabah unter dem Deckmantel seines künstlerischen Schaffens mehrere Personae. Durch die aktive Wiedergabe von „Semi-Non-Fictions“ entsteht ein Universalgelehrter, ein Weiser, der mit einer Reihe von Bezeichnungen ausgestattet ist. Diese individuellen personae bauen propositionale Strukturen auf, die der Binarität der Alterität entgegenwirken, um institutionelle Rahmenbedingungen zu nutzen und neue zu schaffen – Räume für die zum Schweigen Gebrachten, die Unbelebten, die Enterbten.

Es wäre angebracht, Khalil Rabahs künstlerische Praxis als eine Form der Institutionskritik in die Zeitlinie von Fred Wilsons *Mining the Museum* (1992) oder noch weiter zurück zu Lothar Baumgartens Kritik der Ethnomuseologie in *Unsettled Objects* (1966-8) einzuordnen. Rabah ist für seine Projekte bekannt, zu denen auch die Vorstellung eines Museums für eine Nation gehört, die in jeder Hinsicht ausgelöscht wurde – der man weder Luft zum Atmen noch eine Existenzberechtigung gegeben hat. Unter seinen vielen Vorschlägen hat Rabah institutionelle Strukturen entwickelt, eine Fluggesellschaft für den enteigneten Himmel gegründet, ganz zu schweigen von einer physischen Kunstbiennale, der Riwaq Biennale, für einen Ort, der in ständigem Verfall ist. Ein charakteristisches Merkmal von Rabahs Verdinglichungsübungen ist jedoch die Tendenz, eine spezifische Dualität zu vermeiden – die Gegenüberstellung eines kolonialen Objekts und einer aufschlussreichen Erwiderung. Stattdessen setzt er eine nebulöse Performativität ein, die durch die akkumulative Entwicklung von eingestreuten Gesten – Animationen bestehender und laufender Projekte durch das Hinzufügen irreführender Details – empfindungsfähig gemacht wird.

In his ongoing work, the Palestinian Museum of Natural History and Humankind (2003-ongoing), the closest project to a Gesamtkunstwerk for Rabah – the artist constantly enlivens details of and in the museum’s structure.

11 Dieser Begriff tauchte erstmals in Saidiya Hartmans mittlerweile wegweisendem Text ‚Venus in Two Acts‘ (2007) auf, publiziert 2008 in *Small Axe*. No. 26. S. 1-14. Diese Technik wurde im preisgekrönten Buch *Wayward Lives* der Autorin eingesetzt, das 2019 veröffentlicht wurde. Darin wird die Technik der ‚kreativen Semi-Non-Fiction‘ als Mittel eingesetzt, um die Zwischenräume, die Lücken in der Geschichte mit einer fließenden Vorstellungskraft über das ‚potenzielle‘ Leben junger schwarzer Frauen und queerer Personen zu ‚füllen‘. Es handelte sich dabei oft um Menschen, deren Geschichten aufgrund fehlender Artefakte nicht erzählt werden konnten – ein Umstand, der oft durch Rasse und Klasse bestimmt wird.

12 Ich verwende oft das Konzept des ‚Storying‘ des Dichters Kevin Young, das ich als eine Erweiterung einer Form des animierten Code-Switching verstehe. Young beschreibt dies ausführlich in seinem Buch, *The Grey Album: On the Blackness of Blackness* von 2006 publiziert von Graywolf Press: Minneapolis, MN.

Die Beschwörung der Geister

In seiner laufenden Arbeit, dem *Palestinian Museum of Natural History and Humankind* (2003-fortlaufend), dem Projekt, das für Rabah einem Gesamtkunstwerk am nächsten kommt, belebt der Künstler ständig Details an und in der Struktur des Museums. Mit Hilfe seiner Ausstellungseinladungen instrumentalisiert Rabah, der Künstler, diese Orte, um die Entwicklung von Beständen für die verschiedenen „Abteilungen“ des Museums zu unterstützen. Die Abteilung Erde und Sonnensystem und die botanische Unterabteilung werden beispielsweise zu wandernden Spuren, zu aktiven Palimpsesten, die in den Museen auftreten, in denen Rabah eingeladen ist, sich selbst zu inszenieren.

In diesen Fällen werden die museologischen Ausstellungsstrategien von Vitrinen und Hängesystemen wie die Seiten eines Malbuchs mit neuen Funden an jedem Punkt von Rabahs Reise ausgefüllt. Kisten in den Straßen von Amsterdam enthüllen „Tulpen in Palästina“; handbemalte Museumsregale enthalten lebensgroße, handbemalte Interpretationstafeln, die über die axiomatische Sprache der erhabenen und fiktiven Institution verfügen. Diese Tafeln werden oft abgenommen und/oder verkauft und zirkulieren als Fragmente eines halbfiiktiven Nationalstaates, dessen einzige Verkörperung in der sanktionierten Sprache des Museums besteht. Ihr Leben, ein Relikt, findet sich in den insularen Wänden von Galerien und/oder vielleicht in Sammlerwohnungen.

Im Leitbild des Museums heißt es, dass das Museum existiert und versucht, das „Unmögliche“ zu erreichen.¹³ Das heißt, die inhärent unvernünftige Aufgabe enzyklopädischer Museen zu erfüllen, die den Anspruch erheben, über eine universelle Geschichte zu sprechen; das Scheitern eines solchen Akts ist eine der durchlässigen Offenbarungen des Werks. Dahinter verbirgt sich die unvermeidliche und ergreifende Unmöglichkeit, ein Volk, einen Ort, einen Staat zu archivieren, der besetzt ist und im ständig freien Fall – zerstören und loslassen. Der strenge Determinismus des Beharrens auf dem Museum spricht jedoch auch von einer Form der kuratorischen Anmaßung, die sich parallel zum digitalen Zeitalter entwickelt hat. „Ich kuratiere, also bin ich“ könnte der Slogan für die selbstarchivierenden Projekte sein, die durch die Social-Media-Plattformen des Web 2.0 entstehen.

Dennoch, die oben erwähnte kulturelle Bedingung ermöglicht es Rabah, als Museumsdirektor und Kurator einen subjektiven Impuls zu setzen. So ist er in der Lage, Inhalte auf der Grundlage persönlicher Interessen, die er erforschen möchte oder die sich opportunistisch ergeben, zu initiieren. Am deutlichsten wird dies vielleicht bei der Wahl seiner Materialien – Textilien und Teppiche, von denen einige in Marokko hergestellt wurden, sowie Keramikfliesen aus Westasien. In *Being Singular Plural*, das 1996 von dem Philosophen Jean-Luc Nancy verfasst wurde, wird argumentiert, dass die „Existenz“ in der Tat an und für sich eine Form der

13 Verfügbar unter: <http://www.thepalestinianmuseumofnaturalhistoryandhumankind.org/home-about/statement/>, 21. Mai 2022.

Die Beschwörung der Geister

„Koexistenz“ des „Mit-Seins“ ist.¹⁴ Seine Betonung der Gemeinschaft setzt voraus, dass der Autor sich ständig eine Kluft zwischen der Schöpfung der Erzählung und dem Publikum, dem Leser, vorstellt. Beide Subjekte „geben sich gegenseitig auf“, damit neue Formen der Subjektivität zum Tragen kommen können.¹⁵ In einem Folgegespräch zu dem 2013 unter dem Titel *Being with the Without* veröffentlichten Text stellte Nancy auf Nachfrage fest, dass „jedes Buch ein Phantasma ist ... jedes Buch findet seinen Leser und vermeintlichen Autor ... der das Buch neu erfindet“.¹⁶

Die Möglichkeit der gestischen Reproduzierbarkeit für eine neue *Polis* – verschiedene Formen einer konzipierten Gemeinschaft mit unterschiedlichen kulturellen Sitten – spricht für die größte Schwäche der Kunst als Objekt des Wissensaustauschs, des Bewusstseins oder des Aktivismus. Kunst, wie das Palästinensische Museum für Naturgeschichte und Menschheit, wird oft nur ein begrenztes Publikum haben. Seine ausgeprägte Wirkkraft lebt jedoch im durchlässigen Subjekt der individuellen Erfahrung, einer Phänomenologie mit einem Selbst, das über den Schöpfer hinausgeht – das Potenzial des Auges, die hermeneutischen Sinne zu beeinflussen.¹⁷ Palästina wird in diesem Fall zu einer Metapher für das gescheiterte universelle Projekt; so wie es bisher versagt hat, als Nation zu existieren.

Kunst, wie das Palästinensische Museum für Naturgeschichte und Menschheit, wird oft nur ein begrenztes Publikum haben.

Das daraus resultierende Artefakt von Rabah stellt einen Ansatz der Ethnografie dar, der in seiner Gestaltung und Manifestation durchaus performativ ist. Im Gegensatz zu den Vorschlägen in Walter Benjamins „The Artist as Producer“ (1934) oder Hal Fosters Neufassung dieses Textes in „The Artist as Ethnographer?“ (1995) sieht Khalil Rabah sein Museum nicht unbedingt als „funktionierend“ oder mit einem rein endgültigen Zweck. Es ist nicht dazu gedacht, die Bourgeoisie mit dem Narrativ der Unterdrückten „herauszufordern“. Tatsächlich orientiert sich Khalil Rabahs Herangehensweise an diesen Zweig der Anthropologie weniger an Derridas oder Levinas' Konzepten von Alterität oder „Andersartigkeit“ als vielmehr an der performativen Selbstaussbeutung des „anderen“ Subjekts als Mittel des „Mit-Seins“ im Sinne

14 Jean-Luc Nancy (1996/2000) *Being Singular Plural*. Übersetzt von Robert Richardson und Anne O'Byrne. Stanford, CA: Stanford University Press.

15 Ibid. S. 17.

16 Jean-Luc-Nancy (2013), *Being with the Without*. Stockholm: Axl Books. S. 7-11.

17 Daran wurde ich immer wieder in Gesprächen mit Professor Jean Fisher erinnert, die mir erklärte, dass Kunst allein die Welt nicht verändern oder die Wahrnehmung wirklich verändern könne. Sie betonte die Möglichkeiten des Affekts und des Humors, die durch die Figur des ‚Tricksters‘ als Mechanismus dafür eingesetzt werden können. Ich kann mir vorstellen, dass sie ein Fan von Rabahs Arbeit gewesen wäre.

von Nancy.¹⁸ Rabahs Museum ist ein Museum der Restitution in Fragmenten, das durch institutionelle und finanzielle Rahmenbedingungen Stück für Stück erteilt wird, um ein Publikum zu erreichen, dessen Ansichten vielleicht konträr sind, das aber seine ästhetische Dissonanz zu schätzen weiß. Rabahs Projekt ist kein Kampf gegen das vermeintliche Abendland, sondern stellt vielmehr Bühnen und Szenarien bereit, in denen man Zeuge der Auslöschung von Geschichte werden kann. Geschichten, in die das Verhalten eines jeden unweigerlich verwickelt ist.

Das Museum ist ein Tempel, eine Grotte, ein Grab, eine Enträtzelung ...

Die obigen Worte waren Teil eines Dialogs, den die Künstler Allan Kaprow und Robert Smithson in ihrem 1967 veröffentlichten Manifest „What is a Museum?“ führten.¹⁹ Sie hinterfragten den willkürlichen Status des Museums: ist es ein „Leerraum“ oder ein „Theater“? Viele meiner Ideen zur „versteinerten“ Geschichte der Museen wurden mir durch den verstorbenen Künstler und Kurator Ian White nahegebracht, der unter anderem unter Berufung auf Douglas Crimp 2007 in einem gemeinsam mit Mike Sperlinger herausgegebenen Sammelband ein Manifest zur Museologie mit dem Titel „Kinomuseum“ vorlegte.²⁰ Begleitend zu einer von White inszenierten Filmausstellung bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen versucht die Ideenkonstellation des Buches, die Impulse dieser vornehmlichen Mausoleen zu entfalten. Unter Bezugnahme auf Künstler von Andrea Fraser bis Adrian Piper argumentiert White, dass weiße Kuben als homogenisierte Räume funktionieren, im Gegensatz zum Filmtheater, das durch das Spiel des ephemeren Lichts die Möglichkeit bietet, dogmatische Paradigmen zu durchbrechen und Museen ohne Wände zu gestalten.²¹ Räume, in denen Gedankenformen schweben und verschwinden.

Khalil Rabahs mosaikartige Ausstellung *Relocation, Among Other Things* ist aus dieser Vergänglichkeit der Performativität entstanden. Die aus verlassenen Geschäften, Häusern und

18 Jean-Luc Nancys These von der Gemeinschaft und dem ‚Mit-Sein‘ ist manchmal als eine Ermahnung zur Alterität oder gar zum ‚Anderssein‘ missverstanden worden. Dies ist nicht unbedingt der Fall. Vielmehr trägt sie zu einem Erzählmodell bei, das sich gegen die ständige Vorstellung wendet, dass man aus der Position eines subalternen Subjekts oder einer Klasse von Bürgern heraus agiert. Die Möglichkeiten, einer Gemeinschaft anzugehören, sind vielfältig und oft widersprüchlich.

19 Allan Kaprow und Robert Smithson (1967) *What is a Museum?: A Conversation*. Als Facsimile verfügbar: <https://baixardoc.com/preview/robert-smithson-what-is-a-museum-a-dialogue-between-allan-kaprow-and-robert-smithson-1967-5c93f460baa55>, 21. Mai 2022.

20 Ian White und Mike Sperlinger (Hg.) (2007/8) *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*. Köln: Walther König.

21 Ibid. S. 13.

Die Beschwörung der Geister

Industrieräumen entnommenen Objekte finden sich, wenn sie ausgestellt werden, in einer sich ständig verändernden Choreografie wieder. Die Besucher_innen haben die Möglichkeit, sich mit dem, was sie sehen, eng zu verflechten, wobei jede Einheit in einer anderen Sprache spricht. Eingeklemmt, eingepfercht, umgeschaltet, angekettet, verpackt und gestapelt. Töpfe und Pfannen in Wagen, Bücher, die wir nicht öffnen können, aus fernen und unbekanntem Bibliotheken; Kabel, die sich in unförmigen Schleifen winden und einen Zustand von verpacktem Chaos vorgeben – eine Metapher, die für das Publikum offengelassen wird, um sie zu entschlüsseln, wenn es das möchte.

Rabahs Ausstellung beruft sich auf den revolutionären Impuls der Kunst in den 1960er Jahren, der einen der bedeutendsten Konzeptkünstler unserer Zeit, Marcel Broodthaers, hervorbrachte. Der Dichter und Buchhändler Broodthaers wurde erst im Alter von 40 Jahren offiziell zum Künstler und demonstrierte Aspekte seines täglichen Lebens in einem performativen Akt der Selbstarchivierung. Für seine erste Einzelausstellung wurden 50 unverkaufte Exemplare seines Gedichtbandes „Pense-Bête“ in Gips eingewickelt und verwandelten sich so von einer Ansammlung von Loseblättern in eine skulpturale Form. In ähnlicher Weise wurden Rabahs Assemblagen aus einer Vielzahl von Kontexten in eine objektorientierte Struktur transportiert und usurpiert, wobei die Besucher_innen aufgefordert werden, Entscheidungen darüber zu treffen, wie sie in den Bezugsrahmen eintreten. Sie können sich entscheiden, die vierte Ebene zu durchbrechen und die indexikalischen Reihen vor ihnen zu befragen, oder sie können distanziert bleiben und die Inhalte vor ihnen als Fossilien eines gelebten, verlorenen, demontierten oder auch nicht gelebten Lebens stehen lassen.

Rabahs Ausstellung beruft sich auf den revolutionären Impuls der Kunst in den 1960er Jahren, der einen der bedeutendsten Konzeptkünstler unserer Zeit, Marcel Broodthaers, hervorbrachte.

Broodthaers' früheste Kunstwerke bieten ein Objektiv, durch das die museologischen Handlungen von Rabah betrachtet werden können. Im Bereich der „Museumsfiktionen“, wie er sie nannte, entwickelte Broodthaers das berühmt-berüchtigte *Museum of Modern Art: The Department of Eagles* (1968) – eine Reihe von Vitrinen, die sich mit Ökologie befassen, insbesondere mit Darstellungen von Adlern. Daneben stand der Hinweis: „Dies ist kein Kunstwerk“.²²

²² Diese Referenz könnte nützlich sein. Verfügbar unter: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html, 21. Mai 2022. Es lohnt sich auch, die folgende Monographie von Broodthaers zu lesen: Christoph Cherix und Manuel J. Borja-Villel (Hg.) (2016) *Marcel Broodthaers: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art.

In ähnlicher Weise sprechen auch Joseph Cornells sogenannte Schattenboxen, die ab den 1940er Jahren entstanden und aus gefundenen Objekten bestehen, die zu einem zusammengesetzten Bild zusammengefügt werden, für die Kompositionspraxis in Rabahs vielgestaltiger Ansammlung von Objekten. Diese in Kartons untergebrachten Museen sind transportable Gefäße, die sich je nach Ort und Umständen verändern.

Cornell wurde zusammen mit seinen Zeitgenossen mit einer Erweiterung des Surrealismus in Verbindung gebracht. Eine Gruppe, die die Konturen der Realität ausdehnte, von denen viele oft als Wanderer mythologisiert wurden. Was Khalil Rabahs Herangehensweise nicht an das Reich der Alterität, sondern an die Welt der Intimität und Nähe anlehnt, ist seine spezifische ontologische Perspektive, die er durch ein biografisches Leben des ständigen Ein- und Auspackens gewonnen hat. Im Gegensatz zu Cornell, der bekanntlich bis zu seinem Tod im selben Familienhaus lebte, oder Broodthaers, der hauptsächlich innerhalb der Grenzen Westeuropas arbeitete, verkörpert Rabah multiple Formen des Bewusstseins.²³ Da er mehrere Identitäten in sich vereint, kann man seinen Blick in zahlreichen Gestalten verorten: Palästinenser und/oder Araber? Queer und/oder Christ? Ein Bürger der USA und/oder eines Nicht-Ortes? Ein Texaner aus dem tiefen Süden oder ein Bewohner der Ostküste oder Europas? Oder vielleicht der am meisten missverstandene Binärbegriff: Künstler, Architekt oder Organisator? Das kapriziöse Verlangen von Institutionen, Menschen und Objekten Definitionen vorzuschreiben und zu behaupten, ist der treibende Impuls des Künstlers, um ein ständiges Netz von Widersprüchen zu manifestieren.

Ist das Museum schön, oder unnötig wichtig?

In der Grundschule las ich, wie viele im amerikanischen Schulsystem, Maya Angelous „Ich weiß, warum der Käfigvogel singt“ (1969). Der leuchtend rot-orangefarbene Einband hatte meine ästhetischen Sinne angesprochen, ich lieh es aus der Bibliothek aus. Ab Seite vier oder so hatte ich einen Kloß im Hals. In Anspielung auf ihre Kindheitserfahrungen hatte Angelou festgestellt, dass „das Bewusstsein ihrer Verdrängung dem Rost auf dem Rasiermesser gleicht, der die Kehle bedroht. Es ist eine unnötige Beleidigung“.²⁴ Angelous Aussage bezieht sich auf die ständige Erinnerung an die eigene Andersartigkeit in jedem Raum der

23 Aus Gründen der Kürze habe ich es in diesem Text vermieden, mich näher mit DuBois' Ideen des doppelten Bewusstseins und darüber hinaus zu befassen, aber dies ist sicherlich ein Thema, das es wert ist, in einem späteren Text weiter untersucht zu werden.

24 May Angelou (1969) *I Know Why the Caged Bird Sings*. London und New York: Harper Collins. S. 4.

Die Beschwörung der Geister

Existenz – eine Ontologie, die erst in der jüngsten Vergangenheit semiotisch zusammenzubrechen begann.

In dieser Hinsicht bezieht sich Khalil Rabahs Arbeit auf mehrere theoretische Positionen und Perspektiven. Eine davon ist der Rahmen der Metamoderne, die auch als Post-Postmoderne bezeichnet wird; eine Situation zwischen Moderne und Postmoderne, in der das gescheiterte Projekt der „universellen“ Moderne anerkannt wird, während die eigene Selbstreflexivität erhalten bleibt. Es handelt sich um eine Struktur des Gefühls, der verstreuten Geschichte, und eine Einladung, ständig hin- und herzupendeln – zwischen dem Hier und Jetzt und der Ewigkeit.

Beim Blick in das Gewölbe, inmitten der Objekte von *Relocation, Among Other Things*, beginnt der Körper selbst zu zittern:

In
And Around
The nationalistic project—
It collapses before our eyes.

The body here is enshrined in a mausoleum
A crypt, for the barely alive

As one manoeuvres to the appropriately titled, Kabinett
Body and Sole are with us.

Shoes that do not fit our bearded Cinderella
They gnaw at it aggressively
The leather moist—
We can almost taste it.

Are they crushing the weathered shoe?
Or dismembering themselves?
Emasculated, forever, ever, nothing, buried into the ground.

Persistently,
But we hear nothing of breath.
Not even the drag on their cigarette.

The arduous labour is not made evident in the aural sphere—
Evermore discomfiting, it becomes.

Die Beschwörung der Geister

But we can feel this person,
A futile struggle to enter shoes soldered for another –
Kind of person

They permeate our field of vision
We/I – cannot look anymore.
It stings.

Der Körper ist in seinem Gewölbe eingeschlossen, sucht aber den Bruch und die Verzückung. Wir ahnen, dass sie oder er als wenig mehr als ein Bild wieder auferstehen werden. Dass das von Khalil Rabah dargestellte Subjekt zu einem der unendlichen Bilder in André Malraux' *Musée Imaginaire* wird – die Dramatisierung eines Museums, das niemals wirklich existieren könnte. Wir gehen und finden uns im Akt des Ein- und Auspackens wieder – bis in alle Ewigkeit.

— **Biographie von Dr. Omar Kholeif**

Dr. Omar Kholeif (EG/SU/UK) sind Prosa- und Lyrikautor_innen, Lyrik- und Performancekünstler_innen, Kurator_innen in der physischen und virtuellen Sphäre, Kulturhistoriker_innen der Akademie und ihrer Peripherie sowie Rundfunksprecher_innen, die das Verständnis der Öffentlichkeit für Internettechnologien und deren Beziehung zu Kunst, Kultur und sozialer Gerechtigkeit erforschen. Ihre Texte befassen sich mit Themen, die sich oft vor offiziellen Aufzeichnungen oder der Geschichte drücken, und reflektieren Themen wie die Ästhetik der geistigen Gesundheit, die Konturen geschlechtsneutraler Kleidung und die Politik des Code-Switching. Kholeif veröffentlichen regelmäßig in Zeitschriften und Magazinen und sind Autor_innen oder Mitautor_innen von über zwei Dutzend Büchern, die in 12 Sprachen übersetzt wurden. Derzeit sind sie Direktor_innen der Sammlungen und leitende/r Kurator_innen der Sharjah Art Foundation in den Vereinigten Arabischen Emiraten.

Als Kurator_innen von über 50 Ausstellungen und mehr als 100 Künstleraufträgen wurde Dr. Kholeifs Arbeit in führenden Kultureinrichtungen präsentiert – von der Tate bis zum Museum of Contemporary Art, Chicago; dem Museum für Kunst, Architektur und Technologie (MAAT), Lissabon; dem Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin; der Whitechapel Gallery und dem Institute of Contemporary Arts (ICA), London.

Sie waren für die Regierung in leitenden Funktionen in Agenturen in Abu Dhabi, Dubai und Sharjah tätig, arbeiteten mit Sendern von der BBC bis Channel 4 zusammen und kuratierten

Die Beschwörung der Geister

ehrzeigige Ausstellungen auf internationalen Festivals, darunter die Biennalen in Sharjah, Liverpool und Venedig. Sie haben auch kuratorische Projekte für das Manchester International Festival, die Frieze Art Fairs, die Armory Show realisiert und das Forum bei der 1-54 Contemporary African Art Fair kuratiert.

Kholeif sind die Gründer_innen des einzigen fortlaufenden Filmfestivals in Großbritannien, das dem arabischen und afrikanischen Kino gewidmet ist, dem Safar Film Festival, und sind als Berater_innen für das Internationale Filmfestival Rotterdam und Sundance tätig. Außerdem haben sie in verschiedenen Funktionen an preisgekrönten Kurz- und Spielfilmen als Berater_innen, Produzent_innen und Drehbuchautor_innen mitgewirkt.

*Kholeif sind Mitbegründer_innen des wandernden Kuratoriums Centre of Cultural Confusion und Mitbegründer_in von www.artpost21.com, einer kollaborativen Publikations- und Sen- deplattform, die einen Nährboden für die Vielseitigkeit des 21. Jahrhunderts und ihre Ideen bietet. Ihr demnächst erscheinendes Buch, *Internet/Art: From the Birth of the World Wide Web to the Rise of NFTs (Von der Geburt des World Wide Web bis zum Aufstieg der NFTs)* ist ein Memoir und eine Sozialgeschichte, die Anfang 2023 bei Phaidon erscheinen wird.*

— **Biographie Khalil Rabah**

Text von Wafa Roz

Khalil Rabah ist ein palästinensischer Konzeptkünstler, der 1961 in Jerusalem, Palästina, in einer Familie aus Ramallah geboren wurde. Er studierte Architektur und Bildende Kunst an der University of Texas in Arlington und lebte mehr als ein Jahrzehnt in den Vereinigten Staaten. Nach seiner Rückkehr lehrte er von 1997 bis 2000 an der Fakultät für Architektur der Birzeit-Universität und an der Fakultät für Bildende Kunst der Bezalel Academy. Rabah war 1991 Mitbegründer der in Ramallah ansässigen Riwaq-Organisation, die sich um die Aufwertung und Erhaltung des palästinensischen Kulturerbes bemüht, und 1998 der in Jerusalem ansässigen Kunststiftung Al Ma'mal. Er ist außerdem Mitbegründer der Art School Palestine in London und war von 2011 bis 2015 Mitglied des Lehrplanausschusses des Ashkal Alwan's Home Workspace Program.

Als Palästinenser, der in den 1980er Jahren in den Vereinigten Staaten lebte, musste sich der Künstler mit der Komplexität von Immigration und Vertreibung auseinandersetzen und mit einer neuen Kultur zurechtkommen, während seine eigene belagert wurde. In dieser Zeit schuf Rabah Assemblage-Gemälde, in denen er folkloristische Kleidungsstücke als Geste des Protests verwendete. Er kanalisierte seine Verzweiflung auch in Performances wie Self-Invasion (1982), in der er symbolisch den Schmerz der gleichzeitigen israelischen Invasion in den Libanon absorbierte, indem er durch Glasscherben kroch. Rabah kehrte Anfang der neunziger Jahre in sein Heimatland zurück, in einer Zeit zwischen der ersten Intifada und

Die Beschwörung der Geister

der Unterzeichnung des Friedensabkommens von Oslo, die sowohl von Trauer als auch von Hoffnung geprägt war. Sein erster Beitrag zur lokalen Kunstszene war 1991 die Gestaltung von Anadeil, einer Galerie für zeitgenössische Kunst in der Altstadt von Jerusalem, die er gemeinsam mit Jack Persekian und Issa Kassissieh gründete. Daraus ging 1998 die Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art hervor, ein interaktiver Mehrzweckraum, der bis heute ein Zentrum für bildende Kunst, Musik und kulturellen Aktivismus in Ostjerusalem ist.

Rabahs konzeptionelle Kunstpraktiken umfassen Multimedia-Installationen und Performances und erforschen häufig weitreichende philosophische Fragen der Zugehörigkeit, Vertreibung und Hybridität sowie dringende, konkrete Themen wie Asyl und Einbürgerung. In der Installation Philistine (1997) untersucht Rabah auf ergreifende Weise die tiefen Wurzeln rhetorischer Gewalt, indem er eine gängige Redewendung mit der internationalen Entmenschlichung der Palästinenser in Verbindung bringt. Rabah nimmt ein Oxford-Wörterbuch – das vielleicht allgegenwärtigste englischsprachige Wörterbuch –, schlägt es auf und zernagelt es, so dass jeder Zentimeter Text bedeckt ist, bis nur noch die Definition von „Philister“ zu sehen ist. Eingerahmt von glänzenden, gewalttätigen Metallsplintern zieht die Definition den Blick des Betrachters auf sich und konfrontiert ihn mit der Bedeutung des Wortes als antiker Bewohner Palästinas und als ungehobelter, unkultivierter, barbarischer Mensch. Die meisten Englisch sprechenden Menschen verwenden diesen Begriff, ohne seinen Ursprung zu kennen, doch Rabah deutet mit seinem kraftvollen Mixed-Media-Werk an, dass Gewalt und Vorurteile auch auf diese Weise stillschweigend verbreitet werden. In seinem angeeigneten Gemälde My Name Is Charlie, But I Am Khalil (2001) – eine zweigeteilte Madonnenikone, von der eine Hälfte Christus ähnelt – vermittelt Rabah das Unbehagen einer gespaltenen Identität und regt zum Nachdenken über die Anforderungen an einen Exilanten oder Immigranten durch die Kultur seines Gastlandes an.

Angesichts der kontinuierlichen Auslöschung der palästinensischen Geschichte und des kollektiven Gedächtnisses seit der Gründung des israelischen Staates versucht Rabah, das isolierte Palästina durch die Organisationen Riwaq und Al Ma'mal sowie durch seine Beteiligung an Qalandia International, einer Kunstbiennale, die in verschiedenen palästinensischen Städten stattfindet, wieder mit der internationalen Kunstwelt zu verbinden. Er beschäftigt sich mit diesem Thema auch in seiner künstlerischen Praxis, die bei der Befragung von Geschichte und Dokumentation manchmal mit dem Absurden kokettiert. Rabah erfindet heterotopische, fiktive Institutionen als alternative Räume für eine palästinensische Nation. In einem Versuch, die verleugnete Existenz Palästinas zu ermöglichen, materialisieren diese Einrichtungen flüchtig eine palästinensische Gesellschaft mit einer Identität, die die Geschichte überschreibt und umschreibt. Sein Palestinian Museum of Natural History and Humankind (2003-fortlaufend) beispielsweise ist eine fiktive Institution, die konventionelle westliche Vorstellungen von Museologie in Frage stellt und mit anderen fiktiven Archivprojekten wie dem Atlas-Projekt von Walid Raad im Gespräch ist. Das Museum umfasst verschiedene Abteilungen, initiiert Projekte, gibt Newsletter heraus und verfügt über ein eigenes Forschungs-

Die Beschwörung der Geister

zentrum und eine Archivabteilung. Die Form und der Inhalt des Museums variieren von Ort zu Ort, und gerade seine Unbeständigkeit deutet auf die Schwierigkeit hin, eine nationale palästinensische Identität angesichts einer Besatzung zu schaffen, die genau diese Identität ständig negiert.

Zu den anderen Projekten, die sich an Rabahs „Museum“ anlehnen, gehören die United States of Palestine Times (2007) und die United States of Palestine Airlines (2008), die sich mit Entfremdung und verbotener Mobilität befassen, indem sie „Büros“ in London und Beirut eröffnen und die Passanten verwirren.

Rabahs fiktive Projekte sind miteinander verknüpft und an reale Ereignisse und bestehende Institutionen gekoppelt, wobei er eine feine Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiction zieht. 2017 präsentierte Rabah im Rahmen der Sharjah Biennale „neue Orte“, die den Abteilungen des Museums gewidmet waren. Als Teil der Ausstellung stellte er riesige rostige Stahlskulpturen in den Formen 48 % und 67 % aus, die absichtlich die Prozentsätze des verlorenen Landes seit der Nakba und Naksa mit den Jahren der Ereignisse vermengen. Zwei weitere Skulpturen aus poliertem Stahl, die 93 % und 95 % anzeigten, sorgten für die gleiche Verwirrung in Bezug auf die Osloer Abkommen. Als Konzeptkünstler, der mit der nicht-visuellen Abstraktion spielt, schlug Rabah satirisch eine weitere Zahl vor: 0 %, die den nicht berechneten Verlust des „menschlichen Elements“ und damit der Menschheit und des Menschen bezeichnet.

Rabah lebt und arbeitet derzeit in Ramallah.