

Iman Issa

LENBACHHAUS

HIRMER



In wartime, truth is whatever hurts the other side more.

Lass uns spielen

Iman Issa

*Lass uns spielen
Let's Play*

LENBACHHAUS HIRMER

9	<i>Vorwort</i>	41	<i>Von Iman Issa ausgewählte Texte</i>	177	<i>Abbildungen / Plates</i>	297	<i>Iman Issa im Gespräch mit Stephanie Weber</i>
15	<i>Foreword</i>	42	<i>Texts Selected by Iman Issa</i>	179	<i>Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One</i>	305	<i>Iman Issa in Conversation with Stephanie Weber</i>
21	<i>Leihgaben und Dank / Loans and Thanks</i>	45	<i>Der Intellektuelle im Getümmel</i>	203	<i>Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)</i>	311	<i>Biografien</i>
23	<i>Iman Issa: Von der Bildunterschrift zur fünften Dimension</i>	49	<i>The Intellectual in the Fray</i>	217	<i>See No Evil, Hear No Evil</i>	315	<i>Biographies</i>
33	<i>Iman Issa: From the Caption to the Fifth Dimension</i>	53	<i>Bacon und die Kunst des objektiven Humors</i>	223	<i>I, the Protagonist</i>	319	<i>Ausgestellte Werke / Exhibited Works</i>
	Morad Montazami	77	<i>Bacon and the Art of Objective Humour</i>	227	<i>Proxies, with a Life of Their Own</i>	325	<i>Bildnachweis / Image Credits</i>
		Alenka Zupančič	245	<i>Heritage Studies</i>	328	<i>Team Lenbachhaus</i>	
		99	<i>Am falschen Ort</i>	265	<i>Lexicon</i>	331	<i>Impressum / Colophon</i>
		121	<i>In the Wrong Place</i>	283	<i>Material</i>		
			Haytham El-Wardany	293	<i>Proposal for an Iraq War Memorial</i>		
		141	<i>Archäologie und Nation: eine Neubestimmung</i>	295	<i>Car Wash</i>		
		155	<i>Archaeology and Nationhood Revisited</i>				
			Nadia L. Abu El-Haj				
		167	<i>Der Raum der großen Stille</i>				
		169	<i>The Chamber of Total Silence</i>				
			Georges Henein				
		171	<i>Abschied von der Konversation</i>				
		175	<i>Farewell to Conversation</i>				
			Georges Henein				

Vorwort

Stephanie Weber und Matthias Mühlung

„Wenn man uns sagt, dass unsere Zeit andere Sorgen hat, als Gedichte zu schreiben, antworten wir: „Wir auch!““¹ (La Main à plume, Paris, 1941)

In ihrem von formaler Zurückhaltung und enzyklopädischer Spannbreite charakterisierten Werk befasst sich Iman Issa mit den immerwährenden Fragen der Kunst: Was ist ein Kunstwerk? Wie verhält sich ein Objekt oder ein Bild zu den Belangen seiner Zeit? Welche Rolle kommt den Künstler*innen in ihrer jeweiligen Gegenwart zu?

Die gezielte Fragestellung ist für Issa ein Medium ebenso wie Holz, Metall oder Fotografie. Ist eine Frage aufgeworfen oder eine Hypothese skizziert, prüft sie deren Schlüssigkeit. Wie könnte ein Selbstporträt aussehen, das aus Aphorismen und den Gedanken anderer

¹ Die Mitglieder der Poesie-Gruppe La Main à plume veröffentlichten während der deutschen Besatzung in Paris in den frühen 1940er Jahren an der Zensur vorbei Gedichte und organisierten sich im Widerstand. Die in dem hier zitierten Manifest aufgeworfene Frage, ob die Kunst in Zeiten handfester politischer Krisen schlicht überflüssig, oder, so die Entgegnung von La Main à plume, gerade dann notwendig sei, stellt uns auch das Werk Iman Issas.

Personen besteht? Acht Objekte der Serie *Proxies, with a Life of Their Own* sind Issas Erwiderung auf diese Denkaufgabe. Gibt es eine Form, welche die maximale Vereinfachung eines Sinnzusammenhangs und zugleich dessen Spezifität enthält, versucht sie mit ihrer neueren Werkserie *I, the Protagonist* herauszufinden. Im Verlaufe einer solchen Fragestellung entstehen nicht nur mögliche Antworten, sondern die ursprüngliche Frage verändert sich und mündet in einem neuen Ansatz. Als maßgeblich für die Formulierung ihrer eigenen Auffassung von Kunst bezeichnet Issa den kritischen Realismus der Foto- und Textarbeiten Allan Sekulas, in denen die vermeintliche Abstraktion der zeitgenössischen Welt und ihrer Warenflüsse konkret wird.

Nach dem Studium der Philosophie und der Politikwissenschaften, das Issas in Hypothesen und Versuchen strukturiertes Werk sichtbar prägt, arbeitete die 1979 in Kairo geborene Künstlerin vor allem mit dem Medium der Fotografie. Heute nehmen Issas Arbeiten meist installative Form an. Ihre „Displays“, wie sie ihre Werkkonstellationen nennt, bestehen aus sich aufeinander beziehenden Elementen: kurze Texte, Fotos, Bücher, Videos und Objekte. Oftmals unterlaufen diese Konstellationen die traditionelle Beziehung zwischen Bildunterschrift und Illustration. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn ein Text und eine Skulptur ein abwesendes drittes Objekt heraufbeschwören oder aber gezielt aneinander vorbeideuten.

Genau im Mit- und Gegeneinander der verschiedenen Bestandteile ihrer Installationen entfaltet sich Issas Arbeit. So wird etwa in der Fotoreihe *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One* jede der zehn Fotografien von bis zu fünf unterschiedlichen möglichen Bildunterschriften begleitet, von denen aber nur eine richtig ist. Nicht nur verändert sich die Betrachtung des Bildes durch die Suche

nach der korrekten Zuschreibung, es entsteht auch ein Netz möglicher Querbeziehungen, das sich die Betrachter*innen erarbeiten können. Verfolgt man die Hinweise der Künstlerin, führen diese zu sehr konkreten historischen wie aktuellen politischen Themenkomplexen, die sich bei der flüchtigen Betrachtung nicht erschließen. Hinter diesen Strategien Issas steckt nicht zuletzt die Absicht, dem Werk Raum zu geben, es weder als per se bestimmt durch sein Umfeld (z. B. die Institution) noch durch dessen Autor*in zu betrachten: „So selten es auch der Fall sein mag“, schreibt Issa, „begegnet man Kunstwerken, die weder als Opfer ihrer Umstände betrachtet werden noch den Intentionen ihrer Urheber*innen folgen mögen [...].“²

Zur Diskussion steht hier letztlich, ob Kunstwerke beliebigen Interpretationen und Instrumentalisierungen ausgeliefert sind oder ob ihnen – „so selten es auch der Fall sein mag“ – Dynamik und Widerständigkeit eingeschrieben sein können. Kann ein Kunstwerk im Einklang sein mit der Programmatik der Institution, die es beherbergt, sich aber auch von dieser distanzieren oder ihr ihre Unzulänglichkeit vor Augen führen, wenn sie es verdient? In einer Zeit, in der in Deutschland die politische Einflussnahme auf die öffentlichen Kunst- und Kulturinstitutionen und mit ihnen auf die Künstler*innen selbst bedenklich zunimmt, handelt es sich hier längst nicht mehr um ein theoretisches Gedankenspiel. Der von Issa gewählte Ausstellungstitel *Lass uns spielen* kann durchaus als Antwort auf diese Herausforderungen verstanden werden, zugleich auch als Einladung an das Publikum.

² „Iman Issa, „I, the Artwork“, in: *Aimless. Confronting Imago Mundi*, Ausstellungsbrochure Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, Palma 2023, S. 28.

Die Ausstellung im Lenbachhaus beinhaltet Beispiele aus fast allen Werkserien Issas. Mit dem Video *Car Wash* aus dem Jahr 2006 und den Fotografien *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One* von 2025 sind Arbeiten Issas aus knapp 20 Jahren zu sehen. Die ausgestellten Werke sind im Katalogteil dieser Publikation abgebildet, die einzelnen Werkserien werden jeweils durch einen kurzen Text der Künstlerin eingeleitet.

Die vorliegende Publikation ist in engem Austausch mit Iman Issa entstanden. Neben einem neuen Aufsatz des Kunsthistorikers und Kurators Morad Montazami, in dem die aktuellen Arbeiten Issas im Vordergrund stehen, enthält sie eine von der Künstlerin zusammengestellte Sammlung von insgesamt sechs Texten, die über einen Zeitraum von knapp 90 Jahren entstanden sind. Das Gefüge von Lang- und Kurzessays aus Philosophie und Anthropologie, soziopolitischem Kommentar und Kurzgeschichte bietet Einblick in Issas Denkweise und ihr künstlerisches Selbstverständnis.

Wir danken allen Autor*innen und ihren Vertreter*innen für die Erlaubnis, ihre Texte abzudrucken. Insbesondere möchten wir Alenka Zupančič und Haytham El-Wardany für den netten, vertrauensvollen Austausch danken. Auf ihre Empfehlungen gehen außerdem die exzellenten Übersetzungen von Haytham El-Wardanys Kurzgeschichte durch Katharine Halls und Sandra Hetzl sowie Jan Weise für den Essay von Alenka Zupančič zurück, dessen Abdruck uns von Benjamin Ware vom Kings College London und Ben Harrison vom Estate of Francis Bacon gewährt wurde.

Für die ausgesprochen schöne Zusammenarbeit danken wir dem Hirmer Verlag, allen voran Jutta Allekotte, in deren Händen alle Fäden zusammenliefen. Ihr und Kerstin Ludolph danken wir für die

Aufnahme in das Programm, Sabine Frohmader für die Betreuung der Produktion. Die Zusammenarbeit mit den Lektorinnen Rita Forbes und Stefanie Adam war nicht nur lehrreich, sondern besonders angenehm. David Radzinowicz, Bernadette Ott und Herwig Engelmann lieferten nuancierte und präzise Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, Gérard Goodrow übersetzte dieses Vorwort kompetent ins Englische. Die kluge Buchgestaltung ist dem Talent Santiago da Silvas und seines stoodios in Berlin anzurechnen.

Unsere Ausstellung unterstützen durch Leihgaben und geduldige Information die Galerien Sylvia Kouvali, London und Piraeus, carlier | gebauer, Berlin und Madrid, und Galerie Elisabeth & Klaus Thoman in Wien.

Aufrichtiger Dank gilt den Leihgeber*innen für ihre großzügige Unterstützung, namentlich Dr. Anne Vieth von der Mercedes-Benz Art Collection, Patrizia Sandretto Re Rebaudengo und Carla Mantovani von der Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin sowie Dr. Bernd Ebert und Astrid Nielsen von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Wir haben das Glück von einem Förderverein unterstützt zu werden, der sich durch sein Vertrauen in unsere Arbeit und Neugierde für moderne wie zeitgenössische Kunst auszeichnet, wofür wir ihm sehr verbunden sind. Ohne das gesamte Team des Lenbachhauses wären auch diese Ausstellung und die begleitende Publikation nicht zustande gekommen. Besonderer Dank gilt Susanne Nolting für die sorgfältige Koordination von Transporten und Aufbau sowie unseren Restaurator*innen Isabel Gebhardt, Isa Päffgen und Daniel Oggendorf für ihre fachkundige wie stets kollegiale Unterstützung. Die elegante Ausstellungsgrafik und die begleitenden Drucksachen stammen von Flo Gaertner und Anna Cairns von magma design studio.

Unser größter und herzlichster Dank gilt Iman Issa. Die Verbindung von menschlicher Wärme, Großzügigkeit und Präzision, durch die sich jegliches Handeln Issas auszeichnet, haben die Arbeit an diesem Projekt besonders gemacht. Ihr unverwechselbares Werk begleitet unser alltägliches Nachdenken und Sprechen über die Kunst und über die Welt, in der diese Kunst stattfindet. Ihre Arbeit wird uns auch in Zukunft immer wieder neu herausfordern.

Foreword

Stephanie Weber and Matthias Mühling

“When we are told that our age has other worries than writing poems, we reply: ‘So do we!’”¹
—La Main à plume, Paris, 1941

In her work, characterized as it is by formal restraint and encyclopedic breadth, Iman Issa addresses some of art’s perennial questions: What is a work of art? How does an object or image relate to the concerns of its time? What role do artists play in their respective present, within the political moment in which they live?

For Issa, the well-considered question is as much a medium as wood, metal, or photography. Once a question or hypothesis has been raised, she examines its validity. What might a self-portrait consisting of aphorisms and other people’s thoughts look like? Eight objects from the series *Proxies, with a Life of Their Own* are Issa’s response to this

¹ The members of the group La Main à plume clandestinely published poems during the German occupation of Paris in the early 1940s while also taking part in the Resistance. The question raised in their manifesto—is art superfluous in times of acute political crisis, or (as La Main à plume concludes) is it precisely during these times that it is most necessary?—is one that Iman Issa’s work poses in its own right.

challenge. In her recent series *I, the Protagonist*, she asks if a form exists that simplifies a given context to the greatest possible degree while also capturing its specificity. Not only do possible answers emerge in the course of such questioning, but the original question itself changes and leads to a new approach. Issa cites the critical realism of Allan Sekula's photographic and textual works, in which the supposed abstraction of the contemporary world and its flow of goods becomes concrete, as playing a decisive role in the formulation of her conception of art.

After studying philosophy and political science, both of which visibly influence her work's structure in hypotheses and trials, the artist, born in Cairo in 1979, initially worked primarily in the medium of photography. Today, her works mostly take the form of installations. Her "displays," as she calls these works, consist of interrelated elements: short texts, photographs, books, videos, and objects. Often, these constellations lightly subvert or invert traditional relations of caption and illustration. This is the case when a text and a sculpture convoke an absent third object, or when they purposefully talk past each other.

It is precisely in the interaction and contrast between the various components of her installations that Issa's work unfolds. In the photographic series *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One*, for example, each of the ten photographs is accompanied by up to five different possible captions, only one of which is correct. The search for the correct caption not only changes the way the image is viewed but also creates a network of possible cross-references for viewers to explore. If the artist's clues are followed, they lead to very specific political issues, both historical and contemporary, that are not apparent at first glance. Behind Issa's strategies lies the intention to give the work space, to see it as not entirely defined by its environment

(e.g., the institution) or by its author: "Rare as it is," writes Issa, "one has also encountered and knows of such an artwork: an artwork which is neither interested in being viewed as a victim to its context nor in following the intentions of its maker."²

Ultimately, the question here is whether works of art are at the mercy of arbitrary interpretations and instrumentalization, or whether—"rare as it is"—they are capable of resisting. Can a work of art be in harmony with the program of the institution housing it, but also distance itself from its program or point out its shortcomings? At a time when political influence on public art and cultural institutions, and thus on artists themselves, is increasing significantly in Germany, this is no longer a theoretical thought experiment. The title Issa chose for the exhibition, *Lass uns spielen*, can be understood as a response to these challenges, but also as an invitation to the viewers.

The exhibition at the Lenbachhaus includes examples from almost all of Issa's series. The works on view span nearly 20 years, from the 2006 video *Car Wash* to the photographs in 2025's *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One*. The exhibited works are reproduced in this publication, with a short text by the artist introducing each series.

This publication was produced in close collaboration with Iman Issa. In addition to a new essay about Issa's current work by the art historian and curator Morad Montazami, the publication includes a collection of six texts by various authors, compiled by Issa herself, that were written

² Iman Issa, "I, the Artwork," in: *Aimless: Confronting Imago Mundi*, exhibition booklet, Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, Palma 2023, pp. 24–29, here p. 28.

over a period of nearly 90 years. This collection of long and short essays from the fields of philosophy and anthropology, along with sociopolitical commentary and a short story, provides insight into Issa's thinking and artistic self-understanding.

We would like to thank all of the authors and their representatives for granting us permission to include their texts in our publication. We would particularly like to thank Alenka Zupančič and Haytham El-Wardany for the kind and trusting collaboration. We are also grateful for their recommendations of excellent translators: Katharine Halls and Sandra Hetzl for Haytham El-Wardany's short story and Jan Weise for Alenka Zupančič's essay, with rights granted to us by Benjamin Ware from King's College London and Ben Harrison from the Estate of Francis Bacon.

We would like to thank Hirmer Publishers, especially Jutta Allekotte, who held everything together, for the remarkably pleasant collaboration. We also thank her and Kerstin Ludolph for including this title in the publishing house's program, and Sabine Frohmader for overseeing the production. Working with the editors Rita Forbes and Stefanie Adam was both instructive and enjoyable. David Radzinowicz, Bernadette Ott, and Herwig Engelmann provided nuanced and precise translations from French and English, and Gérard Goodrow skillfully translated this foreword into English. We owe the intelligent book design to the talent of Santiago da Silva and his "stoodio" in Berlin.

Our exhibition is supported by loans and practical support from the galleries Sylvia Kouvali, London and Piraeus; carlier | gebauer, Berlin and Madrid; and Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Vienna.

We would like to express our sincere thanks to the lenders for their generous support: Dr. Anne Vieth from the Mercedes-Benz Art Collection; Patrizia Sandretto Re Rebaudengo and Carla Mantovani from the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin; and Dr. Bernd Ebert and Astrid Nielsen from the Staatliche Kunstsammlungen Dresden. We are fortunate to have the support of the Society of the Friends of the Lenbachhaus, an association characterized by trust in our work and curiosity about modern and contemporary art, for which we are very grateful. The exhibition and publication would not have been possible without the entire Lenbachhaus team. Special thanks go to Susanne Nolting for her careful coordination of transport and installation and to our conservators, Isabel Gebhardt, Isa Päffgen, and Daniel Oggendorf, for their expert and collegial support. The elegant graphic design of the exhibition and all related printed matter is owed to Flo Gaertner and Anna Cairns of magma design studio.

Finally, our deepest and most heartfelt thanks go to Iman Issa. The combination of human warmth, generosity, and precision that characterizes everything Issa does made this project very special. Issa's inimitable work accompanies our daily reflections and discussions about art and the world in which this art takes place. It will continue to challenge us as time goes on.

Translated from the German by Gérard Goodrow

Wir danken für die Leihgaben /
Our gratitude goes to the lenders

carlier | gebauer,
Berlin und / and Madrid

Fondazione Sandretto Re
Rebaudengo, Turin

Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck und
Wien / Innsbruck and Vienna

Iman Issa

Mercedes-Benz Art Collection

Staatliche Kunstsammlungen
Dresden – Albertinum

Sylvia Kouvali,
London und / and Piraeus

Vielen Dank! / Many thanks!

Iman Issa
Nadia L. Abu El-Haj
Stefanie Adam
Jutta Allekotte
Marie-Blanche Carlier
Herwig Engelmann
Rita Forbes
Sabine Frohmader
Ulrich Gebauer
Gérard Goodrow
Katharine Halls
Ben Harrison
Sandra Hetzl
Myrto Katsimicha
Sylvia Kouvali
Justin Lieberman
Carla Mantovani
Angela Mewes
Morad Montazami
Astrid Nielsen
Bernadette Ott
David Radzinowicz
Seif Salmawy
Santiago da Silva
Eva Tarasi
Maximilian Thoman
Anne Vieth
Haytham El-Wardany
Benjamin Ware
Jan Weise
Alenka Zupančič

Iman Issa: Von der Bildunterschrift zur fünften Dimension

Morad Montazami

Die Beziehung zwischen Künstler*in und Museum, als konsensueller Dialog oder als Konfliktfeld verstanden, war und ist in der Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst Gegenstand äußerst lebhafter Debatten und strategischer Interaktionen. Man könnte dies bis zum berühmten Readymade *Fountain* (1917) des französischen Künstlers Marcel Duchamp zurückverfolgen, mit einem Pseudonym (R. Mutt) signiert und allein durch die Entscheidung des Künstlers – und damit als ein Akt der Institutionenkritik – als Kunstwerk präsentiert. Zu nennen wären auch der amerikanische Künstler Robert Smithson, der die Erfahrung von Kunst aus dem White Cube herauslöste und in die Landschaft hineintrug, oder Andy Warhol, der ihr einen Platz im Supermarkt und auf den Fernsehbildschirmen zuerkannte. Es handelt sich um eine Beziehung mit offenem Ende, die ein großes und vielfältiges Spektrum von Praktiken und kritischen Formen beinhaltet, die als postmodern bezeichnet werden könnten, weitaus dringlicher jedoch als Teil einer post- beziehungsweise dekolonialen Agenda verstanden werden müssen. Und tatsächlich

stellt sich die Frage, inwiefern sich der Fokus unserer geophilosophischen Linse wohl verschieben würde, wenn wir diese Künstler*innen-Museum-Beziehung neu und anders definieren würden – bis hin zu den antikolonialen Rändern und Netzwerken, die sich bereits während der Weltausstellungen in Paris,¹ London oder Chicago um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Gegenposition bildeten; oder auch im Kontext der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg – über die postkoloniale Avantgarde der Casablanca Art School und ihre ersten Ausstellungen im öffentlichen Raum (1969) oder die *International Art Exhibition for Palestine* (1978), organisiert von der Palästinensischen Befreiungsfront (PLO) in Beirut, mit 200 Werken von Künstler*innen aus 30 Ländern als Solidaritätsbekundungen, bis hin zur Ausstellung *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (1989), als kuratorischer Kraftakt von dem pakistanschen Künstler Rasheed Araeen zusammengestellt. Eine gewisse perspektivische Verschiebung hin zum Globalen Süden und zu

¹ Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die Berichte über algerische, tunesische und libanesische „eingeborene“ Künstler*innen und „Kunsthandwerker“, deren Aufgabe es auf den Weltausstellungen war, in den betreffenden Pavillons die kolonisierten Gebiete darzustellen – ein ausbeuterisches Zurschaustellen der nicht-westlichen Welt. Interessant ist die Frage, wie diese Künstler*innen die Bedingungen ihrer Arbeit, ihres Status und ihrer Selbstwirksamkeit aushandelten, im Spannungsfeld zwischen indigen und kosmopolitisch, marginalisiert und anerkannt, Kunsthandwerk und Kunst. Verwiesen sei auch auf die Gegenausstellung *La vérité sur les colonies* (oder wie der Aufruf eines Flugblattes lautete: „Ne visitez pas l'exposition coloniale!“) zur Pariser Kolonialausstellung 1931, die von Surrealist*innen, Kommunist*innen und antikolonialen Aktivist*innen aus arabischen, afrikanischen und asiatischen Ländern veranstaltet wurde. Siehe *Présences arabes – Art moderne et décolonisation. Paris 1908–1988*, hrsg. von Odile Burlaux, Madeleine de Colnet und Morad Montazami, Ausst.-Kat. Musée d'Art moderne de Paris, Paris: Zamân Books 2024.

postkolonialer moderner und zeitgenössischer Kunst würde sicherlich dazu beitragen, den Kanon zu erweitern und das Narrativ zu erneuern. Als „globale“ Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen (und hoffentlich auch als Zivilgesellschaft) versuchen wir, die Auftritte und Diskurse der westlichen Museen soweit möglich zu beeinflussen (von innerhalb wie von außerhalb der Institution), um deren Sammlungen und Ausstellungen zu dekolonisieren. Aber was meinen wir damit eigentlich? Oder anders gefragt: Warum ist es richtig, dass wir auf einer wachsenden Ausweitung und größeren Bandbreite bestehen?

Ein Teil der Antwort mag in den künstlerischen Praktiken jüngerer Zeit zu finden sein, die tendenziell in der Institutionenkritik und Gegenbewegung zur White-Cube-Ideologie der 1970er Jahre verwurzelt sind, zugleich jedoch deutlich entschiedener in ihrer postkolonialen Kritik des Museums und dessen extraktiver Art und Weise der Wissensproduktion. Ganz besonders, wenn es sich um Künstler*innen der früher sogenannten Dritten Welt handelt. Als eine solche Künstlerin hat auch Iman Issa – deren Muttersprache Arabisch ist, die in Ägypten geboren wurde und gelebt hat, dann in den Vereinigten Staaten und Österreich studierte und lehrte – seit den 2010er Jahren einen wichtigen Beitrag zur Beziehung zwischen Künstler*innen und Museum sowie zur Diskussion über dieses Verhältnis geliefert. In gewisser Hinsicht lassen sich ihre künstlerische Praxis und ihr Forschungsfeld mit denen schwarz-afro-asiatischer Künstler*innen vergleichen, die Narrativ und Apparat des Museums einer strengen Kritik unterziehen – man denke an Fred Wilson und Renée Green als afroamerikanische Künstler*innen oder an Rasheed Araeen und Mona Hatoum als afroasiatische beziehungsweise arabische Künstler*innen der Diaspora im

britisch-postkolonialen Kontext. Iman Issas Werk lässt sich aber auch als Fortführung einer Tradition von Künstler*innen verstehen, die mit fotografischen Augentäuschereien und Illusionen arbeiteten, wiederum in Bezug auf Museologie, Autor*innenschaft und Institutionenkritik, wie Joseph Kosuth, Louise Lawler oder Walid Raad.

Iman Issas jüngste Serie *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One* (2025) funktioniert in der Tat als Spiel, kann aber auch als psychologischer Test oder spekulative Museums-pädagogik verstanden werden, bei der das Publikum darum gebeten wird, das Gesehene einem historischen, geografischen und kulturellen Kontext zuzuordnen. Hierbei lässt sich eine Parallele zur epistemologischen Geste etwa des Kultur- und Literaturtheoretikers Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* (1994) ziehen,² der die westliche Zivilisation neu denkt, indem er ihre Voraussetzungen und Implikationen verortet und verwurzelt. Auf dieselbe Weise scheinen auch die verschiedenen Bildunterschriften, die Iman Issa zur Auswahl stellt, kreuz und quer westliche und östliche Geografien und Bibliografien zu vermischen. Tatsächlich können wir das Spiel ernst nehmen oder nicht, das heißt im Vergleich der bis zu fünf Bildunterschriften ernsthaft nach der Wahrheit suchen – die Künstlerin versorgt die Betrachter*innen großzügig mit zusätzlichen Hinweisen (verschiedene Angaben zu Daten, Orten und Protagonist*innen) – oder mit Text und Bild einfach nur herumspielen, bis hin zur Unterstellung, dass alle Bildunterschriften, die einem Bild mitgegeben werden, gleichzeitig wahr sein könnten. Die Vorstellung, dass uns die eine, ursprüngliche

² Deutsche Ausgabe: *Die Verortung der Kultur*, übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

Wahrheit entzogen bleibt, nahegelegt durch sich gegenseitig relativierende Behauptungen, die alle potenziell wahr sein könnten, lässt sich als Niederlage des westlichen philologischen/ikonologischen Modells begreifen, das von Erwin Panofsky bis Aby Warburg Artefakte und Kunstwerke einer religiösen, mythologischen oder profanen (mit Vorliebe schriftlichen) Quelle zuordnet.

Entscheidender ist hier Walter Benjamin, der in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) auf die entscheidende Rolle der Bildunterschrift für das Verständnis der Fotografie in ihrer ganzen historischen Bedeutung hinweist. Diese verhindert, dass das Bild ein nutzloses oder flüchtiges Produkt wird, durch sie kann es einen revolutionären Gebrauchswert erlangen. In einem berühmten Diktum erklärte Benjamin, dass das Analphabetentum der Zukunft in der Unfähigkeit bestehen würde, Fotografien zu deuten und zu verstehen, nicht nur in der Unfähigkeit, zu lesen und zu schreiben. Ein Jahrhundert nach Walter Benjamins kenntnisreichen Überlegungen zu den Anfängen der Fotografie – in einer Zeit geschrieben, als die Illustrierte das fortschrittlichste und mächtigste Medium war – können wir heute zahlreiche Attacken innerhalb der Welt der Medien und der Kommunikation selbst beobachten: auf historische Wahrheit, auf Faktizität und Objektivität; auf die moralische Integrität, sogar auf anerkannte ethische Standards des Journalismus (wobei die gegenwärtige politische Situation in den Vereinigten Staaten – Iman Issa, die dort studiert hat, kennt sich damit bestens aus – das größte Epizentrum der Krise der Medien und der Demokratie bildet).

Als Blaupause für die Wahrheit könnte die arme Bildunterschrift gar nicht hoffnungsloser und flüchtiger sein als in unserer Gegenwart, in der sie höchst brüchig wird und in großem Maßstab extrem leicht

zu manipulieren ist. Vor diesem Hintergrund verleiht Iman Issa der Bildunterschrift ganz bewusst eine umso größere Bedeutung und macht sie zum integralen Bestandteil ihrer im Lenbachhaus gezeigten Serien *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s), Proxies, with a Life of Their Own* und *Heritage Studies*. Jedes Mal spielt dabei die Bildunterschrift die Rolle eines symbolischen Führers, eröffnet ein Spiel der Interpretationen, stellt historische, geografische und kulturelle Bezüge her. Insbesondere *Heritage Studies* ist ein beredtes Lexikon aus Monumenten, Mahnmalen, geisterhaften oder abgeleiteten Formen und Definitionen, die spielerisch die Schemen von Antiquitäten und traditionellen Artefakten mit einer abstrakten, modernen Gestalt koppeln, unterstützt von einer als lückenhaft ausgewiesenen Definition. Tatsächlich werden wir nie in der Lage sein, eine endgültige Antwort oder vollständige Information über den mutmaßlichen Ursprung oder die mutmaßliche Quelle des Objekts und/oder Konzepts zu erhalten. Man könnte sagen, dass dieses Bedürfnis, niemals eine Bedeutung oder den Ursprung zu fixieren, Iman Issas allgemeine Haltung widerspiegelt. Im Unterschied zu den Puristen des Kunstraums oder des White Cube glaubt sie nicht daran, dass unsere Erfahrung eines Kunstwerks in den empirischen Grenzen eines solchen Raums gefangen bleibt. Denn dieser Raum kann sich in unsere Gespräche über das Kunstwerk und unsere Erinnerungen ausweiten, statt auf die rein körperliche Präsenz begrenzt zu bleiben. Das hält Iman Issa jedoch keineswegs davon ab, mittels ihrer Werke harsche Kritik an Raum und Ideologie des Museums zu üben. Wie sie erläutert, ist es dabei ihr Anliegen, durch ihre Arbeiten „die Kluft zur Außenwelt zu betonen, statt sie schließen zu wollen“.³

³ Und die Künstlerin fährt fort: „Könnte es nicht sein, dass Objekte in Museen und Objekte in der Außenwelt auf Parallelen existieren, die sich nie überschneiden – so

Aber zurück zum Spiel. Weit über den kulturellen Relativismus und die manipulierten Informationen unserer Post-Internet-Kultur hinaus vermittelt Iman Issa den Betrachter*innen auf subtile Weise eine subjektive Erfahrung, wie sie durch den autoritären Apparat des Museums (insbesondere historischer oder naturwissenschaftlicher Museen) häufig verhindert wird. Dies alles dient letztlich dazu, einen grundlegenden (und produktiven) Zweifel zu wecken: Könnte eine der verschiedenen vorhandenen Bildunterschriften, welche die Wahrheit sagen und das Bild in der empirischen Wirklichkeit verankern sollen, nicht doch auf irgendeine Weise in Beziehung zu den beiden anderen Wirklichkeiten stehen, die in den mutmaßlich „gefakten“ Bildunterschriften impliziert sind – jenseits ihrer Rückbindung an eine spezifische Epoche, Region oder Kultur? Kultureller Relativismus kann sich in den Verweis auf unerwartete metaphysische Ähnlichkeiten verwandeln. Und so erscheinen die von Iman Issa aufgelisteten Zeitpunkte, Orte und Protagonist*innen nicht nur als logische Optionen oder ausgeklügelte Vorschläge, sondern auch als anachronistische und heterotopische Chroniken und Fragmente einer „möglichen Geschichte“. Ist es denn überhaupt von Bedeutung oder möglich, zu entscheiden, ob die abgebildete rote Wüste in Israel, Ägypten, Ruanda oder Namibia gelegen ist, wenn sie potenziell all diesen Verortungen zugerechnet werden kann?

Iman Issas Spiel der Bildunterschriften ermöglicht eine Verschiebung und Öffnung des philologischen/ikonologischen Paradigmas der Text-Bild-Beziehung – hin zu einer spekulativen, unabgeschlossenen

ähnlich sie manchmal erscheinen mögen und ungeachtet des vielfältigen Austauschs, an dem sie beide teilhaben? Dies erscheint mir immer zutreffender, je mehr ich darüber nachdenke, und ich bin davon überzeugt, dass es immer noch viel darüber zu lernen gibt, was eine Ausstellung eigentlich ist und was sie leisten kann – trotz der relativ langen Geschichte des Museums.“ In: *Spike Art Magazine*, 66, Winter 2020, S. 111.

Relation, in der Text und/oder Bild (und damit unsere Subjektivität) sich von der illustrativen empirischen Tradition emanzipiert und ein Ort der Möglichkeiten, vielfältigen Positionen und Übersetzungen wird. Diese arithmetische Poetik der Beziehungen und Ähnlichkeiten, vermittels einer Anzahl metasprachlicher Operationen und einer „radikalen Subtraktion“⁴ kontextueller Einbettung in Szene gesetzt, verbindet Iman Issas Arbeiten mit den Werken so unterschiedlicher Schriftsteller und Filmemacher wie Italo Calvino, Chris Marker oder John Berger. Mit ihnen allen teilt sie den tiefen Glauben an die vielfältigen Möglichkeiten der Adressierung, Bestimmung oder Übermittlung eines Bildes, an die Neuverortung unserer narrativen Werkzeuge und Figuren, an den unabsließbaren Prozess der Bedeutungszuschreibung. Letztendlich stellen sie alle die Normen und Konventionen von Autor*innenschaft grundsätzlich infrage und eröffnen ein Spiel austauschbarer Positionen zwischen Autor*in, Erzähler*in, Übersetzer*in und Betrachter*in. Oder wie Iman Issa klar formuliert: „Ich glaube daran, dass Formen in der Lage sind, ein Gespräch anzustoßen oder fortzusetzen. Die Person, die das Werk hergestellt hat, ist nicht notwendigerweise dieselbe, welche die Rückmeldungen dazu erhält.“⁵ Indem Iman Issa nach dem Prinzip der Dissemination verfährt und dezentrierte oder multiperspektivische Blickwinkel einnimmt (um den Prozess der Bedeutungszuschreibung bewusst offenzuhalten), fordert sie dazu heraus, die normativen Erwartungen an ein „multimediales Werk“ zu hinterfragen. Interessanterweise spricht sie in diesem Zusammenhang von einer „fünften Dimension“: „Meine Arbeiten sind

für mich nicht so sehr Skulpturen, Fotografien, Filme oder Texte, sondern aus multiplen Elementen zusammengesetzte Displays, deren Bestandteile auf nicht-hierarchische Weise koexistieren. Gemeinsam bringen sie etwas anderes hervor, das in der Ausstellung oder dem Raum, in dem die Werke betrachtet werden, nicht körperlich präsent sein muss. So stelle ich mir beispielsweise die Beziehung zwischen Objekt und Text vor – möglicherweise eine Art und Weise, die fünfte Dimension zu denken.“⁶

Noch einmal zurück zum Spiel (mit den Bildunterschriften): Ob das Tierpräparat einer Kuh aus einem israelischen, französischen oder syrischen Museum stammt, interessiert weniger als die Gedächtnislücken, die Zeitsprünge und neuen Bedeutungen, die durch die verschiedenen angebotenen Varianten eröffnet werden – und dank unserer Subjektivität und Selbstdynamik ineinandergreifen.

Aus dem Englischen von Bernadette Ott

4 Kaelen Wilson-Goldie, „Iman Issa: Radical Subtraction“, in: *Bidoun*, 26, Herbst 2011.

5 Iman Issa, Interview mit Andrew Weiner, in: *Bomb*, Sommer 2017, S. 42.

6 Iman Issa, Interview mit Monika Szewczyk, in: *Cura*, 33, Frühjahr 2020, S. 191.

Iman Issa: From the Caption to the Fifth Dimension

Morad Montazami

The Artist-Museum relationship, seen as an embracing dialogue or a site of conflict, has been a tremendously lively field of debate and strategic interactions in modern and contemporary art history. We might date it back to French artist Marcel Duchamp's famous ready-made *Urinoir* (1917), signed with a pseudonym (Richard Mutt) and presented as an artwork by the artist's own force of will—an act of institutional critique as such—or the American artists Robert Smithson, who pulled the artistic experience out of the white cube to bring it into the world, and Andy Warhol, who relocated it in a supermarket and on TV screens ... It's an open-ended relationship which surely defines a large and varied set of practices and critical forms which could be pinned down as *postmodern* but more urgently need to be reexperienced as part of a *post/decolonial* agenda. Indeed, how would the horizon of our geo-philosophical lens begin to shift if we were to outdate or redate this Artist-Museum relationship back to the anticolonial margins and networks formed during and against the Universal Expos

and World's Fairs organized in Paris,¹ London, and Chicago between the end of the 19th and the beginning of the 20th century; or in the post-World War II context, to the Moroccan postcolonial avant-garde of the Casablanca Art School and its first outdoor exhibitions (1969); or, say, to the *International Art Exhibition for Palestine*, organized by the Palestine Liberation Organization (PLO) in Beirut, comprised of 200 works from 30 countries as solidarity gifts (1978); or even to the Pakistani artist Rasheed Araeen's curatorial tour de force with the exhibition *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (1989)? Some specific shifts to global south and postcolonial modern and contemporary art history can certainly help us in changing the canon and renewing the narrative; we as "global" artists, art historians, critics, curators (and hopefully civil society) who try to somehow influence Western museums' agenda and discourse (from inside and outside the institution), to decolonize their collections and exhibitions. But what do we really mean by this, or why should we insist on an increasing extent and outreach?

¹ We are primarily thinking about the existing testimonies about Algerian, Tunisian, and Lebanese so-called "indigenous" artists and "decorators" employed at the colonial pavilions representing colonized territories—known as an oppressive spectacle of the non-Western world—and how these artists had to negotiate the conditions of their work, status, and agency; between indigenous and cosmopolitan, marginalized and valued, artisan and artist. Hence we should also mention the anticolonial exhibition entitled *Don't Visit the Colonial Exhibition: The Truth About the Colonies*, which was held as a pirate act against the grandiloquent colonial exhibition held in Paris in 1931, gathering protagonists and forces from the Surrealists and the Communists, as well as from Arab, African, and Asian anticolonial activists. See *Arab Presences: Modern Art and Decolonisation, Paris 1908–1988*, ed. O. Burlaux, M. de Colnet, and M. Montazami, exh. cat., Musée d'art moderne de Paris, Paris: Zamân Books, 2024.

Part of the answer may be found within more recent artistic practices, which are rooted potentially in the 1970s' institutional critique of and backlash to the white cube ideology, but are definitely more open to a postcolonial critique of the museum and its extractivist modes of production of knowledge. Especially when it comes to artists from the former Third World. As such, someone like Iman Issa from an Egyptian background, whose primary language is Arabic and who was born in Egypt and lived there until studying and teaching in the United States and Austria, has greatly contributed to the Artist-Museum relationship and debate since the 2010s. We can to some extent identify her general practice and field of investigation with that of Black-Afro-Asian artists who seriously tackled the museum's narrative or apparatus—one can think of Fred Wilson and Renée Green for Afro-American artists, and of Rasheed Araeen and Mona Hatoum for Afro-Asian and Arab diasporic artists in the British postcolonial context. One can also link Iman Issa's work to a broader lineage of artists who invented photographic tricks and fictions, again in relation to museology, authorship, and institutional critique, such as Joseph Kosuth, Louise Lawler, Walid Raad ...

Iman Issa's recent series *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One* (2025) functions indeed as a game, but also as a psychological test or speculative pedagogy of spectatorship—asked to relocate what he sees in a historical, geographical, and cultural context, one could draw a parallel to the same epistemological gesture as in *The Location of Culture* by Homi K. Bhabha (1994), who contributes to rethinking Western globalization by relocating, re-localizing, and re-rooting its implications. Hence the way the possible captions given by Iman Issa seem to play out back and forth across Western and Eastern geographies and bibliographies. Indeed we can take the game

seriously or not, which means choosing either to seek the truth between the captions—and the artist generously grants the spectator with a list of additional clues (statements about various dates, places, and protagonists)—or to just play around with the text and the image, to the extent that all the captions given for an image could be true at the same time. This idea of an inaccessible original truth being challenged by a relativity of propositions that are all potentially true can be seen as a defeat of the philological/iconological Western model—linking artifacts and artworks to a religious, mythological, or profane source (preferably written), from Erwin Panofsky to Aby Warburg.

Walter Benjamin here becomes more relevant, as in his “Short History of Photography” (1931) he advocates for the essential role of the caption for understanding and interpreting photography in its full historical meaning. The caption should prevent the image from becoming useless or a fugitive product and has the ability to confer upon it a revolutionary use value. Benjamin famously declared that the future illiteracy would be the inability to read and understand photographs, not just the inability to read and write. A century after Benjamin’s insightful considerations on early photography, at a time when the printed illustrated press was the most advanced and powerful medium, we can now contemplate the numerous attacks held within the world of media and communication itself, against historical and objective facts; against moral integrity; even against the previously accepted ethics of journalism (the current American political context—well known by the artist, who studied in the US—being the main epicenter of this media and democratic crisis).

As a template for truth, the poor caption couldn’t be more hopeless and fugitive than in our present, where it becomes highly unstable and

extremely easy to manipulate at a mass level. It’s fair to say that in light of this, Iman Issa gives the caption all the more importance, as it is an integral component of various series highlighted in the Lenbachhaus exhibition: *Doubles: Photograph – (Un)Like (M) Any Other(s), Proxies, with a Life of Their Own, Heritage Studies*. Each time, the caption plays the role of a symbolic guide, a game of interpretation, and a provider of historical, geographical, and cultural connections. *Heritage Studies* in particular constitutes an eloquent lexicon of monuments and memorials and ghostly or derivative forms and definitions, playfully combining the ghost of antiquities and traditional artifacts with an abstract modernist shape sustained by an incomplete labeled definition; as indeed we are never able to access a final answer or full information about the supposed origin or source of the object and/or concept. We could say that this desire to never fix the meaning or the origin echoes Iman Issa’s more general attitude. Indeed, in contrast to the purists of the art space or the white cube, she doesn’t believe that our experience of the artwork has to bear the empirical limits of that space; it can expand into our conversations and memories of the artwork, rather than being confined to its sheer physical presence in the space. Still, this doesn’t prevent her from entering into harsh debate with the museum space and ideology through her works. As she explains, her approach to the display “stresses the gap to the outside world as opposed to trying to eclipse it.”²

² And the artist goes on: “Could it not be that objects in museums and those in the outside world live on parallel lines that never intersect, regardless of how similar they sometimes appear to be, and regardless of the numerous conversations in which they can both partake? I am more and more inclined to think so, leaving me with a strong sense that despite its relatively long history, there is still much to learn about what an

Back to the game. Way beyond the cultural relativity and manipulated information of our post-internet culture, Iman Issa subtly brings the spectator to the edge of a subjective experience which we are often deprived of by the authoritative apparatus of the museum (especially the historical or the science museum). This is a way to raise a primary (and productive) doubt: One of the given captions, which is supposed to speak the truth and to root the image in empirical reality, could somehow link it to the other realities encapsulated by the supposedly “fake” captions, beyond their affiliation to a specific era, region, and culture. Cultural relativity can turn to metaphysical and unexpected affinities. As a matter of fact, Iman Issa’s list of dates, places, and protagonists doesn’t solely appear as logical options or differentiated propositions but also as anachronistic and heterotopic chronicles and fragments of “potential history.” Is it even relevant or possible to decide whether the red desert should be identified with Israel, Egypt, Rwanda, or Namibia when it can be approached from all these points?

Iman Issa’s game of captions hence offers a general shift from the philological/iconological paradigm of text/image relationship to a more speculative and open-ended one—one in which the image and/or text (alongside our subjectivity) is emancipated from illustrative and empirical tradition to become a site of possibilities, positions, and translations. This arithmetic poetic of relation and affinity, working through various metalanguage devices and by “radical subtraction”³ of contextual grounding, can also relate Iman Issa’s work to that of writers and

exhibition is and can do.” Iman Issa, “How Is an Object Changed by Its Context?” in: *Spike Art Magazine*, 66, Winter 2020, p. 111.

³ Kaelen Wilson-Goldie, “Iman Issa: Radical Subtraction,” in: *Bidoun*, 26, Fall 2011.

filmmakers as diverse as Italo Calvino, Chris Marker, John Berger ... All of them cultivate a profound belief in the multiple potentialities of an image’s destination or transmission, in the relocation of our narrative tools and figures, in unfinished meaning. Eventually they all put the norms and conventions of authorship in crisis, playing a game of exchangeable positions between those of the author, the narrator, the translator, the viewer, etc. Indeed, in a striking manner, Iman Issa declares: “I believe that forms are capable of continuing or starting a conversation. The person who made the work is not necessarily the one who will receive feedback about it.”⁴ Therefore, proceeding by dissemination of clues and decentered or multi-sited points of views (in order to keep the process of making sense of things an open one), Iman Issa broadly challenges the norms of what a “multimedia” work is supposed to be; pointing interestingly at what could be called the “fifth dimension”: “I rarely think of the work as that of sculptures, photographs, films, or texts but always as displays composed of multiple elements, co-existing in a non-hierarchical manner, working together to evoke or bring about something else; something which itself might not be physically present in the exhibition or viewing space. That is how I think of the relationship between objects and text for example, and it is perhaps one way to think of the fifth dimension.”⁵

Back once again to the game (captions): It’s less interesting to know if a taxidermic cow belongs to an Israeli, French, or Syrian museum than to experience the memory slips, time lapses, and new meanings entailed by the three options intertwining in our subjectivity and agency.

⁴ Iman Issa, interview by Andrew Weiner, *Bomb*, Summer 2017, p. 42.

⁵ Iman Issa, interview by Monika Szewczyk, *Cura.*, 33, Spring 2020, p. 191.

Von Iman Issa ausgewählte Texte

Manchmal verspüre ich eine Affinität zu Texten – nicht weil sie Schlussfolgerungen bestätigen, zu denen ich auch selbst gelangt bin, sondern weil sie mir verdeutlichen, warum diese Schlussfolgerungen nicht tragen. Sie erinnern mich an etwas, das ich im Grunde zwar vielleicht weiß, aber immer wieder vergesse, begünstigt durch verschiedene Faktoren um mich herum: dass nämlich das, was ich gesehen, gehört oder beobachtet habe, auch anders gedacht werden kann. Diese Texte rütteln wieder auf, was ich gern als bereits gelöst abgehakt hätte. Nicht weil sie bessere Argumente anführen, ganz im Gegenteil: Sie haben sich damit arrangiert, dass in ihren Argumenten Löcher sichtbar bleiben, ohne geflickt zu werden. Oder wenn sie geflickt werden, dann mit flüchtigen Füllseln, die bereits mit der nächsten Wendung eines Satzes wieder Risse bekommen. Sie lassen einen beunruhigenden Raum spürbar werden, in dem so gut wie nichts seinen konventionell zugeschriebenen Platz einnimmt und die Leerstellen nicht übertüncht, sondern als eigener Wert geschätzt und betont werden; ein Wert, der sich manchmal der Sprache oder sogar den Gedanken entzieht, durch die er jedoch erst erfahrbar wird. Im Folgenden habe ich eine kleine Auswahl von Texten zusammengestellt, nach denen ich greife, wenn mich der Zweifel befällt – nicht um ihn zu zerstreuen, sondern um mir in Erinnerung zu rufen, warum er immer wieder da ist und warum es nicht meine Aufgabe ist, ihn zu unterdrücken oder zu beseitigen. Es geht mir darum, den Zweifel spürbar zu lassen in dem, was ich schließlich als „Kunst“ produziere.

– Iman Issa

Texts Selected by Iman Issa

There are writings with which I feel an affinity not because they confirm conclusions that I have reached, but because they make clear why these conclusions cannot hold. They remind me of what I may know on a deep level but which various forces around me encourage me to forget: that there remain other ways to think what I have seen, heard, or remarked. They unsettle what I would have liked to set aside as issues that have been resolved. This is not because these writings offer better counterarguments. On the contrary, they comfortably occupy a place where the holes in many arguments are made visible without being filled, or if they are filled, it is with a temporary fill that with the next turn of phrase starts to crack. They make sensible a disquieting space, where almost nothing folds neatly into its conventionally assigned place, where voids are not glossed over but cherished and jutted out in all of their rich substance, a substance which at times escapes language or even thought, the very means through which it is made sensible. Here is a small curated selection of some of the writings I reach for when I am most in doubt—not to dissipate that doubt, but to remind myself why it is there in the first place and why it is not necessarily my role to suppress or simply resolve it when I encounter it, but to make sure it remains sensible in what I end up making, in “art.”

— Iman Issa

Editor's note: The texts by Alenka Zupančič, Haytham El-Wardany, and Nadia L. Abu El-Haj, which were previously published in English, appear here with a very few minor changes and corrections. Alenka Zupančič's and Haytham El-Wardany's texts are in British English.

L'intellectuel dans la mêlée
Georges Henein

Bacon and the Art of Objective Humour
Alenka Zupančič

بنات آوى والحروف المفقودة
عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر
Haytham El-Wardany

Archaeology and Nationhood Revisited
Nadia L. Abu El-Haj

*La chambre du grand silence &
Adieu à la conversation*
Georges Henein

Der Intellektuelle im Getümmel

Georges Henein

Liebe Freunde,

ich bedaure es sehr, heute Abend nicht in eurer Mitte sein zu können. Doch ist es mir ein Anliegen, euch eine kurze Zusammenfassung meiner Gedanken zu der überaus wichtigen Frage darzulegen, die Gegenstand eurer Debatte sein wird. Die avanciertesten Dichter, Schriftsteller und Künstler unserer Zeit stellt man gerne als Verlängerung der Romantik dar. Wenn wir jedoch die Beziehungen zwischen den literarischen Inhalten des 19. Jahrhunderts und denen unserer Zeit einer ehrlichen, rigorosen Analyse unterwerfen, müssen wir uns eingestehen, dass zwischen beiden ein Bruch zu beobachten ist: Die Literatur der Romantik zeichnet sich durch die Selbstbetrachtung eines Subjekts aus, das in sein eigenes Drama verstrickt ist. Es gefällt sich in seiner Zerrissenheit. Die geringste moralische Verwerfung, der geringste Zwiespalt der Gefühle wird zu einem Gedicht des Weltschmerzes oder einem Drama in fünf Akten, an dessen Ende niemand gerettet und nichts gelöst ist. Die Romantik ist sentimental und subjektivistisch. Sentimental in dem Sinne, dass das Gefühl sich dort in aller Freiheit entfalten darf, ohne dieses Wiegenlied in seinen unzähligen Varianten jemals verklingen zu lassen, ohne mehr als einen Spiegel zu benötigen, in dem es sich selbst – und ausschließlich sich selbst – lange betrachten kann. Subjektivistisch in dem Sinne, dass das Subjekt als die

einige existenzberechtigte Wirklichkeit anerkannt wird und es sich im selben Maß von der Welt abkehrt, wie umgekehrt die Welt von ihm. So ist der Mensch schließlich auf Erden einsam. Und schlimmer noch, einsam ohne jede Erdung. Dagegen scheint es, dass heute – ungefähr seit zehn Jahren und nicht zuletzt dank der Analysen von André Breton, Gaston Bachelard und Herbert Read – die zeitgenössische Literatur und Kunst das Gefühl zugunsten der Leidenschaft zurückgestellt hat, das Subjekt zugunsten des Objekts. Wir haben heute leidenschaftliche und objektivistische Literatur und Kunst. Leidenschaft verlangt nach unmittelbarer, ungestümer Befriedigung. Einer Befriedigung, die nur im und durch das Objekt gefunden werden kann. Ich bitte um Verzeihung, wenn ich wieder einmal Nicolas Calas* zitiere: „Die sentimentalische Stimme ist unter dem sozialen Gesichtspunkt betrachtet konservativ, denn sie erfasst den Menschen im Status quo; nur die emotionale Stimme ist revolutionär. Anders als bei der Emotion wird beim Gefühl ein großer Bogen um das Begehrn gemacht. Doch unser Ziel ist nicht, das Begehrn zu umschiffen, sondern die Gesellschaft so zu verändern, dass sie unserem Begehrn angepasst wird [...]. Die Kunst ist niemals sentimentalisch, nie moralisch, sie ist gegen die etablierte Ordnung, gegen die herrschende Klasse, gegen allen Konformismus, gegen Bonzen aller Art und aller Herkunft. Das Parthenon beweist: Kunst ist eine Pulverkammer.“

Man wirft den zeitgenössischen Künstlern und Schriftstellern allgemein Zynismus und Schwarzmalerei vor, aus dem einfachen Grund, weil die meisten von ihnen die systematische Suche nach Lust praktizieren und anempfehlen und ihren Werken unverschämterweise eine Moral entströmt, die nichts

* Nicolas Calas war das Pseudonym des griechisch-amerikanischen Dichters, Kunstkritikers und Trotzkisten Nikos Kalamaris (1907–1988).

mit den unter diesem Begriff etablierten Konventionen zu tun hat – eine wahre Ethik des Begehrns. Der Mensch, genauer der Künstler, erschafft sich jeden Moment neue Objekte der Befriedigung. Selbst unter dem denkbar eingeschränktesten Blickwinkel – dem des Handels – lässt sich eine unerhörte Vervielfachung von Objekten beobachten, die dem Menschen alltäglich zur Verfügung gestellt werden. In Paris, New York, London finden Ausstellungen statt, die ausschließlich Objekte umfassen, die sich nach einer unendlichen Vielfalt von Rubriken als Kunst klassifizieren lassen. Selbstverständlich vollzieht sich dieser künstlerische Drang hin zum Objekt, so reich an Emotionen und Entdeckungen, nicht-utilitaristisch. Doch zeugt er von einer fast allen Vertretern des modernen Denkens gemeinsamen Tendenz. Einer Rückkehr zur Realität, die jedoch nicht als etwas Vollendetes und Feststehendes aufgefasst wird, sondern im Gegenteil als etwas Dynamisches, Formbares, zu Vervollkommenendes. Ohne sich dessen allzu sehr bewusst zu sein, finden sich Intellektuelle und Künstler mitten im sozialen Getümmel wieder. Das Leben stellt ihnen die Aufgabe, aus den Quellen des Leides ebenso viele Quellen der Freude zu machen. Und sie können davon nicht mehr die Augen abwenden. Die fernsten Signale der Verzweiflung und Bedrängnis werden ihnen durch Rundfunk, Film und Presse – großartigen, unverhofften Mitteln menschlicher Kommunikation – augenblicklich übermittelt und sie haben die Pflicht, darauf zu antworten. In seinem Roman *L'Espoir* (Die Hoffnung) lässt André Malraux eine seiner Figuren über die Geschehnisse um Madrid ** sagen: „Wenigstens sind diese Menschen eines Tages ihrem Herzen gefolgt.“ Der alte,

** Henein bezieht sich auf die zweieinhalb Jahre dauernde Belagerung Madrids während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–1939) durch die faschistischen Armeen unter General Francisco Franco. Madrid wurde in dieser Zeit zu einem Symbol des antifaschistischen Widerstands. André Malraux hatte sich 1936 den republikanischen Truppen angeschlossen.

verlogene Gegensatz von Traum und Aktion hat zu lange überdauert. Künstler und Schriftsteller sollten für das Recht der Menschen kämpfen, *immer* ihrem Herzen zu folgen.

[Beitrag unseres Freundes und Genossen G. Henein zur Sitzung der Essayisten am 6. April 1939]

Art et Liberté (Kairo, Mai 1939)

Übersetzung aus dem Französischen von Bernadette Ott

Aus: Georges Henein, *Oeuvres. Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël 2006, S. 398–400.

The Intellectual in the Fray

Georges Henein

Dear Friends,

I am sorry I cannot be with you this evening. I would nevertheless like to briefly outline my thoughts on the most crucial issue of all, the one that is the very subject of your debate. We like to portray the most progressive poets, writers, and artists of our age as having taken up where the Romantic movement left off. An honest, rigorous analysis of the relationship between the literary content of the 19th century and that of our own time, however, obliges us to concede that a clean break has occurred between the two. Romantic literature involves the ceaseless contemplation of someone's personal drama by way of a particular subject. Each revels in their own inner turmoil. The slightest moral quandary, the most minor emotional dilemma becomes a poem or five-act play full of suffering in which nothing is resolved and nothing is saved. Romanticism is sentimental and subjectivist. Sentimental in the sense that in it feeling develops unconstrained, never ceasing to enthrall itself with its own countless variations, asking for nothing more than a mirror in which to gaze at itself at length, or to gaze only at the self. Subjectivist in the sense that the subject is held to be the sole reality worthy of existence—the subject being uninterested in the world to the extent that the world is uninterested in him. Thus, man is alone on earth. Worse still, he is alone even beyond the earth.

Today, and for the past ten years or so, it has become apparent, thanks to critical studies by men such as André Breton, Gaston Bachelard, and Herbert Read, that contemporary literature and art have started to reject sentiment in favor of passion—rejecting the subject in favor of the object. This literature is passionate and objectivist. Passion craves satisfaction—immediate and tumultuous. Such satisfaction can only be found in the object and through the object. I apologize once again for quoting Nicolas Calas:^{*} “The sentimental voice is socially conservative, since it adapts man to the status quo; only the emotional voice is revolutionary. Sentiment, as opposed to emotion, deviates from desire; but our goal is not to divert desire, but to transform society so as to adapt it to our desire ... Art is never sentimental, never moral; it stands against the established order, against the ruling class, against all conformism, against phonies of every kind, wherever they come from. The Parthenon is proof enough: Art is a powder keg.”

Contemporary writers and artists are generally accused of gloominess and cynicism for the simple reason that most of them practice and recommend the systematic pursuit of pleasure, and that from their works there insolently emanates a morality that has nothing to do with the conventions commonly understood by that word—a true ethic of desire. Without stint, man, or more precisely the artist, creates new objects for his satisfaction. Viewed even from the narrowest point of view—the point of view of trade—we see an astonishing increase in the number of objects placed at the disposition of man on a daily basis. In Paris, in New York, in London, exhibitions have been held featuring solely objects classified as art in an infinite number of categories. Naturally, this artistic drive toward the object, plentiful in both emotion and discovery,

* Nicolas Calas was the pseudonym of the Greek-American poet, art critic, and Trotskyist Nikos Kalamaris (1907–1988).

is exerted in a non-utilitarian direction. It nonetheless testifies to a tendency common to almost all representatives of modern thought. A return to reality, considered not as something finished and fixed, but on the contrary as something dynamic, malleable, perfectible. Intellectuals and artists, though almost unconsciously, thus find themselves launched into the midst of social turmoil. The question life poses them is how to turn sources of misery into sources of joy.

And they can no longer look away. Today, through radio, cinema, and the press—marvelous and unheralded means of human communication—the faintest cries for help instantly reach their ears, and they have a duty to answer them. In his book *L'Espoir*, André Malraux, speaking of the epic of Madrid,^{**} has one of his characters say: “At least these men lived one day according to the dictates of their heart.” The old, and false, antinomy between dream and action has dragged on for too long. It falls to artists and writers to fight for the right of mankind to live *always* according to the dictates of their heart.

[Contribution by our friend and comrade G. Henein to the meeting organized by Les Essayistes on April 6, 1939]

Art et Liberté, Cairo, May 1939

Translated from the French by David Radzinowicz

From: Georges Henein, *Oeuvres: Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël, 2006, pp. 398–400.

** Henein is referring to the two-and-a-half-year long siege of Madrid during the Spanish Civil War (1936–1939) by the fascist armies under General Francisco Franco. Madrid became a symbol of anti-fascist resistance in this period. André Malraux had joined the Republican forces in Spain in 1936.

Bacon und die Kunst des objektiven Humors

Alenka Zupančič

In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* gelangt Hegel bekanntlich zu dem Schluss, die Kunst sei zu ihrem Ende gekommen und bleibe nunmehr „für uns ein Vergangenes“.¹ Es ist durchaus bemerkenswert – und vielleicht auch überraschend –, in welchem Ausmaß sich Hegels Auffassung vom Ende der Kunst mit der Diagnose deckt, die Francis Bacon für die Lage der Künstler*innen in der Moderne formuliert: „Meiner Meinung nach befinden wir uns heute in einer ganz merkwürdigen Situation. Wenn es nämlich überhaupt keine Tradition mehr gibt, bleiben nur noch zwei extreme Ziele übrig: Einmal der direkte Bericht, also etwas, das dem Polizeibericht ziemlich nahekommt. Und zum anderen der Versuch, große Kunst zu machen. Eine Kunst, die dazwischen steht, existiert in einer Zeit wie der unseren einfach nicht.“²

Hegel beschreibt die Situation der Kunst am Ende der Romantik mit nahezu denselben Ausdrücken. Er betrachtet die romantische Kunst als Gipelpunkt einer Entwicklung, in der sich die Kunst in Inhalt und Form von allen Vorschriften der „Tradition“ befreit, sodass sie schließlich in zwei Extreme

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik I“, in: *Werke*, Bd. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 25.

² David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, übers. von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck, München: Prestel, u. a. 2009, S. 67.

zerbricht: „Dieser Gegensatz hat sich im Verlauf der romantischen Kunst dahin entwickelt, dass wir bei dem alleinigen Interesse für die zufällige Äußerlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mussten.“³

Ersteres, sprich das objektive Extrem in der Kunst, bezieht Hegel auf die „Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt“,⁴ auf die akkurate und naturalistische Reproduktion sowie auf das „Aufzeichnen und Berichten“ – um mit Bacon zu sprechen – dessen, was es gibt. Das andere Extrem, „das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach heraus“, ist das, was Hegel „Humor“ nennt.⁵ Humor meint bei ihm mitnichten das Reißend-brüllend-komischer Zoten. Vielmehr steht Humor schlicht für die Tatsache, dass diese Art von Kunst in erster Linie nicht diesen oder jenen Gegenstand darstellt, sondern den *Witz* – den Geist, die Raffinesse, das Genie – des Subjekts / des*der Künstler*in selbst.

Mit anderen Worten: Humor steht hier nicht für ein gewitztes Subjekt, das über alles Mögliche, einschließlich sich selbst, Späße macht. Welches Material diese Kunst auch immer behandeln mag, so bildet dieses nicht dessen Inhalt oder Gegenstand: Das Material ist nicht das, was auf humoristische Weise *dargestellt* wird. Was, laut Hegel, stattdessen darin zur Darstellung kommt, ist der *Humor*, die *Gewitztheit* und das heißt: das Subjekt selbst. Das Subjekt macht nicht einfach Witze über Dinge, *das Subjekt ist der Witz*. Hegel bedient sich sogar des findigen Ausdrucks „der Witz des Subjektes“: „Es ist da nicht eine Gestalt, die der Künstler hervorbringt, sondern das Subjekt gibt nur sich selbst zu sehen [...]

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik II“, in: *Werke*, Bd. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 239f.

⁴ Ebd., S. 239.

⁵ Ebd., S. 239f.

und was sich zeigt, sind die Empfindungen, [der] Witz des Subjektes [...].“⁶

Auf der einen Seite haben wir es also mit dem (gezielten) Verschwinden des Subjekts zu tun, das mit dem Bemühen einhergeht, von der Realität so realistisch wie möglich zu berichten. Auf der anderen Seite steht hingegen eine Haltung, der es letztlich darum zu tun ist, das künstlerische Genie selbst darzustellen – es geht hier also einzig und allein um den „Versuch, große Kunst zu machen“, wie es Bacon etwa anderthalb Jahrhunderte später formulieren sollte.

Außerordentlich bemerkenswert ist nun überdies die Tatsache, dass Hegel in der letzten seiner vier im Wintersemester 1828/1829 in Berlin gehaltenen Ästhetik-Vorlesungen unversehens und sehr beiläufig den neuartigen und paradox anmutenden Begriff des „objektiven Humors“⁷ einführt, bei dem es sich um eine mögliche Alternative zur These vom „Ende der Kunst“ zu handeln scheint. Der Begriff wirkt auf den ersten Blick paradox, weil Humor bei Hegel gerade den Höhepunkt der subjektiven Entwicklung der Kunst markiert. Hier schlägt er jedoch abrupt ins Objektive um und ist mit einer Dimension des Objekts als Partialobjekt verbunden. Objektiver Humor lässt sich auf keines der beiden oben genannten Extreme reduzieren. Vielmehr steht dieser Terminus für eine andere Art und Weise, Kunst zu machen, in der eine neue Dimension von Objektivität und Notwendigkeit dadurch entsteht, dass die Subjektivität selbst radikalisiert und intensiviert wird. Hier ist nicht der Ort, um in eine detaillierte Diskussion von Hegels Text einzusteigen, dessen Bemerkungen zum objektiven Humor ohnehin recht spärlich und uneindeutig bleiben – abgesehen davon, dass er die Emphase

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 172.

⁷ Hegel 1986 II (wie Anm. 3), S. 240.

darauf legt, dass dieser imstande sei, *aus reiner Kontingenz etwas Substanzielles in Erscheinung treten zu lassen*. Stattdessen möchte ich folgender These nachgehen: „Objektiver Humor“ benennt etwas, wovon Hegel nur eine recht flüchtige Vorahnung hatte, während es Francis Bacon bedurfte, um uns auf konkrete Weise zu zeigen, was es mit diesem Begriff genau auf sich haben könnte, und um die wahre Kunst des objektiven Humors zu erfinden.

Wir sind von einer starken und überraschenden Resonanz zwischen Hegel und Bacon ausgegangen. Dieser Resonanz zum Trotz können wir die Tatsache nicht ausblenden, dass sich in der Zeit zwischen Hegel und Bacon *etwas ereignet hat*, etwas, das dem Auseinanderbrechen der Kunst in zwei Extreme den letzten Stoß versetzt hat. Bacon bringt dieses Etwas mit der Entdeckung der Fotografie in Verbindung. Mit ihrer Fähigkeit zu berichten und aufzuzeichnen, hat die Fotografie der Kunst das „objektive“ Extrem in einem gewissen Sinne verschlossen⁸ und ihr bleibt, um fortzubestehen, nur noch eine Möglichkeit offen, nämlich dem subjektiven Pfad zu folgen. Daraus erklärt sich Bacons Behauptung, dass es in der zeitgenössischen Kunst um den „Versuch [geht], große Kunst zu machen“. Es derart zu formulieren mag nach einer ironischen Beschreibung moderner Kunst klingen, jedoch würde ich behaupten, dass es sich eher um eine pointierte Formulierung ihrer *Problemlage* handelt. Denn obwohl es gewiss auch Künstler*innen gegeben hat – und zwar häufig die besonders beliebten –, die sich an dieser Vorstellung von Freiheit berauschten, *bloß (große) Kunst zu machen*, ist es weitaus plausibler, davon zu sprechen, dass alle wirklich wichtigen

⁸ Es erübrigt sich eigentlich von selbst eigens zu betonen, dass sich die Fotografie nicht auf diesen Aspekt „exakter Reproduktion“ reduzieren lässt, sondern dass sie ihre eigene singuläre künstlerische Tragweite aufweist, die Bacon sehr wohl anerkannte und auf die er sich durchaus stützte. Aber darum geht es an dieser Stelle nicht.

modernen Künstler*innen diese „Freiheit“ als eine Zwangslage erlebt haben.

Bacons ablehnende Ansichten zur abstrakten Kunst sind hinlänglich bekannt. Was womöglich weniger betont wird, ist die regelrecht dialektische, ja hegelianische Weise, in der er diese vorbringt:

„Einer der Gründe, warum ich abstrakte Malerei nicht mag, warum sie mich nicht interessiert, ist der, dass ich Malerei für eine Sache mit zwei Aspekten halte, abstrakte Malerei aber für mich eine einseitige ästhetische Angelegenheit ist, sie bleibt immer auf einer Ebene. Sie ist eigentlich nur interessiert an der Schönheit von Mustern und Formen. Man weiß, dass die meisten Menschen, vor allem aber Künstler, große Mengen undisziplinierter Gefühlsregungen in sich bergen, und ich denke, abstrakte Künstler glauben, mit den Zeichen, die sie machen, alle diese Gefühle einzufangen. Ich glaube aber, so eingefangen, sind sie zu schwach, um überhaupt etwas mitzuteilen.“⁹

Was sind nun diese „zwei Aspekte“, die nach Bacon das *Sein* der Malerei selbst ausmachen und für die *Spannung* Rechnung tragen, die deren Faszination und Kraft verbürgt? Es handelt sich hierbei nicht einfach nur um die Dualität oder die Spannung zwischen Innerem und Äußerem, Objektivem und Subjektivem, dem Aufzeichnen der äußeren Welt und der Darstellung eigener Gefühle und Empfindungen. In dieser Hinsicht befanden sich die Maler der Vergangenheit in der Tat in einer glücklichen Lage: Sie wurden in eine

⁹ Sylvester 2009 (wie Anm. 2), S. 61.

Welt hineingeboren, in der man von ihnen erwartete, „aufzuzeichnen“ und „Abbildhafte[s]“ vorzulegen.¹⁰ Mit Bacon gesprochen glaubten Maler früher, sie würden aufzeichnen, doch selbstverständlich taten sie weitaus mehr als das. Sie, zumindest einige unter ihnen, brachten Meisterwerke hervor. Die Unvermeidbarkeit und Notwendigkeit des Aufzeichnens war für die Vertreter der traditionellen Malerei von zentraler Bedeutung. Ihre künstlerische *Freiheit* sowie das, was sie über die Aufzeichnung hinaus erzeugten, war von ihrem *Glauben* nicht zu trennen, dass sie Dinge aufzeichnen und abbilden sollten. Dies ließe sich auch so formulieren: Im Rückblick betrachtet ist völlig klar, dass es in der großen klassischen Kunst nicht einfach nur darum ging abzubilden und aufzuzeichnen, allerdings war ein gewisses Missverständnis darüber, was sie taten, ein inhärenter und zentraler Bestandteil jenes „anderen Dinges“, das sie hervorbrachten. Die Tatsache, dass die Maler in gewissem Sinne nicht wussten, was sie taten, war für ihr Tun ein zentraler Faktor.

Diese Situation hat sich verändert. Beginnend mit der Fotografie haben mechanische Aufzeichnungsmittel und -methoden „die Aufgabe übernommen, zu der sich die Maler in der Vergangenheit verpflichtet gefühlt haben“.¹¹ Bacon stellt weitere Mutmaßungen darüber an, was den abstrakten Maler*innen wohl durch den Kopf gegangen sein mag, als sie sich dieser Lage bewusst wurden. Nämlich: „Warum sollen wir nicht alles Abbildhafte und jede Form von Aufzeichnung hinauswerfen und einfach die Effekte von Form und Farbe wiedergeben?“ Es liegt auf der Hand, dass Bacons spezifische Weise, die Gedanken der abstrakten Maler*innen auszudrücken, in erster Linie seinem Argument dienen soll, in dem er erneut das freie und ungebundene Spiel dieser

Malerei mit der tieferen Notwendigkeit und Spannung kontrastiert, die damit verloren gegangen ist.

Für Bacon ist ebenso klar, dass sich die tiefere Notwendigkeit und Spannung (die „zwei Aspekte“) nicht dadurch wiedererlangen lassen, dass man hinter den historischen Bruch der Moderne in all seinen Dimensionen – die technologischen mit inbegriffen – zurückgeht oder ihn schlicht ausblendet. Sie lassen sich nicht dadurch zurückgewinnen, dass man erklärt: „In Ordnung, lasst uns weiter Dinge aufzeichnen“ – dies würde nicht dafür sorgen, dass die Spannung zurückkehrt und vielleicht etwas Überschüssiges und Unerwartetes erzeugt wird ...

Bacons Antwort – die er in seiner Kunst gab, lange bevor er imstande gewesen wäre, das Problem, worauf sie die Antwort ist, so elegant in Worte zu fassen – besteht darin, den Fokus der Aufzeichnung zu verschieben, ohne deren Notwendigkeit preiszugeben. Genau dies macht Bacon so außerordentlich interessant: Der Fokus der Aufzeichnung hat sich gewandelt. Beim Aufzeichnen geht es nicht mehr darum, was von Künstler*innen erwartet wird und was sie *glauben*, tun zu müssen (auch wenn sie in Wirklichkeit etwas anderes oder mehr tun), sondern darum, was sie *wirklich* tun müssen. Bacons Wort für diese neue Form von Notwendigkeit lautet „Obsession“: Man bleibt im Leben an etwas hängen, das man *unbedingt aufzeichnen will* und wofür man einen Weg finden muss, es aufzuzeichnen.

Die abstrakte Malerei „hat nicht funktioniert, weil es scheint, dass die obsessive Beschäftigung mit etwas im Leben, das man veranschaulichen will, eine größere Spannung und einen größeren Reiz ergeben, als wenn man sich bloß sagt, auf geht's, ohne groß nachzudenken, und dann setzt

¹⁰ Ebd., S. 67.

¹¹ Ebd.

man die Formen und Farben einfach hin“.¹² Der Schlüsselbegriff ist hier *Obsession* – die Obsession mit etwas, was man veranschaulichen muss – und nicht einfach die Aufzeichnung als solche. Man bleibt an etwas haften, was man aufzeichnen und zum Erscheinen bringen muss, etwas Singuläres, das einen in irgendeiner Hinsicht in seinen Bann zieht. Dies ist zumindest die Notwendigkeit oder vielmehr der Trieb, der Bacon beim Malen anspornt. Gerade an diesem äußersten Punkt von Subjektivität (der „Obsession mit“ beziehungsweise das „Hängenbleiben an“ etwas) tritt am Objekt eine neue und vielleicht überraschende Dimension hervor, von der ich behaupte, dass sie ein zentrales Merkmal von Bacons objektivem Humor ausmacht.

„Ich will ein Bild aufzeichnen“, wiederholt Bacon wieder und wieder. Was aber *ist* dieses Bild oder diese Erscheinung, wie er es auch ausdrückt, was sein Status? Es liegt nicht einfach dort draußen bereit (um ordentlich aufgezeichnet zu werden). Dinge oder sagen wir eher: Leute treten unentwegt in Erscheinung. Ich kann protokollieren, wie Leute aussehen oder wie sie mir erscheinen. Wie aber kann ich aufzeichnen, wie sie *wirklich erscheinen*? Bei diesem Bild haben wir es mit keiner natürlichen Erscheinung zu tun, es kann sich nur um eine *künstliche Erscheinung*, ein „Kunstgebilde“ handeln, das das an der Realität wiedergibt, was nicht direkt sichtbar ist, wir aber dennoch unmittelbar als ebendiese Realität wiedererkennen und was uns veranlasst auszurufen: „Das ist es“ oder – im Fall eines Porträts – „Das ist sie/er!“

An genau dieser Stelle liegt eine Spaltung vor, eine Spaltung zwischen zweierlei Arten von Bildern: zum einen das Bild als Ähnlichkeit („Abbildung“) und zum anderen das Bild, das mich zum Beispiel in Form der Erscheinung einer Person verfolgt, als etwas, das ich unbedingt „deutlicher,

¹² Ebd. (Übersetzung modifiziert J. W.).

genauer, zwingender“ vermitteln, „aufzeichnen“ muss. Es ist etwas, das ich unmittelbar wiedererkenne, sobald ich es sehe, jedoch harrt es noch der *Erscheinung* im eigentlichen Sinne. Es handelt sich gewissermaßen um ein *gespenstisches Bild*. In diesem Kontext von „Gespenst“ zu sprechen, ist durchaus sinnfällig. In Bacons Beschreibungen stoßen wir beständig auf eine Wortwahl, die auf einer fundamentalen Ebene dem berühmten Hamlet'schen Diktum von der „Mausefalle“ gleicht – jenem Kunstgriff, der zum Vorschein bringen soll, wovon Hamlet nur durch den Geist seines Vaters weiß: *Das Schauspiel sei die Schlinge, In die den König sein Gewissen bringe.*¹³ Immer wieder stoßen wir in Bacons Formulierungen auf die Vorstellung von der Malerei als einer *Falle*, die das Reale einer Situation einfängt. „In meinem Fall ist es wirklich eine Frage, ob es gelingt, eine Schlinge auszulegen, mit der man die Realität in ihrem lebendigsten Augenblick einfangen kann.“¹⁴

Mit der Frage der „Falle“ sind unmittelbar zwei weitere Fragen verbunden: zum einen, *wie* sich ein Bild mit anderen Mitteln als denen der Illustration oder mimetischen Abbildung aufzeichnen lassen soll, sowie zum anderen, *was* den Status der Erscheinung als einer solchen allgemein ausmacht.

Um es noch einmal zu sagen: Bei alledem geht es darum, Erscheinungen darzustellen. Dies hat nichts mit Illusion oder Täuschung zu tun, sondern mit einer Arbeit und einem Arbeitsprozess. Bacon drückt dies besonders geistreich aus: „Für mich ist das Mysteriöse an der Malerei heute die Frage,

¹³ William Shakespeare, „Hamlet, Prinz von Dänemark“, übers. von August Wilhelm Schlegel, in: *Dramen*, Stuttgart: Reclam 2014, S. 583 (Hervorhebung A. Z.).

¹⁴ Sylvester 2009 (wie Anm. 2), S. 55. Oder ebd., S. 59: „Ich glaube, im Unterschied zur direkten Aufzeichnung durch die Kamera muss man als Künstler irgendeine Falle aufstellen, in der man die fließende Wirklichkeit lebendig einzufangen hofft.“

wie man Erscheinungen darstellen kann. Ich weiß, man kann sie abbilden, man kann sie fotografieren. Aber wie kann man es fertigbringen, das Mysteriöse an der Erscheinung innerhalb des Mysteriösen der Bildentstehung zu erfassen?“¹⁵ Die Erscheinung soll also mit anderen Mitteln als jenen der Abbildung dargestellt werden, womit auch einhergeht, „überhaupt die Frage zu stellen, was Erscheinung ist“.¹⁶ Diese Qualität reiner Erscheinung wird in genau jenen Gemälden besonders augenfällig, in denen Bacon sie als ein Resultat mangelnder Tiefe (oder irgendeinem „Hinter den Figuren“) darstellt. Man denkt hierbei etwa an die starke Wirkung, die solche Figuren entfalten, wie jene in dem *Triptychon – August 1972* (linke Tafel; S. 85).

Auch dies entspricht in hohem Maße der Art und Weise, wie Hegel das verortet, worum es in der Malerei geht: nämlich um *Schein* und *Scheinen*. Seitenlang beharrt er darauf, dass Malerei das Ziel hat, den Schein und nicht die Erscheinung von diesem oder jenem Ding zu erzeugen: Die Malerei „muss [...] bis zum Extrem der Erscheinung selbst als solcher, d. h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künstlerische Scheinen machen das Hauptinteresse wird“.¹⁷ Für Hegel meint *Schein* gerade den „absichtlichen Schein“, was er auch mit dem außerordentlich bemerkenswerten Begriff des „von innen her beseelten Scheinens“ beschreibt.¹⁸ Hegel betont ausdrücklich, dass damit nicht die Übereinstimmung der Malerei mit ihrem Gegenstand gemeint ist, sondern die „Übereinstimmung der dargestellten Sache mit sich selbst“, die als „für sich beseelte Realität“ bezeichnet wird.¹⁹ Beiläufig, aber vielleicht nicht zufällig,

¹⁵ Ebd., S. 107 (Hervorhebung A. Z.).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik III“, in: *Werke*, Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 36.

¹⁸ Ebd., S. 78.

¹⁹ Hegel 1986 II (wie Anm. 3), S. 63.

spricht Bacon seinerseits davon, dass Bilder „für sich selbst [leben]“, ein Eigenleben führen.²⁰ Dies entspricht haargenau seiner Version eines „von innen her beseelten Scheinens“ und weist einen direkten Bezug zur Kunst des objektiven Humors auf.

Der springende Punkt ist eindeutig die Idee, dass es um die *Entsprechung (oder Nicht-Entsprechung)* eines dargestellten Gegenstandes mit sich selbst geht. Ich bin davon überzeugt, dass uns diese Idee im Verständnis dessen, wie Bacon Kunst betreibt und wie er über sie nachdenkt, sehr weit bringen kann. In der Kunst geht es nicht darum, wie ein*e Maler*in von unterschiedlichen Objekten affiziert wird und wie er oder sie diese sieht ... Auch geht es nicht darum darzustellen, wie diese („realen“) Gegenstände wirken. Vielmehr geht es darum darzustellen, wie sich diese Objekte ihrerseits auf sich selbst beziehen. In diesem präzisen Sinne ist das Scheinen „beseelt“ beziehungsweise hat es ein Eigenleben. Auf diese Weise könnte man auch Bacons Hang zu Serien verstehen: Man denke nur an all die Gemälde, deren Titel mit „Drei Studien ...“ beginnen. Betrachten Sie beispielsweise *Drei Studien zu Henrietta Moraes*, 1963, oder – aus einer späteren Schaffensphase – *Drei Studien zum Selbstporträt*, 1979 1979 (S. 88). Diese Gemälde, dieser Schein erzählt keine Geschichte – Bacon legt darauf großen Wert. Was das zu bedeuten hat? Es bedeutet zunächst einmal, dass wir es nicht mit einer temporalen Sequenz zu tun haben. Es geht nicht darum, dass von einem Realitätssegment erzählt wird, sondern um eine Konstellation, in der ein Bild „ständig [...] auf das andere ein[wirkt]“.²¹ Innerhalb der Serie beziehen sich die Figuren nicht richtig aufeinander; in einem gewissen Sinn sind sie ein und dasselbe Bildobjekt, das sich mittels ebendieser seriellen Struktur *auf sich selbst* bezieht und nur zu dem wird,

²⁰ Sylvester 2009 (wie Anm. 2), S. 18.

²¹ Ebd., S. 23.

was es ist, indem es in diesem Prozess *erscheint*. Die serielle beziehungsweise dreigliedrige Struktur ist eine der Formen, in der sich Bildobjekte auf sich selbst beziehen, und indem sie dies tun, das Reale, das sie aufzeichnen sollen, einfangen und vermitteln. Hier findet eine Art Konstruktion statt, bei der die Serialität dazu dient, dass etwas Reales an seinen Platz zurückkehrt. Ebendiese Überlegungen werden uns nun auch dazu führen, nicht nur die Nähe, sondern gleichermaßen die Distanz zwischen Hegel und Bacon zu ermessen: Hier sind wir mit einem historischen Ereignis konfrontiert, von dem Hegel keinerlei Vorstellung haben konnte – und es wäre sehr unhegelianisch, etwas anderes zu behaupten. Dieses Ereignis trennt beide voneinander und versetzt Hegels Konstruktion den Todesstoß.

Bacons Kunst wie auch seine Reflexionen über sie zwingen uns dazu, zwei Dingen zu unterscheiden, die oftmals miteinander verbunden oder auch vermischt werden: i) die Frage der Ähnlichkeit, der Wiedererkennung, des Erinnerns, der Aufzeichnung und ii) die Frage der Abbildung, der illustrativen und nichtillustrativen Form.

Wie wir bereits gesehen haben, hat ersteres für Bacon nichts an seiner Gültigkeit und Notwendigkeit eingebüßt. Man stellt auf der Leinwand nicht einfach seine Gefühle dar, man präsentiert den Betrachtenden nicht einfach ein beliebiges Süppchen aus Gefühlen und Empfindungen, in die sie dann eintauchen und von denen sie sich fesseln lassen sollen.²²

²² Ebd., S. 61f.: „Es ist sicher möglich, dass ein Betrachter tiefer in ein abstraktes Gemälde eindringen kann. Genauso wie jeder in ein undiszipliniertes Gefühl eindringen kann; denn wer liebt schließlich eine tragische Liebesaffäre oder eine schreckliche Krankheit mehr als der Zuschauer? Er kann sich einfühlen und glauben, dadurch Anteil zu nehmen und etwas beizutragen. Aber natürlich hat das nichts zu tun mit dem, wovon Kunst handelt. Worüber wir jetzt reden, ist der Einfluss des Zuschauers zur Aufführung und bei der abstrakten Kunst können die Leute vielleicht leichter hineinkommen, weil das Gebotene etwas schwächer ist und sie weniger zum Widerstand herausfordert.“

Die Malerei ist ein *künstliches Gebilde*, eine grundsätzlich geordnete und disziplinierte *Form*, die auf Grundlage von Gefühlen und nicht einfach *mit* Gefühlen arbeitet. Eine Form, die, wie Bacon es wiederholt ausdrückt, unterschiedliche Empfindungsschichten „erschließt“. Für Bacon ist der abstrakte Expressionismus ein fortlaufender subjektiver Kommentar und eine Darstellung dessen, was „wir“ (Künstler*innen) fühlen, ein Aufzeichnen unserer Empfindungen. Er selbst dagegen sei auf der Suche nach einer Form oder Figur, die gleichzeitig dazu imstande sei, unterschiedliche Empfindungsschleusen zu *öffnen*. Diese Kunst zielt auf eine gewisse Form von An- und Wiedererkennung ab, die eine Wirkung des „Ja, das ist es!“ erzeugen soll. Aber das Wiederkennen beruht nicht auf dem, was wir Abbildung im Sinne einer eineindeutigen Entsprechung nennen würden. Dieser Effekt kann von einem Bild herrühren, das stark verzerrt wurde. „Ich möchte den Gegenstand weit über seine alltägliche Erscheinung hinaus entstellen, in der Entstellung aber ihn zurückbringen auf eine Aufzeichnung seiner Erscheinung.“²³ Das Erste, was wir *nicht* tun sollten, ist diese Verzerrung ihrerseits als eine Abbildung (oder Metapher) zu verstehen, etwa für die verzerrte Welt, in der wir leben. Als Bacon nach dem Krieg erstmals die *Drei Studien zu Figuren am Fuße einer Kreuzigung*, 1944, ausstellte, wurde das Gemälde in genau diesem Sinne gedeutet: Die Deformation der dargestellten Figuren wurde als „Reflexion“ der Kriegsgräuel aufgefasst. Bacon verwarf diese Lesart und dies völlig zu Recht, denn er war damit auf eine Wirkung aus, die auf einer weitaus tiefgreifenderen Ebene anzusiedeln ist als der psychologischen. Die Welt war in ihren ureigenen Grundlagen erschüttert und die Frage war nicht und konnte daher nicht sein, „wie wir uns dazu fühlen“, sondern eher,

²³ Ebd., S. 41.

wie dies den ontologischen Kern dieser (unserer) Art zu fühlen und wahrzunehmen berührt. Wie affiziert dies die Art und Weise, wie wir Dinge „wiedererkennen“, aufzeichnen und erinnern? Etwas hat sich in der *Weise* verändert, wie die Welt (oder der Geist / das Leben) sich selbst erscheint, erscheinen kann oder ganz einfach *erscheint*. Etwas hat sich in dem Modus verändert, wie sich die Welt auf sich selbst bezieht: Als Teil dieses Prozesses oder Verhältnisses müssen die Maler*innen daher anders Kunst machen. Es geht hier also nicht einfach darum, noch makabrere Gegenstände und Motive auszuwählen (wie Kreuzigungen, Fleisch, Schreie), sondern um den Modus, in dem sich alles Dargestellte nun mittels einer gewaltsamen Unterbrechung jedweder Unmittelbarkeit innerhalb dieser Beziehung auf sich selbst berufen und selbst entsprechen.

Ein Beispiel hierfür ist Bacons fortwährende Praxis, Porträts auf Grundlage der Fotografien seiner Modelle anzufer- tigen, statt diese direkt posieren zu lassen. Denn, so betont er, nur ein Kunstgebilde – also ein Bild, das keinerlei unmittelbare Verbindung zum Modell aufweist – ist in der Lage, eine *echte Wiedererkennung* hervorzurufen. Das reale Modell dagegen, „das vor einem sitzt, in meinem Fall wenigstens, [behindert] die Künstlichkeit [...], mit der man sich das Wesentliche ins Gedächtnis zurückrufen kann“.²⁴ Um es anders und paradox auszudrücken: Die Interaktion mit einer „lebendigen“ Person hindert das Kunstgebilde daran, das Bildnis mit realem Leben zu füllen.

Bacons ablehnende Haltung gegenüber dem Abbildhaften ist so sehr Teil des vorherrschenden Selbstverständnisses moderner Kunst, dass wir Gefahr laufen, ihre Außergewöhnlichkeit und Einzigartigkeit zu übersehen. Denn bei Bacon ist diese Haltung vollkommen mit dem scheinbar

entgegengesetzten Imperativ verbunden (ein Bild) zu erinnern, wiederzuerkennen, aufzuzeichnen und den gemalten Gegenstand mit sich selbst in Übereinstimmung oder Entsprechung zu bringen. Von ebendiesem Imperativ wird er niemals ablassen, weil gerade er es ist, der die *Spannung* erzeugt, die die Kunst interessant und kraftvoll macht. Wir haben es also mit einer ganzen Reihe von Gegensätzen zu tun, die zum Zusammenwirken gebracht werden. So lassen sich etwa, wie wir bereits gesehen haben, unterschiedliche Empfindungs- schichten mittels einer äußerst präzisen und geordneten Form am ergreifendsten erschließen:

„Ich glaube, große Kunst kommt aus einer tiefen inneren Ordnung. Selbst wenn es innerhalb dieser Ordnung mächtige instinktive und zufällige Dinge gibt, denke ich dennoch, dass auch sie dem Wunsch nach tieferer Ordnung und einer heftigeren Einwirkung auf das Nervensystem entspringen.“²⁵

Dies ist eine gänzlich andere Sicht auf Empfindungen als jene, die mit der „ästhetischen Malerei“ verbunden wird, wo Empfindungen Empfindungen bearbeiten und so, vornehmlich auf die unmittelbarste Weise, Empfindungen erzeugen sollen. Die Vorstellung ist hier nicht einfach, dass wir das Gemälde „fühlen“, sondern dass dieses gerade durch seine präzise Form andere Empfindungsbereiche erschließt, als es eine einfache Abbildung des Gegenstandes könnte. Nur eine sehr *klare und präzise Form* ist imstande, sich wirklich gewaltsam und direkt auf unsere Empfindungen auszuwirken und diese zu erschließen. „[J]e klarer, je präziser, desto besser. Natürlich ist das heute eine verdammt schwierige Sache, klar und genau zu sein.“²⁶

24 Ebd.

25 Ebd., S. 61.

26 Ebd., S. 14.

Schließlich ist da noch der grundlegende Gegensatz zwischen dem, was Bacon ein logisches Resultat und den unlogischen Weg dorthin nennt. Dies hat mit der Differenz zwischen illustrativer und nichtillustrativer Form zu tun. Will Bacon eine Person porträtieren, dann nicht indem er ihre Gesichtszüge kopiert. Er muss dies tun, jedoch auf eine gänzlich „unlogische“ Weise, sprich ohne, dass zwischen dieser Person (Objekt) und der Erscheinung irgendeine Art von direkter Kontinuität besteht.

Die ganze Frage lautet nun: Wie? „Ich weiß, was ich tun will, aber ich weiß nicht, wie ich es erreichen soll“, wiederholt Bacon unentwegt. Dies steht im Zentrum des gesamten Arbeitsprozesses wie auch der (berühmt-)berüchtigten „Chance“ (wie einfach Farbe auf ein Bild zu werfen) und auf irgendeinen glücklichen Umstand zu hoffen, der einem dabei hilft herauszufinden, wie sich dies bewerkstelligen lässt. Mitunter, wenn er Farbe auf die Leinwand schleudert, entsteht ein zufälliger Fleck – und plötzlich sieht er darin genau das, was er festhalten will. Oder er erkennt darin eine Richtung, in der die Arbeit weitergehen kann – ganz ohne den Umweg über eine illustrative oder beschreibende Darstellung. Und wenn dies geschieht, dann ist dessen Wirkung mit *Unvermeidbarkeit* und mit keinerlei ungebundener Freiheit verknüpft.²⁷ Das Ideal wäre also mit anderen Worten das nachfolgende: Man ist von etwas besessen, das man aufzeichnen will, man malt und schleudert Farbe auf die Leinwand, man bildet nicht ab, sondern arbeitet auf eine gänzlich unlogische Art. Gelingt dies aber, dann wird das Ergebnis „ganz real [sein]

²⁷ Ebd., S. 95f.: „Ich will die Gemälde sich so ereignen lassen, dass sie aussehen, als ob die Zeichen auf der Leinwand etwas Unvermeidliches an sich hätten. Ich hasse die schlampige Machart so mancher mitteleuropäischer Malerei. Das ist einer der Gründe, warum ich den Abstrakten Expressionismus überhaupt nicht mag. Ganz abgesehen davon, dass er abstrakt ist, mag ich einfach seine Schlampigkeit nicht.“

und im Falle eines Porträts wiedererkennbar [...] als die gemeinte Person“.²⁸

Der einzige Weg zu einem logischen Resultat besteht in diesem unlogischen Verfahren. Andernfalls ist die Logik – als der Selbstbezug des Objekts – ihrerseits *lost in translation* (verloren in der Abbildung, der Kopie), verliert ihre Strenge und wird zu etwas anderem, mehr oder weniger Anekdotischen.

Was genau geht hier vor sich? *Weshalb* betont Bacon derart die Ähnlichkeit, die nicht durch eine Anstrengung gewonnen wird, Ähnlichkeit zu erzeugen, sondern mittels unlogischer, unbeabsichtigter und ungegenständlicher Flecken? Was ist damit gewonnen, dass man „unlogisch“ verfährt? Es gibt zwei Antworten oder besser noch: zwei Schritte, diese Frage zu beantworten. i) Das Resultat, das Gemälde, wirkt dadurch weitaus kraftvoller; man erkennt den Unterschied.²⁹ ii) Die althergebrachte Methode ist nicht mehr gangbar: Dies liegt nicht einfach nur daran, dass die Fotografie und andere verfügbare technische Reproduktionsmittel der Kunst diesen Pfad versperrt haben, sondern dass dieses „unlogische“ Verfahren eine Unterbrechung, Lücke markiert, die der neuen Logik der Erscheinung als einer solchen, verstanden als das Zusammenfallen von Objekt/Erscheinung *mit sich selbst*, selbst wesentlich zukommt.

²⁸ Ebd., S. 107: „Es geschieht durch ein nicht logisches Herstellungsverfahren, eine nicht logische Weise des Versuchs, etwas zu machen, das, wie man hofft, zu einem logischen Ergebnis führen wird –, so, dass man hofft, den Gegenstand plötzlich auf eine völlig irrationale Art hervorzubringen, dass er jedoch ganz real sein wird und im Falle eines Porträts wiedererkennbar ist als die gemeinte Person.“

²⁹ Kann man die Differenz zwischen einer durch Abbildung erlangten Ähnlichkeit und einer durch angeleiteten Zufall erlangten Ähnlichkeit sehen? Ja, man sieht sie an den Zeichen und daran, wie sie ein Bild formen. Ein Auge ist beispielsweise nicht dadurch gemalt, dass man es so zeichnet, wie man logischerweise ein Auge zeichnet. Unbeabsichtigte Zeichen auf der Leinwand „[deuten] geheimnisvollere Wege an [...], auf denen man die Wirklichkeit einfängt, der man nachjagt“ (ebd., S. 55).

Genau hier kommt die für Bacon so entscheidende Idee des Zufalls (zufällige Zeichen) und genauer des „angeleiteten Zufalls“ ins Spiel. „Ich will ein durchaus geordnetes Bild, aber ich will, dass es durch Zufall entsteht.“³⁰ Das Ideal, so Bacon, „wäre wirklich [...], einfach eine Handvoll Farbe aufzuheben und sie gegen die Leinwand zu schleudern und zu hoffen, das Porträt stünde dann da“.³¹ Womit wir es hier zu tun haben, ist die Idee einer radikalen Diskontinuität mit und Trennung von jeglicher organischen Verbindung gerade inmitten des inneren Kerns, der ontologischen Konstitution eines Objekts als Erscheinung. Da aber Bacon davon als seinem „Ideal“ spricht, denke ich nicht, dass er hier an ein „unerreichbares Inbild“ denkt, sondern eher an so etwas wie seine Fassung vom Ende der Kunst – eine Malerei, die der Malerei als Kunst ein Ende setzen würde. Denn laut Bacon besteht die Kunst als Praxis gerade in der *Arbeit*, Hingabe, Leidenschaft, die dies vollbringt: die Arbeit, die auf Grundlage dieser Diskontinuität oder als Form ebendieser Diskontinuität das Zusammentreffen des Gegenstandes mit sich selbst vollbringt. Wäre diese Arbeit nicht länger nötig, gäbe es keinen Raum mehr für Kunst.

Chance oder „Zufall“ wird nur dann zur *Chance*, wenn man sie erkennt und ergreift. Sprich: Wenn man imstande ist, in diesem merkwürdigen Ding, was sich soeben ergeben hat, ein überraschendes Zusammentreffen mit dem zu erkennen, was man aufzeichnen will, jedoch ohne, dass man weiß wie. Nun hat sich ein Weg oder zumindest ein Hinweis darauf ergeben. Die Arbeit (und Kunst) im eigentlichen Sinne beginnt erst, wenn so etwas geschieht und „das hat mit dem Gebrauch unseres kritischen Verstandes zu tun – wo man plötzlich eine Öffnung sieht“.³²

³⁰ Ebd., S. 56.

³¹ Ebd., S. 109.

³² Ebd., S. 196.

Es sollte klar sein, dass es hier nicht einfach darum geht, mit Farbe um sich zu werfen, zu gucken, was passiert und dann die (ästhetisch) „interessanten“ Resultate zu behalten. Bacon will nicht, dass seine Bilder aussehen wie hingeworfene Farbe; in diesem Punkt ist er sehr deutlich. Ebenso wenig geht es darum, den Zufall und das Spontane oder das Unbewusste zu verherrlichen ... Es handelt sich hierbei um eine sehr disziplinierte Selektion, die nur mit Dingen („Zufällen“) funktioniert, die es einem erlauben, das Bild aufzuzeichnen, das man aufzeichnen will. Es geht nicht darum, den Zufall zu bewahren und darzustellen, sondern ihn zu verwenden und in den Dienst einer Notwendigkeit und „Obsession“ dessen zu stellen, was man aufzuzeichnen bestrebt ist. Und genau das ist es, was Bacon Zufall oder angeleiteten Zufall nennt. Dies hat sehr viel mit Glück zu tun, mit etwas, das *geschieht* und das unerwartet und buchstäblich das Bild betrifft. Aber es hat mindestens genauso viel mit der Fähigkeit zu tun, zu erkennen, dass es geschieht (und geschehen ist), dass man wollte, dass es geschieht, und dass man in der Lage ist, den Rest zu verwerfen und zu beseitigen (wie es Bacon bekanntlich getan hat, indem er viele „gute“ Bilder wegwarf oder zerstörte). Es geht darum, den richtigen Zufall zu erkennen und zu gebrauchen, auf disziplinierteste Weise mit dessen Hilfe das zu tun, was man tun will. Lässt sich Hegels Hinweis, dass wahrer und objektiver Humor *etwas Substanzielles aus reiner Kontingenz erscheinen lässt*, besser begreifen?

Man wirft Farbe auf die Leinwand und wenn etwas geschieht, *erarbeitet* man sich seinen Weg zurück zu der Erscheinung, die man erzeugen, zurück zu dem Bild oder Objekt, das man aufzeichnen will. Der Wechsel von Heraustreten und Zurückkehren ist zutiefst hegelianisch, allerdings radikalisiert um ein Element reiner Diskontinuität: Bei Hegel entäußert sich der Geist dem Anschein nach – zumindest, wenn man seiner vorherrschend kritischen Darstellung folgt –, entfremdet sich von sich und verliert sich im Anderen, um dann, wie „logisch“, aus dieser Verlusterfahrung zu sich selbst zurückzukehren. Was sich nun bei Bacon anders verhält, ist, dass es überhaupt keine („logische“) Notwendigkeit, keinerlei Garantie gibt, dass sich der Geist wiederfinden wird. Er kann schlicht außerhalb von sich selbst bleiben, endlos in dieser gespenstischen Form, in der Form eines Gespensterbildes umherstreifen. Es kann nur *geschehen*, dass er sich wiederfindet: Es handelt sich eben um eine Frage von Chance und um Kunst als einer „angeleiteten Chance“. Und wir könnten vielleicht sagen: Im Unterschied zum abstrakten Expressionismus, der sich damit begnügt, diese ekstatischen Formen des Geistes, sein Aus-sich-Heraustreten und In-gespenstischer-Form-Umherstreifen, aufzuzeichnen, will Bacon ihn zu sich zurückbringen, sprich er will, dass er seine „Gestalt“ findet – und mit ihr ebenjenes „Selbst“, zu dem er zurückgekehrt ist. Spricht er von der Erscheinung und davon, dass „das Mysteriöse an der Malerei heute [in der] Frage [besteht], wie man Erscheinungen darstellen kann“, spricht er gerade von Gestalt und Figur. Es ist beileibe nicht selbstverständlich und schon gar nicht einfach, heute figurativ zu malen. Die Welt hat ihre Gestalt und Figur verloren und bei den unzähligen Bildern von Leuten und Landschaften, in die wir dank „visueller Medien“ versunken sind, handelt es sich um keine wirklichen Figuren, sie erinnern an nichts oder wenn doch, dann nur selten an etwas Reales.

Es gilt nicht Figuration im klassischen – auch malerischen – Sinne des Wortes aufzusprengen; es hat sie bereits zersprengt. Das Bemühen richtet sich vielmehr auf das Gegenteil – die Aufgabe besteht heute darin, eine Figur im genuinen Sinne zu erschaffen. Dies ist „die interessante Spannung“, von der Bacon spricht und die seine Arbeit antreibt. Insbesondere an seinen frühen Arbeiten fällt häufig auf, wie die Figuren buchstäblich danach streben zu erscheinen, sich aus einem oft sehr dichten Netz aus abstrakten Mustern selbst zu formen. Man denke etwa an *Porträtsstudie*, 1949 (S. 76), *Studie nach Velázquez*, 1950 (S. 96), und *Studie nach dem Porträt von Papst Innozenz X. von Velázquez*, 1953 (S. 95).

Wir sind also mit einer grundsätzlichen Diskontinuität konfrontiert – jedoch bleibt eine Spannung bestehen (das Objekt fällt nicht einfach auseinander), wie im Falle eines Triebes oder einer Obsession. Die radikale Diskontinuität soll *eingeschrieben* und nicht einfach jegliche Kontinuität aufgesprengt werden. Die Diskontinuität macht diese aus und begründet diese. Sie erscheint umso gewaltsamer, weil sie die „Rückkehr“, das „Erinnern“ und die Schöpfung einer (wiederkennbaren) Erscheinung beinhaltet. Die Diskontinuität liegt vor, weil etwas zu seinem Platz zurückkehrt, und sie lässt sich genau dann „beobachten“, wenn es zu seinem Platz zurückkehrt und nicht, während es umherirrt. Wiedererkennen ist selbst eine Form der Überraschung – ja, es konstituiert sie geradezu: Was uns überrascht, ist nicht das Neue, sondern die Tatsache, dass uns etwas überhaupt vertraut erscheint. Bacon bringt dies humorvoll, aber dennoch mit vollem Ernst auf den Punkt, wenner sagt: „Ich bin jedesmal überrascht, wenn ich morgens wieder aufwache.“³³ Noch in den selbstverständlichssten Momenten besteht eine Diskontinuität, eine Lücke.

³³ Ebd., S. 80.

Ein Gespräch aus dem Marx-Brothers-Film *Skandal in der Oper* stellt anschaulich dar, was man zu Recht als den „objektiven Humor“ dieser Situation bezeichnen könnte. Nachdem Groucho (Driftwood) nach einer ganzen Weile, die er bei einer anderen Dame am Tisch verbracht hat, zu Frau Claypool zurückkehrt (die ihn die ganze Zeit über erwartet), entspintt sich folgender Dialog:

Driftwood (Groucho): „Diese Frau? Wissen Sie, warum ich bei ihr gesessen habe?“

Frau Claypool (Margaret Dumont): „Nein.“

Driftwood: „Weil sie mich an Sie erinnert hat.“

Frau Claypool: „Wirklich?“

Driftwood: „Selbstverständlich! Deswegen sitze ich hier bei Ihnen. Weil Sie mich an Sie erinnern. Ihre Augen, Ihr Hals, Ihre Lippen, alles an Ihnen erinnert mich an Sie, außer Sie selbst. Was sagen Sie dazu?“

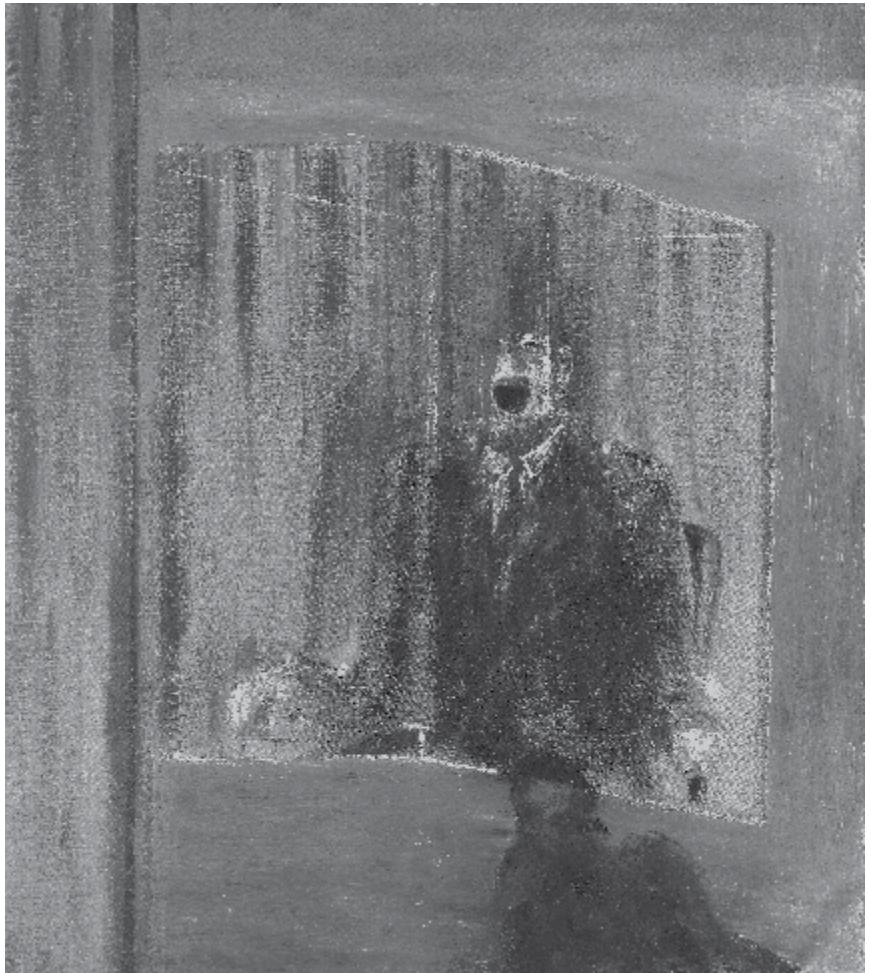
Alles an Ihnen erinnert mich an Sie, außer Sie selbst (gemeint ist das abbildhafte „Sie“). In gewisser Weise bündelt sich hierin das, was den Kern von Bacons Kunst bildet – angefangen bei seinen Porträts, aber keineswegs auf sie beschränkt: in seinem Umgang mit Abbildung, Aufzeichnung, Diskontinuität, Erinnerung, Chance und dem „Scheinenmachen“. Man muss arbeiten, eine Chance erkennen, sie wahrnehmen und ergreifen, um eine Figur und ein Bild, in die Welt zu bringen. Es gilt also innerhalb des Scheins selbst, das Ding zu erzeugen, das diesem Schein ähnelt und an ihn erinnert.

Dieser Essay mag der*m Leser*in als eine etwas eher sonderbare Art vorkommen, über einen Maler zu schreiben, denn er konzentriert sich mehr auf Bacons Worte als auf dessen Bilder. Diese Sonderbarkeit räume ich nun nicht ein, um sie abzumildern, damit man sie mir schließlich verzeiht. Ich

räume sie ein, um zu betonen, dass ich an einem bestimmten Punkt in meinem Nachdenken über Bacon – sowohl über seine Malerei als auch seine Worte und Gespräche – eine explizite Wahl getroffen habe. Der Hauptgrund für diese Entscheidung ist der folgende: Ganz genauso – vielleicht allzu sehr? – wie Bacon selbst, wurde mir klar, dass ich eines „Kunstgebildes“ und einer Chance bedurfte, um eventuell etwas Reales über seine Kunst aussagen zu können. Also habe ich damit begonnen, Worte – darunter auch viele seiner eigenen – auf ein Papier zu werfen und folgte *ihrer Logik*, anstatt dem unmittelbar weitaus naheliegenderen Strang seiner Gemälde. Ja, es stimmt, es war eine Frage der Wahl; zugleich aber auch ganz und gar nicht: Mir wurde klar, dass ich über seine Kunst und Gemälde auf keine andere Art hätte schreiben können.

Aus dem Englischen von Jan Weise

Zuerst erschienen in: Ben Ware (Hg.), *Francis Bacon: Painting, Philosophy, Psychoanalysis* (Francis Bacon Studies II), London: Thames & Hudson 2019, S. 160–173.



Francis Bacon, *Study for Portrait*, 1949

Bacon and the Art of Objective Humour

Alenka Zupančič

In his lectures on *Aesthetics* Hegel famously concluded that art has reached its end, that it is for us ‘a thing of the past’.¹ It is most interesting, and perhaps surprising, to see to what extent Hegel’s account of what this actually means rhymes with [Francis] Bacon’s view of the situation in which modern artists find themselves: ‘I think we are in a very curious position today because, when there’s no tradition at all, there are two extreme ends. There is direct reporting like something that’s very near to a police report. And then there’s only the attempt to make great art. And what is called the in-between art really, in a time like ours, doesn’t exist.’²

Hegel uses almost the same terms when he describes how at the end of Romantic art – which he also considers to be the culminating point of the movement in which art frees itself from all prescriptions in regard to artistic content and form, that is, prescriptions springing from different ‘traditions’, precisely – art falls apart, it disintegrates into two extremes: ‘In the course of romantic art this opposition developed up to the point at which we had to arrive at an exclusive

¹ G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. I, trans. T. M. Knox, Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 11.

² David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 2016, p. 75.

interest, either in contingent externality or in equally contingent subjectivity.³

Hegel relates the former, that is, the objective extreme in art, to the ‘imitation of external objectivity in all its contingent shapes’, to meticulous, naturalist reproduction, ‘recording and reporting’ – to use Bacon’s vocabulary – of what is out there. And he relates the other extreme, ‘the liberation of subjectivity, in accordance with its inner contingency’, to what he calls humour.⁴ The latter does not refer to something like hilarious jokes, but simply to the fact that what is primarily on display in this kind of art is not this or that object, but the *wittiness* – the spirit, the cleverness, the genius – of the subject/artist herself.

In other words, humour does not stand here for a witty subject making jokes about various things, including herself. Whatever the material that is being treated in this way, this material is not its subject matter or content; it is not what is *on display* in humorist art. What is *on display* in it is the *humour*, the *wittiness* itself, claims Hegel. That is to say the subject. The subject does not simply joke about things, *the subject is the joke*. Hegel actually uses this ingenious expression, *der Witz des Subjektes*: ‘The artist does therefore not produce a figure [*Gestalt*], but the subject makes itself seen [*displays itself, das Subjekt gibt nur sich selbst zu sehen*] ... and what shows itself are the feelings/sensations, the joke of the subject.’⁵

So we have, on the one hand, a (wilful) disappearance of the subject in the attempt to do nothing else but record things as realistically as possible. And, on the other hand, we have what ultimately boils down to displaying the artistic genius

³ Hegel 1975, vol. I (see note 1), p. 609.

⁴ Ibid., p. 608.

⁵ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 172.

itself, that is, to the sole ‘attempt to make great art’, as Bacon puts it almost 150 years later.

It is also very interesting that in the last of his four-lecture series on aesthetics, delivered in Berlin in the winter semester 1828/29, Hegel suddenly, and very briefly, introduces a new and paradoxical notion of ‘objective humour’, which appears as a possible alternative to the ‘end of art’ thesis. The notion is paradoxical because humour constitutes for Hegel the peak of the subjective path in art, and here it suddenly becomes objective, bound to an irreducible dimension of the object as ‘partial object’ (the term is Hegel’s). Objective humour is not reducible to either of the two extremes mentioned above, but stands for a different way of doing art, in which a new objective dimension and a new kind of necessity emerge out of intensification, or radicalisation, of the subjectivity itself. This is not the place to enter into any detailed discussion of Hegel, whose remarks about objective humour remain very scarce and inconclusive anyway – apart from the insistence that it has the capacity to *make appear something substantial out of pure contingency*. Instead, I would rather make the following suggestion: ‘objective humour’ is something that Hegel had only a kind of elusive anticipatory premonition about, and in fact it took Francis Bacon to show us in a concrete way what this notion could actually be all about, to invent the true art of objective humour.

We started with a strong and surprising echoing between Hegel and Bacon. Yet this echoing notwithstanding, we cannot ignore the fact that between Hegel and Bacon, *something did happen*, something that pushed, so to say, the Hegelian dissolution of art into two extremes over the edge. Bacon relates this something to the discovery of photography. In a sense

photography,⁶ with its capacity to record and report, closed off the ‘objective’ extreme of art and left only one way for art to continue, namely following its subjective path. Hence Bacon’s suggestion that contemporary art is all about the ‘attempt to make great art’. This way of putting it may sound like an ironic characterisation of modern artists, yet I would say that it is rather a poignant formulation of their *predicament*. For although there surely have been artists, often fashionable ones, who simply gloated in this idea of freedom to just *do* (great) *art*, it is much more plausible to say that all interesting modern artists experienced this ‘freedom’ as a predicament.

Bacon’s dismissive views on abstract art are well known. What is perhaps less emphasised is the properly dialectical, Hegelian way in which he formulates them:

One of the reasons why I don’t like abstract painting, or why it doesn’t interest me, is that I think painting is a duality, and that abstract painting is an entirely aesthetic thing. It always remains on one level. It is only interested in the beauty of its patterns or its shapes. We know that most people, especially artists, have large areas of undisciplined emotion, and I think that abstract artists believe that in these marks that they’re making they are catching all these sorts of emotions. But I think that, caught in that way, they are too weak to convey anything. I think that great art is deeply ordered.⁷

⁶ It is needless to stress that photography itself cannot be reduced to this aspect of ‘exact reproduction’, but can have its own singular artistic dimension, which Bacon recognised very well and used himself. But this is not the point here.

⁷ Sylvester 2016 (see note 2), p. 67.

What is this ‘duality’ that painting *is*, according to Bacon, and which accounts for the *tension* that makes it captivating, strong? It is not simply the duality or the tension between external and internal, objective and subjective, between recording the external world and displaying one’s feelings and sensations. The old painters were indeed lucky in this respect: they were born into the world where they were expected to do the ‘recording’, the ‘illustrational thing’. So, in Bacon’s phrasing, they thought they were recording, and of course then they did something very much more than recording. They, at least some of them, produced artistic masterpieces. The inevitability, the necessity of recording was crucial for traditional painters; their artistic *freedom*, and what they produced on top of the recording, was inseparable from their *belief* that they had to record, illustrate things. We could also put it like this: it is quite clear in retrospect that great classical art has never been simply about illustration and recording, yet a certain misconception about it was an inherent and key element of this other thing they produced. The fact that, in a sense, painters did not know what they were doing was a pivotal factor in their doing it.

Things no longer stand this way. Mechanical means or methods of recording, starting with photography, ‘have taken over the illustrational thing that painters in the past believed they had to do’.⁸ Bacon further speculates on what abstract painters, realising this, have thought. Namely: Why not just go on in a free-fancy way, ‘throw out all illustration and all forms of recording and just give the effects of form and colour?’ It goes without saying that this particular phrasing of what abstract artists thought is above all in the service of the argument that Bacon himself is making, contrasting again this free-fancy play with a deeper necessity and tension that get lost in this move.

⁸ Ibid., p. 75.

It is also clear for Bacon that the deeper necessity and tension (duality) cannot be regained by going back, or ignoring the historical break of modernism in all its aspects, including technological ones; it cannot be gained by saying, OK, let's continue to record things, and in this way the tension will reappear and we'll perhaps produce something more and unexpected...

Bacon's answer – which, in his art, came long before he had the chance to formulate so elegantly the problem to which it was the answer – was to shift the focus of recording, without dismissing its imperative. This is what makes him so interesting. The imperative to record has changed. Recording is no longer about what artists are expected to do, and what they *think* they have to do (even if in fact they do something else, or more), it is about what they *really* have to do. Bacon's word for this new type of necessity is 'obsession': being stuck with something in life that you *absolutely want to record*, and having to find a way of recording it.

Abstract painting 'hasn't worked out, because it seems the obsession with something in life that you want to record gives a much greater tension and a much greater excitement than when you've simply said you'll just go on in a free-fancy way and record the shapes and the colours.'⁹ The key term here is *obsession*, obsession with something you want to record, and not simply the recording itself. You get stuck in wanting to record, make appear, a singular thing that strikes you in something. This, at least, is the imperative, or rather the drive, that was there for Bacon when he painted. At the very extreme of subjectivity ('obsession' and 'stuckness' with something) there emerges a new and perhaps surprising dimension of an object, which I would suggest is a crucial feature of Bacon's objective humour.

⁹ Ibid.

'I want to record an image,' Bacon repeats insistently. But what *is* this image, what is the status of this image, or appearance, as he also terms it? It is not simply out there (to be properly recorded). Things, or let's say people, appear all the time. I can record how people look, or appear, to me. But how can I record how they *really appear*? This image is not a natural appearance, it can only be a *made appearance*, an 'artifice' which renders that in reality which cannot be seen in any direct way, yet which we immediately recognise as this same reality, and say: That's it, or – in the case of a portrait – that's her/him!

There is a split right there: a split between two kinds of images. There is image as resemblance ('illustration'), and there is an image that haunts me, say, in the appearance of a person, as something that I absolutely want to convey, record 'more clearly, more exactly, more violently'. It is something that I will be able to recognise immediately when I see it, but it is still waiting to *appear*, properly speaking. It's somehow like a *ghost image*. And the term 'ghost' makes some sense in this context. There is a persistent lexis in Bacon's interviews which rhymes profoundly with the famous Hamletian dictum apropos of the 'mousetrap' – the device set up to make appear what Hamlet knows only from his father's ghost: *the play's the thing wherein I'll catch the conscience of the King*. The idea of setting a *trap* that will capture the real of the situation occurs again and again in Bacon's wording. 'It's really a question in my case of being able to set a trap with which one would be able to catch the fact at its most living point.'¹⁰

This question of the 'trap' is directly connected to two further questions: to the question of *how* to record an image

¹⁰ Ibid., p. 62. Or: 'I think the difference from direct recording through the camera is that as an artist you have to, in a sense, set a trap by which you hope to trap this living fact alive.' Ibid., p. 66.

by means other than illustration or mimetic depiction, as well as to a more general interrogation of the status of appearance as such.

Again, this is all about *making* the appearance. Which has nothing to do with pretence or deceit, but with work and work process. Bacon has this ingenious formulation: ‘the mystery of painting today is how can appearance *be made*. It can be illustrated, it can be photographed, but how can this thing be made so that you catch the mystery of appearance within the mystery of the making?’¹¹ This is about the making of appearance with means other than illustration, involving ‘the whole questioning of what appearance is’.¹² This quality of pure appearance is particularly striking in paintings where Bacon produces it as a result of the lack of depth (or anything ‘behind’ the figure). One thinks, for example, of the extremely powerful effect of figures such as those in the *Triptych* from August 1972 (left panel; p. 85).

This, again, resonates strongly with the way Hegel situates what painting is all about: namely *Schein* and *Scheinen*, usually translated in English as ‘pure appearance’ and ‘showing’. For pages and pages, he insists on how painting is all about creating a pure appearance, and not about the appearance of this or that thing: ‘... painting must press on to the extreme of pure appearance, i.e. to the point where the content does not matter and where the chief interest is the artistic creation of that appearance.’¹³ For Hegel, *Schein* is precisely a ‘made appearance’, and what he also calls an ‘ensouled appearance’ – a most interesting notion. Hegel explicitly states that what is at stake here is not the conformity of the painting with its object, but to show ‘the correspondence of the portrayed object

¹¹ Ibid., p. 122.

¹² Ibid., p. 123.

¹³ G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. II, trans. T. M. Knox, Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 812.



Francis Bacon, *Triptych August 1972* (left panel)

with itself', which is said to be 'reality explicitly ensouled'.¹⁴ Incidentally, but perhaps not accidentally, Bacon for his part likes to speak about the image 'that lives on its own', has a life of its own.¹⁵ It is very much his version of an 'ensouled appearance', and it relates directly to the art of objective humour.

The crucial point here is the idea that what is at stake is the *correspondence (or not) of the portrayed object with itself*. I believe that this idea can take us very far in understanding how Bacon does, and thinks, art. Art is not about how a painter is affected by different objects, how she sees them ... It is also not about making an appearance of these ('real') objects, it is about making the appearance of how these objects relate to themselves. In this precise sense the appearance is 'ensouled', or has a life of its own. This could also be a way of seeing and understanding Bacon's propensity for *series*. Just think of all the paintings with titles beginning 'Three studies ...'. Take for example *Three Studies for Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, or, from a later period, *Three Studies for Self-Portrait*, 1979 (p. 88). These paintings, these appearances do not tell a story – Bacon very much insists on that. What does this mean? It means that we are not dealing with a temporal sequence and with narrating some segment of reality, but with the constellation where 'one picture reflects on the other continuously'.¹⁶ Figures in the series do not exactly relate to each other; they are in a sense the same painterly object which relates to *itself* through this serial structure, and only becomes what it is, that is, *appears*, in this process. The serial or tripartite structure is one of the ways in which painterly objects relate to themselves and, in doing this, trap and convey the real they want to record. There is a kind of construction going on here, with the seriality as a way for some real to return to its place. And

¹⁴ Ibid., p. 834.

¹⁵ Sylvester 2016 (see note 2), p. 17.

¹⁶ Ibid., p. 21.

these considerations will also lead us to measure not only the proximity, but also the distance between Hegel and Bacon: there is something like a historical eventuality of which Hegel couldn't have had any idea (and it would be very non-Hegelian to claim otherwise), and which separates them, pushing the Hegelian edifice over its own edge.

Bacon's art, as well as his reflections on art, forces us to distinguish between two things which are often taken together or confused: i) the question of resemblance, recognition, recalling, recording, and ii) the question of illustration, of the illustrative and non-illustrative form.

As we have already seen, the first remains absolutely valid and imperative for Bacon. One doesn't just go and display one's feelings on the canvas, one doesn't present the onlooker with a soup of feelings and sensations that the latter can enter into and be captivated by.¹⁷ Painting is an *artifice*, a deeply ordered and disciplined *form* that works on feelings, and not simply *with* feelings. A form that 'unlocks', as Bacon puts it repeatedly, different layers of sensation. Abstract Expressionism is for Bacon a running subjective commentary, an exposition of how things make us (artists) feel, recordings of our sensations. Whereas he is in search of a form or figure that can *unlock*, simultaneously, different layers of sensation. One aims at some sort of recognition, at producing the effect of 'Yes, that's it!' But this recognition is not based on what we would call illustration as point-by-point correspondence. It can

¹⁷ 'I think it's possible that the onlooker can enter even more into an abstract painting. But then anybody can enter more into what is called an undisciplined emotion, because, after all, who loves a disastrous love affair or illness more than the spectator? He can enter into these things and feel he is participating and doing something about it. But that of course has nothing to do with what art is about. What you're talking about now is the entry of the spectator into the performance, and I think in abstract art perhaps they can enter more, because what they are offered is something weaker which they haven't got to combat.' Ibid., p. 69.



Francis Bacon, *Three Studies for Self-Portrait*, 1979

come from an image that looks very much distorted. 'What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.'¹⁸ The first thing *not* to do is to take this distortion itself as an illustration (or a metaphor), say, of the distorted world we live in. When, after the end of the war, Bacon first exhibited the *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944, this was exactly what happened: their deformity was seen as 'reflecting' the horrors of the war. Bacon was completely opposed to this reading, and very rightly so. Because what he was after went much deeper than psychology. The world was shattered in its very foundation, and the question is not and cannot be 'how do we feel about it', but rather how does this affect (our) way of feeling and perception itself, at *its* own ontological core. How does this affect the way we 'recognise', record and recall things? Something has changed in the very *mode* in which the world (or the spirit/life) appears to

itself, can appear to itself, or just simply *appear*. Something has changed in the world's mode of relation to itself: so the painter, as part of this process or relation, has to change her way of doing art. This is not simply about choosing more macabre objects and motives (like crucifixions, meat, screams), but about the way in which objects now relate to themselves, correspond to themselves, across a violent interruption of all immediacy in this relation.

This, for example, is at the core of Bacon's insistence that he prefers to make portraits based on photographs of his models, rather than to have these models posing directly. Because, he claims, the only thing that can bring about the *real recognition* is an artifice (that is to say, an image with absolutely no immediate links with the model), and the real 'model before you, in my case, inhibits the artificiality by which this thing can be brought back'.¹⁹ In other words, and paradoxically: when interacting with a 'live' person, this inhibits the artifice which can bring real life into the image.

Bacon's stand against illustration is so much part of the predominant way in which modern art thinks about itself that we risk missing its exceptionality, its singularity. For in Bacon this stand is absolutely bound up with the seemingly contrary imperative of recalling, of recognition, of recording (an image), of the coincidence or correspondence of the painterly object with itself. This imperative is something that he will never give up, because it is the very generator of the *tension* that makes art interesting, powerful. So we have a whole set of opposites that are made to work together. For example, and as we've already seen: the only way to unlock different layers of sensation in a most poignant way is by means of an extremely precise, ordered form.

¹⁸ Ibid., p. 46.

¹⁹ Ibid.

I think that great art is deeply ordered. Even if within the order there may be enormously instinctive and accidental things, nevertheless I think that they come out of a desire for ordering and for returning fact onto the nervous system in a more violent way.²⁰

This is a very different view of sensations from the one associated with 'aesthetic painters', where sensations are to work on sensations, give rise to sensations, preferably in a most immediate way. The idea is not simply that we should 'feel' the painting, but that the latter, with the very precision of its form, unlocks areas of sensation other than a simple illustration of the object would. Only a very clear, precise form can have a really violent effect on sensations, going to them directly, unlocking them. 'The clearer and more precise, the better. Of course, how to be clear and precise is a terribly difficult thing now.'²¹

Then there is the fundamental opposition between what Bacon calls a logical outcome and an illogical way of getting to it. This has to do with the difference between illustrative and non-illustrative form. Bacon wants to do a portrait of a person, but not by copying her traits. He has to do it, yet he also has to do it in a completely 'illogical' way, that is, without there being any kind of direct continuity between this person (object) and the appearance.

The whole question now becomes *how?* I know what I want to do, but I don't know how to bring it about, he keeps repeating. The whole working process is about that, and the (in)famous 'chance' (like simply throwing paint at the picture), hoping for some accidental way of finding out how to

²⁰ Ibid., p. 67.

²¹ Ibid., p. 13.

do it, enters here. Sometimes, when he throws paint, an accidental mark appears that renders perfectly (or shows him how to go about it) what he wants to record, without this coming about from illustrative/descriptive activity. And when this happens, the effect must be that of *inevitability*, and not of some free-fancy freedom.²² In other words, the ideal would be this: you are obsessed with something you want to record, you paint and throw paint, not working by means of illustration, you work in a totally illogical way, but when you succeed, the thing is 'totally real and, in the case of a portrait, totally recognizable as the person'.²³

The only way to the logical outcome is the illogical way of going about it. Otherwise logic itself – as a relating of the object to itself – is lost in translation (illustration, copying), loses its vigour, and becomes something else, more or less anecdotic.

What exactly is going on here? *Why* this insistence on resemblance that is not brought about by an effort to create resemblance, but by means of illogical, non-voluntary, non-representational marks? What does one gain by not doing it 'logically'? There are two answers, or better, two steps in answering this question. i) The result, the image is much more powerful this way, and one can see the difference.²⁴ ii) One

²² 'I want the paintings to come about so that they look as though the marks had a sort of inevitability about them. I hate the kind of sloppy sort of Central European painting. It's one of the reasons I don't really like abstract expressionism. Quite apart from its being abstract, I just don't like the sloppiness of it.' Ibid., p. 108.

²³ 'It's an illogical method of making, an illogical way of attempting to make what one hopes will be a logical outcome – in the sense that one hopes one will be able to suddenly make the thing there in a totally illogical way but that it will be totally real and, in the case of a portrait, recognizable as the person.' Ibid., pp. 122–123.

²⁴ Can one see the difference between resemblance acquired by illustration and resemblance achieved by a guided chance? Yes, one sees it in the marks, and in how they *form* a picture. The eye, for example, is not done in what

cannot do it the old way any longer: not simply because photography and other available means of technical reproduction have cut off this path of art, but because the ‘illogical’ proceeding marks an interruption, a gap that is essential to the new logic of appearance as such, understood as the coincidence of the object/appearance *with itself*.

It is here that the whole idea, so central for Bacon, of the accident (accidental marks) and of ‘guided chance’ comes in. ‘I want a very ordered image but I want it to come about by chance.’²⁵ The ideal, says Bacon, ‘would really be just to pick up a handful of paint and throw it at the canvas and hope that the portrait was there’.²⁶ Here we have the idea of a radical discontinuity, severance of all organic links, at the very core of an object, in its ontological constitution as appearance. Yet by saying that this would be his ‘ideal’ I don’t think Bacon has in mind a kind of ‘unattainable ideal’, but rather something like his version of the end of art – this would be the painting to put an end to painting as art. Because what art as practice consists of, according to Bacon, is precisely the *work*, the dedication, the passion that makes this happen: the work that brings about the coincidence of the object with itself from within this discontinuity, or as a form of this very discontinuity. If this work were no longer necessary, there would be no room for art.

Chance, or ‘accident’, only becomes *chance* when you spot it and seize it. That is, when you are able to see, in the strange thing that’s just happened out there, a surprising match with what you wanted to record, yet didn’t know how. Now you have a way, or at least an indication of it. The work (and the art) proper only begins when something like that happens,

would be the logical way of drawing an eye. Involuntary marks on the canvas ‘may suggest much deeper ways by which you can trap the fact you are obsessed by’. *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 123.

and it ‘has to do with using your critical faculty – where you suddenly see an opening’.²⁷

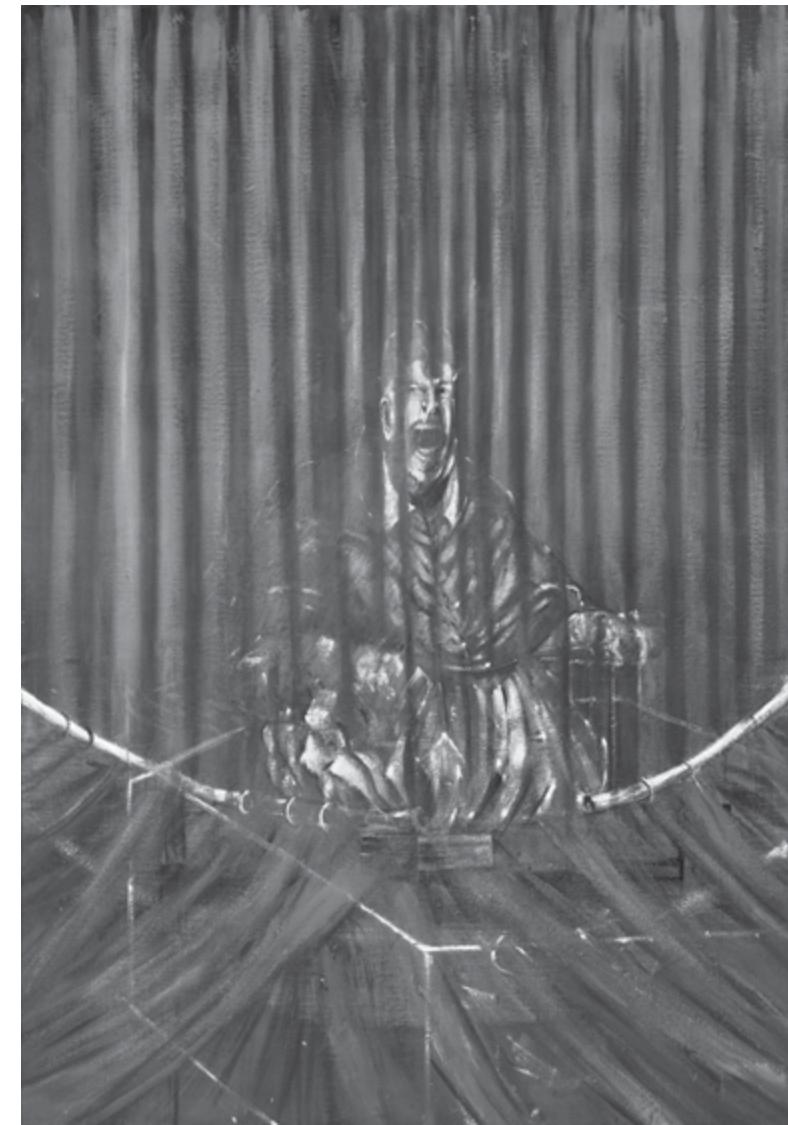
As it should be obvious, this is not about throwing paint and seeing what happens, preserving the (aesthetically) ‘interesting’ results. Bacon doesn’t want his images to look like thrown paint; he is quite explicit on that point. This is also not about glorifying the accident and the spontaneous, the unconscious ... It is about a very disciplined selection which only works with things (‘accidents’) that enable one to record the image one wants to record. It is not about preserving, displaying the accident, but about using it, putting it in the service of some necessity, ‘obsession’ with what one wants to record. And this is what Bacon calls chance, or guided chance. It has a lot to do with luck, with something that *happens*, something that unexpectedly and quite literally enters the picture, but it has at least as much to do with the ability to recognise what happened there (and that it did happen), wanting it to happen, and being able to dismiss, discard the rest (as Bacon famously did, throwing away, destroying a lot of ‘good’ pictures). It is about recognising the right accident, using that accident, working in a most disciplined way to do, with its help, what you want to do. Is there a better way of understanding Hegel’s suggestion that a true, objective humour makes *something substantial appear out of pure contingency*?

You throw paint, and if something happens, you *work* your way back to the appearance you want to make, the image or object you want to record. This going out and coming back is a deeply Hegelian move, yet radicalised by an element of pure discontinuity: in Hegel, it seems – at least according to predominant critical accounts of him – the spirit goes out of itself, alienates from itself and loses itself in the Other, and then comes back to itself, as if ‘logically’, from within that

²⁷ *Ibid.*, p. 218.

experience of loss. What is now different is that there is absolutely no necessity ('logic'), no guarantee that the spirit will find itself again. It can simply stay out of itself, wandering indefinitely in this ghostly form, in the form of a ghost image. It can only *happen* that it finds itself again: it is a question of chance, precisely. And of art, which is a 'guided chance'. And we could perhaps say: differently from Abstract Expressionism, which contents itself with recording this ecstatic form of the spirit, its falling out of itself and erring in its ghostly form, Bacon wants to bring it back to itself, that is, he wants for it to find its 'figure' – and with it the very 'itself' to which it has to return. When he speaks of the appearance, of how 'the mystery of painting today is how can appearance be *made*', he speaks precisely of the figure. There is nothing obvious, let alone easy, in making, proposing a figure today. World has no figure, and uncountable images of people, objects and landscapes that we are sunk into thanks to the 'visual media' are not really figures, they recall nothing real, or rarely. Figuration, in the classical – also painterly – sense of the term, does not need to get exploded; it already has exploded. The effort is rather the opposite – it is the task to make a figure, to bring about a genuine figure. This is the interesting 'tension' that Bacon talks about, and which drives his work. Particularly in his early work it is often striking how figures literally *strive* to appear, to form themselves, out of an often very dense net of abstract patterns. Think, for example, of *Study for Portrait*, 1949 (p. 76), *Study after Velázquez*, 1950 (p. 95), and *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953 (p. 96).

So there is a fundamental discontinuity – but there remains a tension (the object does not simply fall apart), like a drive or obsession. At stake is the *inscription* of radical discontinuity, and not simply explosion of all continuity. Discontinuity is there in the very tension, and because of it. It appears all the more violently because there is a 'coming back', a 'recalling',



Francis Bacon, *Study after Velázquez*, 1950



Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

a creation of (recognisable) appearance. Discontinuity is there because something is returning to its place, and discontinuity is 'observable' precisely at the moment something returns to its place, and not simply while wandering around. Recognition itself is a surprise, or rather, it is the surprise (what is surprising is that we recognise something at all). In the same way that Bacon will say, with humour but also quite sincerely: 'I'm always surprised when I wake up in the morning.'²⁸ Even at the most obvious moments there is discontinuity, a gap at work.

An exchange in the Marx Brothers' *A Night at the Opera* renders what one could rightly call the 'objective humour' of this situation. After sitting with another woman for quite a while, Groucho (Driftwood) comes to Mrs Claypool's table (she has been waiting for him all this time), and the following dialogue ensues:

Driftwood (Groucho): That woman? Do you know why I sat with her?

Mrs Claypool (Margaret Dumont): No.

Driftwood: Because she reminded me of you.

Mrs Claypool: Really?

Driftwood: Of course! That's why I'm sitting here with you. Because you remind me of you. Your eyes, your throat, your lips, everything about you reminds me of you, except you. How do you account for that?

Everything about you reminds me of you, except you (that is, the illustrational 'you'). In a sense, this could be taken as the gist of Bacon's art – starting with the portraits, but not limited to them – of his take on illustration, recording, discontinuity,

²⁸ Ibid., p. 91.

recollection, chance and making of an appearance. Work, recognise a chance, take it somewhere, use it to bring a figure, an image, into the world. Create, in the appearance itself, the thing that this appearance resembles, recalls.

This essay may strike the reader as a rather peculiar way of writing about a painter, for it focuses on Bacon's words, more than on his paintings. And I am not acknowledging this peculiarity so as to intercept its oddness and be perhaps forgiven. I am acknowledging it in order to emphasise that it became, at some point in my thinking about Bacon – both about his paintings and about his words, interviews – a matter of explicit choice. The principal reason for this decision is the following. Very much – perhaps too much? – like Bacon himself I realised I needed an 'artifice', and some chance, to perhaps get to say something real about his art. So I started throwing words, including many of his own, on the paper, pursuing *their* logic, rather than the more immediate thread of his paintings. It was a matter of choice, yes, yet at the same time not at all: I simply realised that I absolutely couldn't write about his art, his paintings, in any other way.

First published in: Ben Ware, ed., *Francis Bacon: Painting, Philosophy, Psychoanalysis*, Francis Bacon Studies II, London: Thames & Hudson, 2019, pp. 160–173.

Am falschen Ort

Haytham El-Wardany

1.

Auf meinem Weg zum Kanal muss ich immer erst an einer Ruinenlandschaft vorbei – unfertige Gebäude, an denen die Arbeiten ausgesetzt wurden –, dann laufe ich über ein schmales Grundstück voller Holunderbüsch. Es liegt schon seit dreißig Jahren brach und bildete einst die Grenze zwischen den beiden Teilen der Stadt, es war der sogenannte Todesstreifen. Jetzt ist die Pandemie über die Welt hereingebrochen und der Kanal, der parallel zum Fluss verläuft, ist mein persönliches Stück Natur – denn zu dieser zurückzukehren ist dieser Tage das Einzige, was den Menschen geblieben ist, um nicht restlos den Verstand zu verlieren. So zieht es die einen an den Fluss, andere gehen lieber in den Wald und ich begnüge mich damit, den Kanal entlangzuspazieren. Das kann ich aber nur am Wochenende tun, da ich meine Arbeit glücklicherweise nicht verloren habe. Jedes Mal, wenn ich durch die Brache mit den Holunderbüschchen gehe, fällt mir auf, dass die Zelte der Wohnungslosen schon wieder mehr sind als in der Woche davor. Ein paar Straßen weiter und ich bin am Kanal. Dort laufe ich durchs Wochenendgedränge bis zu meiner ruhigen, schattigen Stelle bei den Trauerweiden, und unter einer davon setzte ich mich.

Die Stämme der Weiden neigen sich über den Kanal und lassen ihre Ruten wie Zöpfe herabbaumeln. Winzige Wesen schwimmen um die versunkenen Äste herum, Insekten gleiten

über die Wasseroberfläche. Die Ruten hängen herab wie stachelige Seile, Verbindungsstraßen zwischen den Geschöpfen des Wassers und denen der Luft. Hin und wieder krabbelt ein Käferchen direkt am Abgrund zwischen Wasser und Festland entlang, ohne abzustürzen. Eines Tages saß ich gerade an meinem Lieblingsfleck und blickte auf den Kanal, aus dessen dunklem Grün unter dem launischen Herbsthimmel ein Grau geworden war, als ein Dampfboot vorbeifuhr, aus dem laute Musik wummerte, dazu die Stimmen überschwänglich feiernder Menschen. Das Boot durchschnitt das Wasser und trieb Wellen zu beiden Ufern hin. Sie brachen sich an der Kanalwand und rollten zurück. Allmählich schloss sich das Wasser hinter dem Boot wieder. Seine Oberfläche heilte, bis jede Spur geglättet und aller Lärm verflogen war. In diesem Moment tauchte jäh eine Hand mit gespreizten Fingern aus dem Wasser auf. Wolken verschleierten die Sonne und drückten jeder Kreatur aufs Gemüt, ein weißer, stummer Himmel. Ich musste die Hand lange ansehen, bis sich meine Zweifel legten. Die Finger streckten sich, wie die eines Menschen, der Hilfe braucht. Erst verharrte ich an meinem Platz und atmete ruhig ein und aus, bis die Strömung die Hand in die Nähe der Betonwand getragen hatte. Schließlich sprang ich auf und streckte meine eigene Hand nach ihr aus. Kurz berührte ich sie und einen Moment lang schien alles um mich herum stillzustehen. Aber dann glitt sie vorbei, ich bekam sie nicht zu fassen. Ich blickte mich um. Da lagen ein paar vertrocknete Äste. Rasch lief ich hin und nahm mir den Längsten. Dann hielt ich mich an einer Weidenrute fest, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren, und beugte meinen Körper vornüber. Mit dem Ast fischte ich nach der aus dem Wasser ragenden Hand. Ich versuchte, sie zum Ufer zu lotsen, doch sie ließ sich nicht lenken. Mein Blick fiel auf die großen Wurzeln der Trauerweide, die sich unter der Wasseroberfläche verzweigten, eine komplette Welt existierte dort unten. Jetzt

entfernte sich die Hand wieder vom Ufer und die Strömung trieb sie immer weiter zur Mitte hin. Den Weidenzopf fest in der einen Hand, beugte ich mich so weit vor, wie ich nur konnte, meine Augen auf die Hand geheftet. Mein Griff wurde schwächer, der Zopf glitt mir aus den Fingern, ich verlor das Gleichgewicht und stürzte ins Wasser.

Die Hand gehörte zu einem amputierten Unterarm. Ich nahm ihn und schwamm mit ihm ans Ufer. Wieder an meinem Platz, legte ich den Arm neben mich ins Gras. Wir waren beide tropfnass. Ein dumpfer Geruch stieg auf, wie der von Schwänen. Ich blickte auf den Kanal, der jetzt bleiern glänzte. Ich dachte an eine brennende Stadt, die ich nicht kenne. Ich dachte an die Zahl „eine Billion“, die meine Vorstellung übersteigt. Schließlich sagte ich zu der Hand: „Was meinst du, soll ich dich begraben?“

Ihre Finger waren schlank, bläulich an den Kuppen, Fleischfetzen hingen von der Stelle, an der der Arm amputiert worden war. Die Haut war glitschig, aber sauber und unbeschädigt, der Knochen blitzte strahlend weiß hervor. Ein Augenblick verging, ehe ich ihre schwache Stimme hörte. Sie sprach wellenförmig: „Sie schnitten ihr den Kopf ab, dann warfen sie ihren Leichnam ins Wasser ... Tausende Augenpaare, die von Fischen gefressen werden ... 1919 ... Berge aus Zucker ... Hügel aus Kaffee ... Flüsse aus Rum ... 1859 ... Sie arbeiten noch immer dort unten ... 25.000 ... in Handschellen hat man sie ins Wasser geworfen ... 1876 ... Frauen mit ausgeweideten Bäuchen ... Ibrahim Salim ... Aischa Abd al-Razzaq ... 2003 ... Omar Diallo ... Al-Hasna Barri ... 120.000 ... tonnenweise Nitrat ... meerweise Erdöl.“

Um ihn aus seiner Trance zu holen, hob ich den amputierten Unterarm auf, legte ihn mir auf den Schoß und meinen rechten Arm darüber. Jetzt sah es so aus, als kämen zwei Unterarme aus meiner Beuge.

Eine Frau sagte: „Ich will Schluss machen.“ Ein Mann

sagte: „Gestern bin ich in einer Corona-Leugner-Demo stecken geblieben.“ Ich schlötterte vor Kälte und merkte, dass Passanten zu uns herübersahen. Am liebsten hätte ich die Hand ins Wasser geworfen und wäre nach Hause gegangen. Doch jetzt sagte sie, noch immer auf meinem Schoß: „Bitte, hilf mir.“ Sie sprach mit großer Mühe: „Ich muss zurück an meine Arbeit.“ – „Was arbeitest du denn?“, fragte ich. „Ich schreibe“, sagte sie, und fügte hinzu: „Ich bin die Hand von Ibn al-Muqaffa. In welcher Stadt bin ich denn hier aufgetaucht?“ Ich sagte ihr, dass wir uns in einer Stadt namens Berlin befinden. Die argwöhnischen Blicke um uns herum nahmen zu und ich wurde langsam nervös. Ich stand auf, versteckte den Unterarm unter meinem Hemd und knöpfte meinen nassen Mantel zu. Dann schob ich mich an den Umstehenden vorbei, die mich irritiert anstarnten, und hinterließ dabei zwei nasse Stellen im Gras, eine große und eine kleine. Hinter mir kläfften zwei Hunde. Als ich mich ein wenig entfernt hatte, konnte ich nicht widerstehen, noch einen Blick zurück zu werfen. Der Wipfel der Weide stach scharf gegen den milchigen Himmel ab, sie wirkte plötzlich viel höher, als ich gedacht hatte. Ihr Umriss brannte sich für immer in mein Gedächtnis ein.

Ich fiel fiebrig ins Bett und wurde sogleich von einer un durchdringlichen Dunkelheit verschlungen. Darin blitzten Bilder auf, die ich nie zuvor gesehen hatte. Ich sah Arbeiter in der Erde graben, sah Fische an der Wasseroberfläche treiben. Ich sah Weidenrutenzöpfe, die Menschenkörper auspressten. Ich sah Hände und Beine, Ohren, Knochen und Augen. Ich sah weißen Rauch über dem Wasser aufsteigen, wer ihn einatmete, erstickte. Ich sah gigantische Frachtschiffe Ozeane überqueren. Ich sah das Gesicht meiner Mutter, wie ich es zum letzten Mal vor zwanzig Jahren gesehen hatte. All das sah ich und dann kehrte ich in die pechschwarze Finsternis zurück. Ich weiß nicht, wie lange ich krank war. Ab und zu

schaffte ich es gerade einmal so, kurz aufzustehen, um mir etwas Warmes zu trinken zu machen. Dann legte ich mich wieder ins Bett. Jedes Mal sah ich dann Ibn al-Muqaffas Hand neben mir auf dem Boden schreiben. Keine Ahnung, wo sie all das Papier herhatte. Unzählige Blätter waren um sie herum auf dem Boden ausgebreitet, und in der Mitte lag sie und schrieb, schrieb, schrieb und schrieb. Ich sah sie von fern, während ich zurück ins Bett taumelte und abermals im Treibsand des Fiebers in jenen finsternen Abgrund schlitterte.

Angst pochte in meinem Schädel, als ich in der Dunkelheit aus dem Schlaf hochschreckte. Ich warf einen Blick auf den Wecker und sah, dass ich zu spät zur Arbeit kommen würde. Hastig zog ich mich an. Die Hand lag noch immer am Boden und schrieb. Ich nahm meine Sachen und steckte meinen Schlüssel ein. Dann verließ ich wortlos die Wohnung, schloss die Tür hinter mir ab und lief durch die Stadt, die noch in tiefem Schlummer lag. In meinem Kopf drehte sich alles, mein Körper war schlapp. Ein leichter Schmerz strahlte von meinem rechten Unterarm aus aufwärts. Dann war ich an dem gigantischen preußischen Schloss mitten in der Stadt angelangt, auf dessen Baustelle ich arbeitete. Mit einer schnellen Bewegung zog ich meine Schlüsselkarte durch den Schlitz des Lesegeräts am Metalltor, dann betrat ich die Baustelle und steuerte schnurstracks auf den Betonmischer zu. Das immer stärker werdende Kribbeln im Arm verdrängte ich und grüßte meinen Kollegen, der bereits an der Mischmaschine stand und diese mit Sand, Wasser und Zement füllte. Dann ging ich hoch in den zweiten Stock und sagte auch den dort herumstehenden und rauchenden Arbeitern Hallo. Sie erzählten mir, sie würden Fensterrahmen und Heizungsrohre brauchen, also ging ich mit noch immer dickem Schädel zum Gabelstapler und ließ den Motor an.

Als ich für diese Arbeit angestellt worden war, hatte man uns gesagt, wir würden ein altes königliches Schloss wieder

aufbauen, das im Krieg zerstört worden war. Mein Freund Fadhel, der mir zu diesem Job verholfen hatte, erklärte mir, das Grundstück hätte einst zum Staatsgebiet eines anderen Landes namens DDR gehört, das es nicht mehr gab. Hier habe das Parlament jenes Landes gestanden, bis man es nach der Wiedervereinigung abriß. Die Arbeit auf der Baustelle war perfekt durchgetaktet. Jedes Team bestand aus vier oder fünf Arbeitern und einem Teamleiter. Wurde ein Team mit einer bestimmten Aufgabe betraut, trug der Teamleiter die Verantwortung, dass sie richtig ausgeführt wurde. Fadhel war ebenfalls Teamleiter, man hatte ihn wegen seiner guten Deutschkenntnisse dazu ernannt. Er konnte alle Anweisungen für die arabischen Kollegen übersetzen, die zu einem Großteil erst nach den Revolutionen der letzten Jahre in diese Stadt gekommen waren. Er selbst hingegen lebte schon lange hier.

Ich erkannte Fadhel immer und überall am Klang seiner Arbeit. Ob im Lärm der Pressluft hämmer oder dem Getöse der Motoren – das Geräusch der Muttern, wenn Fadhel sie am Baugerüst befestigte, war unverkennbar. Nur er ließ sie immer eine Extrarunde drehen, während sein Kollege sie nur gerade so fest wie nötig anzog. Unter Fadhel's Händen stieß das Metall ein schrilles Ächzen aus, das durch die Baustelle schnitt. Ein spitzer Schrei, der allen die Präzision seiner Arbeit verkündete und sie vor jeglicher Kritik feite. Ich fing also an, die riesigen metallenen Fensterrahmen mit dem Gabelstapler zu heben. Ich wollte das Fahrzeug gerade anhalten, als ich einen stechenden Schmerz im Arm spürte. Es tat so weh, dass es kaum auszuhalten war, und es wurde immer schlimmer, noch schlimmer als das Schwindelgefühl. Ich schaffte es zwar noch, den Gabelstapler unter Kontrolle zu halten, aber es fühlte sich an, als würden Raubtierzähne meinen Unterarm zermalmen, in Fetzen reißen und von meinem Körper abtrennen. Ich musste regelrecht staunen über so viel Schmerz. Ich versuchte an etwas anderes zu denken

und konzentrierte mich auf das ungewöhnliche Gewusel, das hier heute stattfand. So viele Autos kamen und fuhren wieder ab, darunter auch ein großer Transporter mit einem gigantischen Bronzeengel, den er auf dem Platz ablud. Dann war Frühstückspause. Ich hielt den Gabelstapler an und lief über den Platz am Engel vorbei, dorthin, wo die Kollegen zusammensaßen. Als ich ankam, sagten sie, ich würde ja vor Schweiß triefen. Während ich die Pause über bei ihnen saß, wurde der Schmerz immer heftiger. Schließlich verlor ich die Kontrolle. Die Welt verschwamm mir vor den Augen, ich sah weiße Sterne aufblitzen und schrie vor Schmerz.

Als ich im Krankenhaus aufwachte, hatte ich jedes Gefühl in meinem Unterarm verloren. Ein Arzt injizierte mir ein Schmerzmittel mit den Worten: „Keine Sorge. Jetzt geht es erstmal zur Computertomografie.“ Auf einem Krankenhausbett rollte man mich in den CT-Raum. Dann schob man mich wieder zurück in das Zimmer, in dem ich wach geworden war. Das Mittel begann zu wirken, ich ließ mich in die Betäubung sinken. Der grässliche Schmerz verschwand, aber er hinterließ eine Leere, die noch unheimlicher war. Dann kam ein Arzt, der sich mir als Neurologe vorstellte. Er besah sich das CT-Bild und bat mich, ihm zu berichten, was passiert war. Das tat ich, worauf der Arzt einige Sekunden lang gar nichts sagte. Schließlich fragte er: „Gab es in letzter Zeit irgendetwas, das Sie belastet hat?“ Ich verneinte. Wieder schwieg er vor sich hin. Schließlich sagte er: „Wir leben ja alle gerade in einem Ausnahmezustand, den es so noch nie gegeben hat. Aber schauen Sie, bei Ihnen sieht es doch gar nicht so schlecht aus. Immerhin haben Sie nicht Ihren Job verloren, wie so viele andere. Soweit ich das hier sehe kann, ist im Grunde genommen alles in Ordnung mit Ihnen. Sie brauchen einfach nur Ruhe.“ Ich versuchte meinen Arm zu bewegen, doch er rührte sich nicht. Ich nickte dem Arzt zustimmend zu. Als ich aus der Notaufnahme kam, wartete Fadhel draußen schon

auf mich. Er legte einen Arm um meine Schulter und erkundigte sich bei dem Arzt nach meinem Zustand. Dann bat er mich, mit zu ihm nach Hause zu kommen. Dort würden sich seine Frau, seine zwei Kinder und er selbst schon um mich kümmern. Aber ich wollte lieber zurück in meine Wohnung, also brachte er mich hin.

Als wir mein Zimmer betraten, war der Boden mit Papier übersät und die Hand schrieb noch immer. „Was ist denn das?“, rief Fadhel entsetzt. „Das ist die Hand von Ibn al-Muqaffa“, sagte ich, aber das schien ihn noch mehr zu verstören. „Und was bitte tut sie hier?“, fragte er mich. Es war ein langer Tag gewesen und ich fand es zu anstrengend, ihm die ganze Geschichte mit dem Arm zu erzählen. Also sagte ich nur: „Die ist plötzlich aus dem Kanal aufgetaucht. Ich bin jetzt zu müde. Ich erzähle es dir später.“ Fadhel stand eine Weile wie angewurzelt da. Dann wollte er noch wissen, ob ich auch wirklich nichts brauchte, und schließlich machte er sich auf den Weg nach Hause. Ich blieb stumm im Zimmer sitzen. Kurz bildete ich mir ein, wieder ein Stechen im Arm zu spüren, und versuchte, ihn anzuheben, doch er ließ sich nicht bewegen. Dann griff ich nach einem der am Boden liegenden Blätter und fing an, darin zu lesen: *Ein Bein ... Viele Beine ... Ein kleines neben einem größeren ... die, die ihre Namen verloren haben ... die im Rinnstein verronnenen ... die niemals ankommen ... die nie zurückkehrenden ... die nie wieder aufwachenden ... eine Hand sucht die andere ... Lungen voller Salz ... eine Meerenge öffnet sich zwischen zwei Ufern ... Bewegungen in Zeitlupe ... stichprobenartig ... die Finger verkrampfen ... die Kehlen vertrocknen ... der Graben weitet sich ... das Ufer schrumpft ein ... subkutaner Salzgehalt ... Kleidung, die nichts mehr bedeckt ... ein Strick baumelt im Wasser ... eine Hand ergreift den Strick ... der Lärm eines Motors ... ein Bein, das müde wird ... ein Rucksack, der abgleitet ... und in die Tiefe stürzt ...*

2.

Fünf Pflaster, in jedem eine Elektrode. Eines seitlich am Hals, eines am Oberarm, eines unterhalb des Schulterblatts, eines an der Oberschenkelinnenseite, eines auf dem Herzen. Mit einem Knopfdruck betätigt der Arzthelfer den Stromfluss, dann verlässt er den beengten Raum. Ich schließe die Augen und bilde mir ein, ein leichtes Vibrieren zu hören, aber fühlen kann ich nichts. Dann ist die Sitzung vorüber.

Zwei Wochen nach der Elektrotherapie war noch immer keine Besserung eingetreten. Der Schmerz war zwar weg, mit ihm aber auch jedes Gefühl, das mich je mit meinem Arm verbunden hat. Während jener zwei Wochen war ich durch die Straßen gestreift, mit diesem Arm, der mir von der Schulter baumelte. Die Welt hatte sich vor meinen Augen verdüstert. Sollte ich meinen Arm verlieren, dann wäre ich auch meinen Job los und müsste künftig als Einarmiger leben. Wieso musste mir so etwas in meinem Alter passieren? In diesem Zustand konnte ich ja nicht einmal in mein früheres Hundeleben zurück, als ich noch schwarz auf dem Bau arbeiten und regelmäßig vor Razzien fliehen musste. Lange lief ich durch die Straßen dieser gottverdammten Stadt und fragte mich, wie es nur so weit hatte kommen können. Ich wusste weder, wohin mit mir, noch, wem ich mein Herz ausschütten könnte. Uralte Erinnerungen an das Haus meiner Kindheit in Basra brachen über mich herein. Das Haus gab es längst nicht mehr, also lief ich vor den Bildern davon und kehrte meist erst spät nachts völlig niedergeschlagen zurück in mein Zimmer.

Als ich eines Abends so nach Hause kam, lag Ibn al-Muqaffas Hand noch wach. Sie hatte auf mich gewartet und sagte, sie habe eine Idee. Am nächsten Tag rief ich Fadhel an und bat ihn, gleich nach Feierabend zu mir zu kommen. Kaum war er da, erzählte ich ihm aufgeregt davon. Fadhel schien nicht überzeugt. Da sagte die Hand: „Lasst es uns doch wenigstens einmal ausprobieren. Wir haben ja nichts zu verlieren.“

Fadhel sah sie zweifelnd und auch etwas ärgerlich an. „Hör zu, Fadhel“, sagte ich. „Ich habe keine andere Wahl. Das ist der letzte Strohhalm, an den ich mich klammern kann. Du weißt, dass ich das unmöglich allein schaffe. Du bist der Einzige, der mir helfen kann.“ Fadhel zögerte lange. Schließlich nahm er den Unterarm und betastete ihn skeptisch, dann hielt er ihn zum Längenabgleich an meinen abgestorbenen Arm, drehte ihn nach rechts und links. Als er fertig war, legte er den Arm schweigend zurück auf den Boden. Ich sah Fadhel flehend an: „Bitte. Ich kann sie nicht allein befestigen.“ Doch er erwiderte meinen Blick nicht. Dann stand er auf und sagte, er werde bald zurückkommen.

Eine knappe Stunde später stand er wieder in meinem Zimmer. Er hatte ein dickes Stoffstück mitgebracht, an dem sich Schlaufen befanden, dazu Bandagen und elastische Bänder. Er legte sich meinen Unterarm auf den Schoß und wickelte ihn in den Stoff. Darunter befestigte er Ibn al-Muqaffas Hand. Fühlen konnte ich nichts, doch ich sah, wie Ibn al-Muqaffas Handrücken nun meine Handfläche berührte. Dann schnitt Fadhel die Bandage in schmale Streifen, mit denen er jeden einzelnen von Ibn al-Muqaffas Fingern an einen meiner Finger band. Schließlich führte er die Bandagenstreifen durch die Schlaufen des Stoffstückes und zurrte und band sie fest. Ibn al-Muqaffas Finger waren viel filigraner als meine, sein Arm viel schmächtiger. Als Fadhel fertig war, nahm er meinen Arm wieder von seinem Schoß. Stumm baumelte dieser jetzt an meiner Flanke herab. So blieben wir eine Weile stehen, bis sich allmählich Ibn al-Muqaffas Finger zu bewegen begannen, und meine mit ihnen. Nun bewegte sich meine Hand aufwärts bis auf meine Augenhöhe – das war das erste Mal, dass ich sie so sehen konnte, seit ich auf der Baustelle in Ohnmacht gefallen war. Ich war überwältigt vor Freude und voller Dankbarkeit für die Hand. Fadhel holte tief Luft. Dann sagte er lächelnd: „Vielleicht haben wir ja Glück. Jetzt

kaufen wir dir erstmal weite Arbeitskleidung und lockere Handschuhe, damit keinem auffällt, wie dick deine Hand jetzt aussieht! Morgen kürze ich dir noch den Stoff und die Bandagen auf die richtige Länge. Und wenn alles okay ist, kannst du übermorgen wieder zurück auf die Baustelle.“

Und ich kam wirklich zurück. Aus dem riesigen Bronzengel, der vor meinem Sturz schon dort gestanden hatte, waren inzwischen acht geworden. Man hatte sie mitten auf der Baustelle neben den großen Wassertank gestellt. Es waren originalgetreue Kopien der Engel, die auf dem ursprünglichen Schloss gestanden hatten. Jeder hielt seine Hände anders. Einer hatte sie vor der Brust gefaltet, ein anderer streckte sie vor sich aus, ein dritter hatte seinen rechten Arm über die Brust gelegt, den linken hob er in die Höhe. Sie wirkten wie Schauspieler in einem immerwährenden Theaterstück. Was sie miteinander gemein hatten, waren die Flügel. Aus jedem Engelsrücken wuchsen fächerförmig die gleichen polierten Metallfedern mit blitzenden Spitzen, scharf wie Messerklingen. Vor dem Engel mit den gefalteten Händen, dem ich schon einmal begegnet war, blieb ich stehen. Er war mindestens doppelt so groß wie ich, sein Gesicht war stumm, sein Blick versteinert. Als wäre er gefallen und am falschen Ort gelandet. Das waren sie also: die Engel, die die Metallkuppel tragen würden, die Krönung des Schlosses, das bald schon kein Auge in der städtischen Skyline mehr übersehen würde. Und auf die Spitze würde man den goldenen Reichsapfel und das Kreuz setzen. Da hörte ich Fadhel nach mir rufen. Ich ging zum Gabelstapler und machte mich an die Arbeit.

Der Neuanfang war nicht leicht. Meine Bewegungen an den Hebelen waren noch unbeholfen, ich musste mit meiner anderen Hand nachhelfen. Deshalb sorgte Fadhel dafür, dass ich jeden Tag in seinem Team war, wo er mir einfache Aufgaben geben konnte. Dabei ließ er mich nie aus den Augen. Die Bedienung eines Gabelstaplers erfordert große Behutsamkeit,

vor allem, was die Steuerung der Gabel anbelangt. Eine falsche Bewegung und es endet mit einer Katastrophe. Früher kannte meine Hand ihren Weg von selbst, jetzt aber war es ein Nerv irgendwo in meinem Bauch, der ihre Bewegungen steuerte. Ich fühlte ein Ziehen in meinem Rumpf, dann empfing Ibn al-Muqaffas Hand das Signal und versuchte, es auszuführen. Die Arbeit war sehr mühsam, aber immerhin gelang es mir, dass niemandem mein verändertes Aussehen auffiel. Das bedeutete: Ich hatte guten Grund zur Hoffnung, meinen Job nicht zu verlieren. Der erste Tag ging relativ ereignislos vonstatten, wenn er sich auch ewig hinzog. Ich wollte mich gerade zum Gehen fertig machen, als mir zwei junge Frauen im Blaumann auffielen, mit, wie mir schien, feuchten Haaren. Ich hatte sie noch nie zuvor gesehen. Sie schlenderten über die Baustelle und schienen die Arbeiten aufmerksam zu beobachten. Als ihr Blick auf mich fiel, blieben sie plötzlich stehen. Ein paar Sekunden lang sahen wir einander an, dann verließ ich eilig die Baustelle.

Später fragte mich die Hand, ob sie heute auch nach Feierabend und über Nacht an meinem Körper bleiben dürfe. Ihr fehle die körperliche Verbindung so sehr. Ich hatte nichts dagegen. Mir fiel ein, dass ich sie noch fragen wollte, wie sie sich jetzt fühlte, mit ihrem neuen Leben. Sie sagte, es wäre wie ein Buch zu halten und darin zu blättern. Das machte mich neugierig und ich fragte sie, was das denn für ein Buch sei. „Das Buch des Wassers“, sagte die Hand. „Das ist ein Buch, das mich immer noch viel Mühe kostet, zu schreiben.“

„Und woran liegt das?“ fragte ich sie.

„Seit mein Besitzer vor über tausend Jahren ermordet wurde, stapeln sich über mir Bücher, die einen Weg nach draußen suchen. Sie wollen ans Licht, aber ich kann sie unmöglich alle schreiben: ‚Das Buch der Luft‘, ‚Das Buch des Himmels‘, ‚Das Buch des Abschieds‘, ‚Das Buch der Unruhe‘.“

Ich verstand nicht, was sie meinte und was das für Bücher waren, von denen sie da sprach. Ich hätte gerne mehr über die Hand erfahren, auch darüber, wie sie hierhergekommen war. Aber ich hatte das Gefühl, dass sie nicht besonders redselig war und dass sie das, was sie mitteilen wollte, lieber aufschrieb. In jener Nacht schliefl ich zum ersten Mal nach vielen Wochen richtig tief. Als ich aufwachte, sah ich, dass die Hand an meinem Körper hängend schon wieder neue Blätter vollgeschrieben hatte. Ich nahm eines und las staunend: *Wasserschlangen schlängelten sich durch dichte Schilfwälder. Eine glitt flink zwischen den Halmen hervor durchs Wasser und versteckte sich gleich darauf wieder im Schilf. Der Himmel war klar, in der Ferne waberten schwarze Schleier über brennenden Ölfeldern. Vier Jugendliche drängten sich in einem Kanu, das durch eine perfekte Stille fuhr. Nur das Donnern der vorbeizischenden Kampfjets durchbrach sie gelegentlich. Einer der vier stand in der Mitte mit einem langen Stab in der Hand. Den steckte er auf der einen Seite ins Wasser, bis er an den Grund des Flussbettes stieß. Dann zog er ihn heraus, um ihn auf der anderen Seite wieder hineinzustoßen. Sie kamen an eine kleine, von Schilf umwachsene Insel. Dort sahen sie Schilfhütten, die von Flammen verzehrt wurden. Sie fuhren weiter, bis sie eine von einer Wand aus Schilfhalmen geschützte Bucht erreichten. Sie neigten das Kanu zur Seite und schlüpften zwischen den Halmen hindurch, die hier wie verrückt zu wachsen schienen und ein komplexes Labyrinth bildeten. Sie fuhren immer weiter, vorbei an treibenden Wasserbüffelkadavern und Raketentrümmern, die aus dem Fluss ragten, bis sie die dichteste Stelle des Dschungels erreichten. Verborgen in seinem Inneren hielten sie ihr Kanu schweigend an. Am Vortag waren die Frauen auf der Suche nach ihren Söhnen durch die Stadt gerannt. Die jungen Männer hatten wütend vor den Büros der Stadtverwaltung gestanden. Die Soldaten, die aus der Wüste zurückkehrten,*

hatten Grauenhaftes zu berichten. An jenem Tag feuerte die Polizei Schüsse ab, doch die Menschen fürchteten sich nicht und blieben auf den Straßen. Der Stadtverwalter orderte Verstärkung aus der Hauptstadt. Als diese eintraf, füllten sich die Straßen mit Blut. Die jungen Männer, die sie festnahmen, wurden gefesselt, dann band man ihnen Steine auf die Brust und warf sie ins Wasser. Auf dem Nachhauseweg von der Schule grauste es dem Jungen, als er Viehkadaver den Fluss entlangtreiben sah. Am nächsten Morgen machte seine Mutter ihm aus einem Taschentuch ein Bündel mit ein wenig Proviant und sagte ihm, er solle im Marschland Zuflucht suchen, bei den anderen, die sich dort versteckten, um zu überleben. Denn jetzt gingen sie von Haus zu Haus und suchten die jungen Männer.

Die Zeit im Dickicht verging langsam, die Hitze kam in immer heftigeren Wellen. Mit einem Mal zerriss Motorendonner in der Ferne den Himmel. Ein Hubschrauber tauchte am Himmel auf, er flog so nah heran, dass die Jugendlichen fürchteten, er würde über ihren Köpfen abstürzen. Der Lärm seines Motors klang wie Kanonendonner. Dann hörten sie Schüsse und laute Schreie aus allen Richtungen. Es war der Jüngste Tag. Ewigkeiten vergingen, bis der Hubschrauber wegflog. Der Junge stieß den langen Stab wieder ins Wasser, das schmale Kanu bewegte sich langsam vorwärts. Als sie wieder auf dem offenen Fluss waren, war das Wasser dunkel.

3.

Mindestens fünf Minuten dauert der Fußweg von der westlichen Schlossseite, die den Kanal überblickt, bis zur Ostseite, die sich am Flussufer befindet. Während der Pausen gingen die Arbeiter immer laut miteinander plaudernd zu einem abgelegenen Winkel im Erdgeschoss, von dem aus man direkt auf den Fluss blicken konnte. Dort aßen und rauchten sie. Je mehr Zeit verging, desto besser funktionierte meine Hand. Langsam gewöhnte ich mich an mein neues Leben mit dieser

Hand, deren Besitzer vor über tausend Jahren gestorben war und die jetzt als Vermittlerin zwischen mir und der greifbaren Welt fungierte. Ohne sie wäre mein Leben zerbrochen. Ich fühlte mich wieder sicher unter meinen Kollegen. Keiner hatte eine komische Bemerkung fallen gelassen. Sie erkundigten sich, wie es mir ging, da sie meinen Sturz mitangesehen hatten, und manchmal luden sie mich sogar ein, mit ihnen zu essen. Doch plötzlich kippte die Stimmung, als wir einen ungewöhnlichen Lastwagen anfahren sahen. Er wurde von einem Fahrzeugkonvoi eskortiert, und da wussten wir: Das musste die goldene Kuppel sein, die Kugel und das Kreuz. Schnell kehrte jeder an seinen Platz zurück. Mit der Kuppel kamen auch Männer in braunen Overalls, anders als die blauen, die wir trugen. Sie machten einen mürrischen, ernsten Eindruck. Kaum waren sie da, übernahmen sie die Kontrolle über die ganze Baustelle und erteilten Befehle. Jeder hatte Angst, etwas falsch zu machen, denn die Engel und die goldene Kuppel, die sie stützen würden, waren die Krone des gesamten Schlosses und von unermesslichem Wert.

Im ersten Schritt sollten die Gabelstaplerfahrer die Engel heben und auf ihre jeweiligen Sockel stellen. Die Sockel wiederum waren Teil einer niedrigen, kreisförmigen Balustrade aus massivem Stahl über einer Betonbasis. Dann mussten die Engel, von denen jeder Einzelne etwa eine halbe Tonne wog, fixiert werden. Mit Kuppel, Kreuz und Reichsapfel würden sie schließlich ungefähr zehn Tonnen auf ihren Köpfen halten. Außerdem mussten sie die Inschrift am Kuppelgesims mittragen, die von Lebenden und Toten gleichermaßen verlangte, sich vor Jesus dem Heiland zu beugen.

Während ich den Kollegen bei der Arbeit beobachtete, brach meine Welt zusammen: Die Aufgabe erforderte größte Genauigkeit, man musste auf engstem Raum manövriren können. Sie erhängten den ersten Engel förmlich an dicken Stricken, die sie mit einem Lasthaken an den Gabeln

befestigten. Dann schob sich der Gabelstapler mit dem frei an ihm baumelnden Engel langsam vorwärts. Die Männer in den braunen Overalls liefen neben ihm her und brüllten dem Fahrer Anweisungen zu. Dann griffen Hände nach der schaukelnden Figur, um sie auf ihren Sockel zu stellen. Doch der Engel rutschte weg und schlug auf dem Sockel auf. Dem Gabelstaplerfahrer tropfte der Schweiß von der Stirn. Er versuchte es ein zweites Mal. Endlich kam Fadhel und gab mir zu meiner Rettung den Auftrag, im Lager Kisten zu sortieren. Er machte einen verärgerten Eindruck, während er neben mir herlief. Als ich ihn fragte, ob alles in Ordnung sei, drehte er sich zu mir um und sagte, er habe viel über mich nachgedacht. „Das kann so nicht weitergehen. Diesmal bist du damit noch durchgekommen, aber wer weiß, wie es die nächsten Male läuft. Ich kann dich nicht jedes Mal decken.“ Dann blickte er mich fest an und sagte: „Es ist besser, die Hand kehrt dorthin zurück, wo sie hergekommen ist. Sie kommt aus einer anderen Welt. Sie darf nicht in deiner Welt bleiben. Sie ist nicht die Lösung deines Problems, sie ist seine Ursache. Du bist ihr Gefangener. Erst, wenn du dich von ihr befreist, wird deine eigene Hand wieder zu dir zurückkehren.“

Die Engel anzubringen dauerte eine ganze Woche, da eine solche Präzisionsarbeit nicht während der Nachschicht erledigt werden durfte. Die ganze Woche über ging ich, kaum hatte ich die Baustelle betreten, schnurstracks ins Lager. Dort setzte ich mich in den Gabelstapler, hob und senkte Kisten über Kisten und grübelte über Fadhel's Worte. Fadhel und ich sind Jugendfreunde. Er war mit mir auf jenem Kanu gewesen, über das Ibn al-Muqaffas Hand aus ich weiß nicht welchem Grund geschrieben hat. Wir hatten Basra damals zusammen verlassen, da waren wir noch keine zwanzig gewesen. Ich habe ihm viel zu verdanken. Jedes Mal, wenn wir von einer Stadt in die nächste zogen, stand er mir zur Seite. Selbst als wir irgendwann unterschiedliche Wege einschlugen,

hat er nie mit seiner Hilfe gegeizt. Dank ihm habe ich auch diesen Job gefunden, in dem ich jetzt schon seit drei Jahren arbeite. Ihm habe ich es außerdem zu verdanken, dass ich mein Leben wieder in den Griff gekriegt habe, nachdem ich in Leipzig auf der Straße gelandet war. Nachdem Fadhel sich hier fünfzehn Jahre lang den Buckel krumm gearbeitet hatte, hat er jetzt, mit Mitte vierzig, endlich ein geregeltes Leben. Bei mir stand dagegen immer noch alles auf der Kippe. Vielleicht lag es ja auch daran, dass er sich mit der eigenartigen Wendung, die mein Schicksal jetzt genommen hatte, überhaupt nicht anfreunden konnte. Doch ich konnte mir einfach nicht den Luxus leisten, jenen Strohhalm loszulassen, der mich rettete. Ein geficktes Leben war immerhin besser als gar keines. Außerdem hatte ich mich mittlerweile an Ibn al-Muqaffas Hand gewöhnt. Sie war ein Teil von mir geworden.

Eines Tages wollte ich gerade Feierabend machen, als plötzlich die zwei jungen Frauen, die ich schon einmal gesehen hatte, auf mich zukamen. Eine sprach mich an: „Warte mal! Wir brauchen deine Hilfe.“ Ich fragte sie, worum es ging. Da sprach die andere: „Wir brauchen den Zündschlüssel deines Gabelstaplers.“ Verdutzt fragte ich, wofür. Da antwortete die Erste: „Wir brauchen den Gabelstapler, um die goldene Kuppel ins Wasser zu werfen. Dieser Bau darf niemals fertig werden.“ Mir blieb die Spucke weg. Erst glaubte ich, mich verhört zu haben. Doch die junge Frau fuhr fort: „Das ist unsere letzte Chance, bevor die Kuppel montiert wird. Gib uns den Zündschlüssel.“ – „Wer seid ihr überhaupt?“, schrie ich sie an. „Ich kann mich nicht erinnern, euch schon einmal hier arbeiten gesehen zu haben!“ „Ich bin die Freude“, sagte die eine. „Und ich die Ratlosigkeit“, sagte die andere. Es folgte Stille, unsere Blicke verfingen sich ineinander. Da ergriff Ratlosigkeit das Wort: „Die Toten sind an diesem Ort gefangen. Sie arbeiten noch immer, und ihre Mörder bereichern sich an ihrer Arbeit.“ – „Wusstest du“, fragte mich jetzt Freude,

„dass im Jahr 1848 viele Menschen vor den Toren des Hohenzollernschlosses getötet wurden, das ihr hier gerade wieder aufbaut? Wusstest du, dass das hier ein Museum sein wird, in dem gestohlene menschliche Überreste aus alter Zeit ausgestellt werden sollen? Gestohlen von Kolonialherren und Raubkunsthändlern. All diese Toten arbeiten noch immer. Aber sie leisten auch Widerstand.“ Ich war völlig fassungslos. Ich stand einfach nur da und hatte keine Ahnung, was ich sagen sollte. Ratlosigkeit durchbrach die Stille: „Die Schlacht tobt noch immer. Die Toten suchen einen Ausweg. Verstehst du?“ – „Nein, ich verstehe nicht“, antwortete ich, „und ich will es auch gar nicht verstehen. Und ganz bestimmt werde ich euch nicht meinen Zündschlüssel geben.“ Dann ließ ich sie einfach stehen.

Während der nächsten drei Tage wurde emsig weitergearbeitet, bis die goldene Kuppel fest auf den Köpfen der Engel saß, und über ihr Reichsapfel und Kreuz. Endlich musste ich mich nicht mehr im Lager verstecken. Dafür wurde ich jetzt wieder von Zahlen heimgesucht. Kaum war ich einen Moment allein, musste ich an diese monströse Zahl denken: die Billion, von der seit Beginn der Pandemie in den Nachrichten ständig die Rede war – erst als Summe der Staatsschulden, jetzt als Summe der Coronahilfen. Ein Wert, dessen Dimensionen sich meinem Verständnis entzogen, so sehr ich es auch versuchte. Immer, wenn ich an diese Zahl dachte, stellte ich mir die Billion als Riesenwolke vor, die den Horizont versperrt. Während ich meinen Gabelstapler fuhr, schrumpfte ich unter der Last dieser weißen Wolke zusammen. Bis ich nur noch ein rotes Blutkörperchen war, oder ein Tropfen im Meer, ein Sandkorn. Eine Null unter vielen.

Meine Schicht war vorbei, Zeit für die Übergabe an die Nachschicht. Ich wollte gerade vom Gabelstapler in die Umkleide gehen, als Freude und Ratlosigkeit mich zum zweiten Mal abfingen. Ich versuchte ihnen auszuweichen, doch sie

ließen mich nicht vorbei. Ratlosigkeit sagte: „Das ist die letzte Chance. Morgen wird die goldene Kuppel hochgehoben und auf das Schloss montiert. Wenn sich das Dach über den Toten wieder schließt, werden sie hier bis in alle Ewigkeit festgehalten. Dann können sie nie wieder weg.“

„Ihr habt doch keine Ahnung von meinem Leben“, fuhr ich sie an. „Ich habe schon genug Probleme. Da brauche ich nicht auch noch die Probleme eurer Toten. Warum fragt ihr denn nicht einen anderen Gabelstaplerfahrer?“ – „Weil unsere Toten auch deine Toten sind“, sagte Freude und blickte mir fest in die Augen. In diesem Moment fuhr meine Hand in meine Hosentasche, nahm den Zündschlüssel und überreichte ihn Ratlosigkeit, die damit sofort in den Gabelstapler sprang und mir ein fröhliches „Danke!“ zurief.

All das geschah schneller, als ich denken konnte. Ungläublich hob ich Ibn al-Muqaffas Hand: „Wie konntest du das nur tun? Die werden mich doch feuern!“ Doch sie antwortete nicht. Ratlosigkeit warf den Motor an und steuerte den Gabelstapler schnurstracks auf die Engel zu. Ich wollte ihr hinterherrennen, doch die Hand hielt sich hartnäckig an dem Wassertank fest und ich kam nicht von der Stelle.

Zwei Dinge wurden klar: Erstens mussten Ratlosigkeit und Freude die Baustelle sehr gründlich studiert haben, zweitens war Ratlosigkeit eine begnadete Gabelstaplerfahrerin. Sie fuhr mit den Gabeln unter die Balustrade mit den Engeln, hob die Kuppel hoch und steuerte vorsichtig den Bauzaun am Kanal an. Unterdessen behielt Freude die Umgebung mit Adleraugen im Blick, bereit, im passenden Augenblick einzuspringen. Sie nutzte die allgemeine Verwirrung und schob erst ein Stück des Bauzauns beiseite, dann warf sie sich beharrlich jedem entgegen, der versuchte, Ratlosigkeit den Weg zu versperren. Das Gewicht der Kuppel lag eigentlich weit über dem, was der Gabelstapler zu tragen vermochte, doch Ratlosigkeit manövrierte das Gefährt mit großer Geschicklichkeit

direkt auf die Uferkante zu. Dennoch geriet die Ladung ins Wanken und drohte, von der Gabel abzurutschen, aber Ratlosigkeit setzte die Kuppel flink ab, stieß die Gabel an anderer Stelle wieder hinein, hob sie an und fuhr weiter. Während all dessen lief Freude konzentriert neben ihr her. Der Weg war holprig, die Engel bebten mit jedem Stoß. Plötzlich löste sich eine der Figuren von ihrem Podest, taumelte und stürzte. Und dann – das war der Moment, in dem ich endgültig die Fassung verlor – bohrten sich seine Metallfedern in Freudes Fuß. Sie stieß einen unheimlichen Schrei aus, der die ganze Baustelle erstarren ließ. Dann brach das totale Chaos aus. Aus allen Richtungen kamen Arbeiter gerannt und stürzten zur am Boden liegenden Freude. Freude blutete, der gefallene Engel lag auf ihr und Ratlosigkeit versuchte vergebens, ihn von ihr herunterzuzerren. Das Echo von Freudes herzerreißenden Schreien hallte durch die leeren Hallen des Schlosses. Endlich schaffte ich es, meine Hand von der Metalloberfläche des Wassertanks zu lösen. Ich hastete zum Gabelstapler. Ich war wie in Trance, wusste aber genau, was ich tun musste. Ich band einen Strick um den Hals des Engels, dessen Flügel sich in Freudes Fuß gebohrt hatte. Dann sprang ich in den Gabelstapler, meine Hand glitt schnell über das Lenkrad und ich wendete. Mit jedem Zentimeter, den der Engel höher stieg, wurden Freudes Schreie lauter. Plötzlich heulte sie auf und verstummte jäh. Der Fall des Engels war schrecklich gewesen. Als er endlich frei über dem Boden schwebte, sahen wir Freudes abgetrennten Fuß in seinem Gefieder stecken. Er steckte noch im Turnschuh, der Knochen ragte heraus und es hingen Fleischfetzen daran. Alles schrie durcheinander. Die Flutlichter gingen an. Ich konnte meine Augen nicht vom blutgeränkten Fuß der jungen Frau lösen. Ich wollte den Motor abschalten und herausspringen, wollte den Fuß aus dem Metallgefieder ziehen. Wollte, dass dieser endlose Schmerz aufhörte. Da merkte ich, dass der Gabelstapler

einfach weiterfuhr. Er fuhr in Richtung Bauzaun zum Wasser, während meine Hand flink mit den Hebeln hantierte. Ohne dass ich das wollte, hatte ich jetzt den Vertikalschalter umgelegt, woraufhin der schwere Engel ins Wasser stürzte – und mit ihm Freudes Fuß, der Gabelstapler und ich.

Ich hielt die Luft an, zwang meinen Körper abwärts in Richtung Grund und tauchte durch undurchdringliches Dunkel, bis ich die Augen des Engels glimmen sah. Ich schwamm dem fahlen Licht entgegen, umkreiste die Figur und betastete sie, doch Freudes Fuß fand ich nicht. Er war doch eben noch auf genau diesem Flügel aufgespießt gewesen, neben dem ich jetzt schwamm, ich war mir absolut sicher. Aber keine Spur von ihm. Als ich kurz mit dem Kopf auftauchte, um Luft zu holen, sah ich, dass alle Scheinwerfer auf mich gerichtet waren. Das Licht blendete meine Augen und die Polizisten befahlen mir, sofort aus dem Wasser zu kommen. Ich schwamm ans Ufer, ein Beamter zog mich heraus, half mir auf und packte mich am Arm. Aus dem Augenwinkel sah ich, wie Sanitäter die bewusstlose Freude auf eine Trage legten. Dann führte man mich und Ratlosigkeit zu den Einsatzwagen. Wir liefen schweigend nebeneinander her, ein Polizist zerrte an meinem Arm, den er mit seinen Einsatzhandschuhen fest umklammert hielt, als ich plötzlich ein Kribbeln spürte. Erstaunt sah ich meinen Arm an und begriff nach und nach, dass es mein alter Arm war, der wieder zum Leben erwachte. Im selben Moment wurde mir klar, dass Ibn al-Muqaffas Hand gar nicht mehr bei mir gewesen war, als ich das Wasser verlassen hatte. Ich tastete mehrmals nach ihr, um mich zu vergewissern, aber sie war weg. Zum ersten Mal seit Wochen konnte ich meinen Arm spüren. Da war er und kribbelte unter dem Griff des Polizisten, während das Wasser von mir abtropfte.

Ich malte mir aus, wie Ibn al-Muqaffas Hand und Freudes Fuß jetzt zusammen im Wasser des Kanals schwimmen

würden. Da drehte sich Ratlosigkeit zu mir um. Unsere Blicke begegneten sich kurz, dann wurde jeder von uns in einem anderen Einsatzwagen weggebracht.

Aus dem Arabischen von Sandra Hetzl

Zuerst erschienen in:
Haytham El-Wardany,
بنات آوى والحروف المفقودة
عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر
Kairo: Dar Al Karma 2023, S. 9–30

In the Wrong Place

Haytham El-Wardany

1.

The scales of the world have been knocked out of balance. Numbers have filled the air of our rooms and multiplied there. Numbers of wounded and numbers of dead. Aid packages and lockdown dates. A return to nature is humankind's only escape from numbers, its only means of preserving what little sanity it has left. Some go to the river, while others prefer to walk in the forest. I find what little nature I need in strolling along the canal that runs parallel to the river. On my way there I pass the skeletons of new buildings where construction has halted. Then I walk through a narrow strip of land where scattered elder bushes grow. Until three decades ago, this was a wasteland that divided the city in two, and people called it the death strip. I have no time to go walking other than at weekends, because my work never stops. I stroll for a while with the elders, noticing how the plastic tents between the trees, where those who have lost their homes live, have proliferated. Then I cross a few streets to reach the canal and walk amid the weekend bustle until I reach a quiet spot shaded by a line of weeping willows, and there I sit down under one of them.

The trunks of the willow trees incline towards the canal, and their branches, like braids, trail into the water. Delicate creatures swim around the submerged branches, and insects glide across the surface, such that the branches give the impression of being coarsely woven cords that connect beings

of the water with beings of the air. Sometimes, on the bank, a small beetle walks the line between water and land without ever falling in. One day I was sitting alone in my favourite spot, watching the canal as the colour of the water changed from dark green to grey under a volatile autumn sky. A steam-boat went by, throwing out music and the sounds of exaggeratedly celebratory voices. The boat sliced the water, sending waves towards the banks, each one slapping at the concrete wall then falling back. Gradually the water mended itself as the boat moved away, the surface became still again, and the boat's wake and its noise were gone. The sky had clouded over now, covering the sun and pressing down on all living things. It was still and white-grey. Just then, an outstretched hand appeared from the water. I stared hard at the hand until all my doubts had been dispelled. Its fingers were extended and splayed apart, like those of someone appealing for help. I stayed where I was, breathing slowly, until the current brought the hand closer to the bank, and then I got up and reached for it. Everything around me froze for a second when I touched it, but it bobbed away before I could catch hold of it. Glancing around, I noticed a few dried branches, so I quickly fetched the longest one. Then I took hold of one of the willow tree's dangling braids for balance and leant towards the hand so as to nudge it to the bank with the stick, but each time I tried, I failed, because the hand was difficult to manoeuvre. From where I stood the roots of the willow tree were huge and knotted and sunken deep in the water. A whole world lay concealed below the surface. I noticed that the hand was moving away from the bank and gradually drifting further into the channel, so I leant out as far as I could, holding fast to the willow. My eyes were fixed right on the hand when my grip slipped, a fraction at first but then more, and then I gave up my grasp on the branch altogether, lost my balance, and fell into the water.

It was an entire forearm amputated at the elbow. I lifted it out of the water, returned to my spot, and placed it on the grass next to me. We were both soaked and dripping canal water. There was a pungent odour in the air, like the smell of a swan when it comes onto land. I drifted off, staring into the canal, which was now a leaden grey, and thinking about a city that was unknown to me going up in flames and about the number one trillion, which exceeded my mind's powers of comprehension. Then I turned to the hand and asked, 'Would you like me to bury you now?'

Its fingers were slender, and bluish at the tips. Torn flesh hung from its amputated stump. Its skin was slippery, but clean and unblemished. Its bones were bright white. A few moments went by before I heard its wavering voice reply weakly: '... decapitated her before tossing her body into the water ... thousands of eyes being eaten by the fish ... 1919 ... mountains of sugar ... hills of coffee ... rivers of rum ... 1859 ... they're still labouring down below ... two and a half million ... thrown into the water in their manacles ... 1786 ... women with their bellies slashed open ... Ibrahim Salim ... A'isha Abd al-Razzaq ... 2003 ... Umar Diyalo ... Al-Hasna Barri ... one hundred and twenty thousand ... tonnes of nitrate ... oceans of petroleum ...'

I picked up the amputated forearm to soothe its delirious ramblings and placed it in my lap beneath my own right forearm, so that I had two forearms coming out of the same elbow joint.

A woman said, 'I want to break up.' A man said, 'I got stuck in an anti-vax protest yesterday.' I was starting to shiver, and I noticed that passersby were looking at us. I wanted to throw the hand back in the water and go home. But the hand in my lap said, 'Please help me.' It spoke with difficulty. 'I must get back to my work.'

'What is it you do?' I asked.

'Writing,' it replied. 'I'm the hand of Ibn al-Muqaffa'. What city is this I've come up in?'

I told it we were in a city called Berlin. The questioning looks from around us were increasing, and I started to get anxious, so I stood up, hid the hand under my shirt, and zipped my wet coat all the way up. I shuffled away through the passersby, who were staring in astonishment, leaving two wet patches on the grass, one much larger than the other. Two dogs barked somewhere behind me. When I'd got some distance away I happened to glance back, and I clearly saw the crown of the willow tree I'd been sitting under, despite the grey-white flatness of the sky; it looked much taller than I had thought. Its silhouette would remain imprinted on my memory forever.

I fell straight into bed, feeling feverish. I was swallowed up by an impenetrable darkness that glimmered with images I did not recognise. I saw labourers digging up the earth. I saw fish floating on the surface of the water. I saw weeping willow branches wound around bodies, strangling them. I saw arms and legs. I saw ears and bones and eyes. I saw white smoke rolling over the water, suffocating all who breathed it in. I saw huge cargo ships crossing oceans. I saw my mother's face as I saw it for the last time. I saw all these things, then returned to the darkness. I don't know how long I remained ill. Now and then I got up, with great difficulty, to drink something hot and then return to the chasm of my bed. And whenever I got up, I saw the hand on the floor beside me, writing. I don't know how it got hold of all that paper. There was paper all around, and it was at the centre, writing. Writing and writing and writing. I saw it from a distance as I stumbled back to my bed, in thrall to the whirling fever, and tumbled over and over into the darkness of the abyss.

I jerked frantically awake in the dark, fear perforating my head. Looking at the alarm clock next to me, I saw I was late

for work, so I quickly got up and dressed. The hand was still on the floor, writing. I grabbed my keys and my things and without saying anything left the flat and closed the door behind me. The city was still deep in slumber as I walked. My head was spinning and my body exhausted, and a faint ache was starting up in my right arm. I arrived at work. We were building an enormous Prussian palace in the heart of the city. I swiped my electronic card quickly over the reader at the metal gate and entered the construction site, heading towards the cement mixer. Ignoring the throbbing in my arm, I greeted my colleague, who was standing by the mixer, feeding it sand, water, and cement. Then I went up to the first floor and said good morning to the workers who stood there smoking. They told me they needed window frames and heating pipes, so I went down to the forklift, my head pounding, and started the ignition.

When I first started this work, they told us we were rebuilding an old royal palace destroyed by the war. My friend Fadil, who helped me get the job, told me that the land where we were building the new palace once belonged to a country named East Germany that now no longer existed, and that its parliament had met here until the building which stood on the site was demolished after unification. Work on the site was highly regimented. Each work gang had four or five labourers led by a ganger, and when a gang was given a task, the ganger was left to direct the work as they saw fit. Fadil was one of these gangers, having been chosen for his good German and his ability to translate what needed doing for the Arabs we worked with, most of whom had arrived in the city after the revolutions of the past few years, unlike Fadil, who had been here for some fifteen years.

I could always distinguish the sound of Fadil at work amid the clattering and noisy machinery on site. The sound of nuts being tightened on the girders of the façade was unmistakeably

Fadil. He always gave the nut an extra turn for luck, where his workmates made do with tightening it just enough. In Fadil's hands, the metal produced a short whine that sliced through the site, a ringing declaration of the precision of his workmanship that neutralised any possible criticism. I set about moving the huge metal window frames to the first floor with the forklift. At just the moment when I needed to stop the forks, I felt an agonising rush in the bones of my arm. The pain was unbearable, and it was rapidly getting worse, worse than the dizziness in my head, but I managed to keep the machine under control. It felt like fangs were tearing my arm from my body. I couldn't understand the excruciating pain and tried to distract myself with the unusual comings and goings taking place on the site that day. Many vehicles had appeared and left again, and finally a large lorry arrived carrying a huge bronze angel which it deposited in the central yard. When it was almost time for our morning break I switched off the machine and went to where the labourers were gathered, crossing the open space where the angel stood to get there. My workmates, staring, remarked that I was pouring with sweat. I sat down among them to rest, the pain getting worse and worse. I couldn't keep it together any longer; my vision blurred, tiny white stars appeared before me, and I cried out in agony.

When I woke up in hospital, I'd lost the feeling in my arm altogether. A doctor injected me with a painkiller and said, 'Don't worry, you're going for a CT scan now.' I found myself on a wheeled bed, on which I was moved to the scanner room and then brought back to the room where I'd awoken. The painkiller had started to take effect and I left myself to its torpor. When the intense pain disappeared it gave way to an emptiness that was even more dreadful. Then a doctor arrived and introduced himself as a neurologist. He looked at the scan and asked me to tell him what had happened. I told him. He was quiet for a few seconds, then asked, 'Has anything been

bothering you recently?' I told him no. He was quiet again and then said, 'We're all living in exceptional times, unlike anything we've experienced before. But you should see the glass as half-full: at least you haven't lost your job, like so many other people have. In any case, everything looks fine to me. You just need some rest.' I tried to move my arm but it wouldn't move, then I nodded at the doctor to affirm what he'd said. When I left the emergency department, Fadil was there waiting; he put his arm around me and spoke to the doctor to find out how I was doing. He asked me to go back to his, where he and his wife and their two children could look after me, but I preferred to go home, and so he drove me back.

There was paper all over the bedroom floor when I entered. The hand was still writing. 'What is that!?' shouted Fadil. I explained it was the hand of Ibn al-Muqaffa'. He was even more amazed at that. 'What's it doing here?' he asked. It had been a long day, and I was too exhausted to tell him the whole story, so I just said, 'It came out of the water in the canal. I'm tired, I'll explain later.' Fadil was rooted to the spot for some time, but he finally left once he'd reassured himself that I didn't need anything. I sat quietly in my room. I imagined that I felt a twinge in my arm, so I tried once again to raise it, but it didn't move. Then I picked up one of the pages from the floor and read: *A leg ... many legs ... a small leg next to a larger leg ... those who have lost their names ... left forgotten in forgotten waters ... who will never arrive ... who will never return ... who will never awaken ... a hand looking for another ... lungs cured in salt ... an isthmus between two shores ... souls escaping their owners ... a slow movement ... this way and that ... fingers are paralysed ... throats dry out ... the abyss grows wider ... salt water under the skin ... clothes that no longer clothe ... surface of the water ... rope trailing in the water ... hand clutches rope ... the roar of an engine ... leg growing weary ... a rucksack slipping away ... and swirling into the depths ...*

2.

Five shocks, each delivered by a metal pad. One on the side of the neck, one on the forearm, one under the shoulder blade, one on the curve of the thigh, and one on the heart. The technician pressed the button on his device to start the current, then left the tiny room. I closed my eyes, imagining I could hear a vibration but not feeling a thing, and then the session was over. There was no progress after two weeks of electrotherapy, but the pain was gone, along with any sensation connecting me to my arm. For those two weeks I had trudged the streets with an arm that hung limply from my shoulder. The world had gone dark before me. I would lose my job now that I'd lost my arm. I'd have to manage my life with only one arm. How had this happened to me, at this age? Even my former life, working off the books in construction and constantly running from police inspections – I couldn't even return to that. I walked and walked through the cursed city, asking myself what had brought me here. I didn't know where to go or who to confide in. Memories of my family home in Basra, which was no longer standing, rained down on my head, and I fled from them. I would return to my room, shattered, at the very end of the night.

One night I went back to my room and found Ibn al-Muqaffa's hand waiting up for me. It said it had had an idea. The next day I rang Fadil and we arranged that he would come over immediately after his shift. The moment he arrived, I proposed the idea to him with great enthusiasm. But Fadil didn't seem persuaded.

'Let's give it a go,' said the hand, 'we've got nothing to lose.'

Fadil looked at it doubtfully. 'I've never seen a talking hand before,' he said.

'Look, Fadil,' I replied, 'I don't have any other choice. I'm clutching at straws here. You know it's not just myself I have to support. And you're the only person who can help me.'

Fadil was hesitant for a long time, but then he took hold of the hand and warily gave it a once-over. He held it against my dead arm to compare them for size, turning both of them over once or twice. When he'd done that he was quiet for a minute, then he put the hand back on the floor.

'I can't attach it myself,' I pleaded. But he didn't look at me. He got up and said he would be back shortly.

He was back in my room in under an hour. He'd brought a piece of sturdy fabric with buttonholes in it, some compression bands, and a length of strong elastic cord. He placed my arm in his lap, then wrapped the fabric around it, catching Ibn al-Muqaffa's arm underneath it. I couldn't feel anything, but I could see the back of the hand touching my own palm. He cut the bands into narrow strips and used them to fasten the hand's fingers to my own, threading them through the buttonholes in the fabric. Then he looped the cord over my shoulder and used it to pull the fabric tight. The hand was much thinner than my own, and the forearm weaker. Anybody looking at it from above would hardly notice it was there. When he was done, Fadil removed my arm from his lap, and it hung quietly at my side. We held our breaths for a moment, and then Ibn al-Muqaffa's fingers began to move gently, along with my own, then rose slowly through the air till they were level with my eyes, as was my own hand, for the first time since I had fainted at the building site. I was overwhelmed with happiness and gratitude towards the hand. Fadil took a deep breath, then smiled. 'Maybe we've got luck on our side,' he said. 'We'll get you some baggy work clothes and some extra-large gloves so your arm doesn't look any bigger. Tomorrow I'll sort out the fabric and adjust that strap for you, and if everything goes to plan, you'll be back at work the day after tomorrow.'

And I was. The bronze angel I'd left there before I became unwell had become eight angels who towered next to the water tank in the middle of the construction site. They were

identical reproductions of other angels who had once stood atop the old palace. The angels held their arms in different positions. One pressed its palms together at its breast, another had both arms outstretched before it, a third had its right hand clasped to its chest and its left held aloft; they looked like actors in an eternal tableau. What they had in common was their wings, polished metal feathers that fanned out from a point in their backs and glittered at the tips like sharp blades. I stood before the angel which held its palms together, the one I had seen before my fall. It was at least twice my height. Its face was silent, the look in its eyes stony, as if in its fall it had come down in the wrong place. So these, then, were the angels which would bear the golden cupola, and above it the orb and cross. The cupola which was to crown the palace and be its device, one which no eye gazing upon the city's skyline could mistake. Just then I heard Fadil calling me, so I went to the forklift to get on with my work.

My return wasn't easy: manipulating the controls still felt clumsy, and I often had to support the one hand with the other. Fadil took care to keep me in his gang each day and give me straightforward tasks to do. He never let me out of his sight. Operating the forklift required me to be very delicate; one false jerk of the lever could lead to disaster. My hand used to know its own way around, but now its movements came from some point in my stomach; I could feel it producing a tension inside me that Ibn al-Muqaffa's hand received as a signal and attempted to execute. The work was utterly exhausting, but I managed not to attract any attention to my appearance, and that meant I had a decent hope of keeping my job. The first day went by, albeit slowly, without incident. But as I was getting ready to leave the site, I noticed two young women in blue work clothes. Their hair looked damp, and they weren't familiar. They appeared to be observing the progress of work in great detail as they walked through the site. They glanced

at me and stopped. Our eyes met for a moment before I quickly hurried away.

Later the hand asked me if it could remain attached to my body that night even though work was over, because it had missed the physical connection. I had no objection. Then it occurred to me to ask how it felt about its new life, and it said it felt as if it were leafing through the pages of a book. This book aroused my curiosity, so I asked what book it meant. 'The Book of Water,' it replied. 'A book which still requires much of me in the act of its writing.'

'How so?' I enquired.

'Ever since my owner was put to death a thousand years ago, all the books seeking their way to the light are piling up on top of me, and I cannot write them all. The Book of Air, the Book of Sky, the Book of Farewell, the Book of Unrest.'

I didn't understand what it meant or what books it spoke of. I wanted to know more, to know how it had found its way here, but I sensed it was not fond of speaking and understood that whatever it wanted to say, it preferred to write. That night I slept deeply for the first time in many weeks, and when I awoke I found that the hand had written many pages while attached to my body, so I picked one up and read in astonishment.

Water snakes glided among thick stands of reeds. One emerged and slipped quickly across the water, then returned and hid itself in the reeds once again. The sky was clear, and in the distance black curtains hung above the flares at the oilfields. Four young men crowded into a canoe with a curved prow amid a silence disturbed only by the flashes of passing fighter jets. One of the four stood up in the middle of the boat holding a long pole. He plunged it deep into the water until it pushed against the bottom, then pulled it out and plunged it into the other side. They approached a small island surrounded by rushes, and they saw the fire consuming its

huts, so they continued on their way until they arrived at an inlet cross-hatched by reeds. They brought the boat closer and slipped in behind them. Here the reeds grew thick and wild in an intricate maze. They floated past the puffed-up bodies of dead water buffalo and rocket debris sticking out of the water. They continued until they reached the thickest part of all, and there they stopped and concealed themselves in silence. The previous day, the women in the city had run, looking for their sons, and the men had stood before the city's government offices in anger. Soldiers returning from the desert had horrors to tell. The police opened fire but the people were unafraid and remained on the streets. They said they wanted their sons who had been destroyed by the war, and a dignified life. Hundreds upon hundreds of souls came out and filled the streets. But the governor sent for vast reinforcements. They would tie up the young men and fasten a stone to their chests and push them into the water. When the boy had returned from school the day before, his mother had hidden him, because they were going round the houses taking away the young men. And that morning she had prepared him some food tied up in a handkerchief and told him to hide in the marshes with the others, so he would be saved. Time passed slowly in among the rushes, and the waves of heat became more and more intense. The sky was split apart by the roar of an engine in the distance. A helicopter appeared and assumed a position in the heart of the sky. It came so close that the young men feared it would come down on their heads. The ear-splitting noise it made was like the pulse of artillery fire. Then they heard bullets vibrating past them. Screams went up all around. It was the day of gathering and judgement. An age went by before the helicopter left. The boy plunged the slim pole deep into the water then, and the canoe moved slowly away. The water was dark when they came out into the open channel.

3.

It takes a person a full five minutes to walk from the western façade of the palace which overlooks the canal to the eastern side which backs onto the river. During breaks the labourers would make their way, chatting loudly, to a distant corner of the ground floor which looked directly onto the river, and there they would eat and smoke. My arm became more agile as the days went by, and I became accustomed to my new life, in which the hand of a man who had died more than one thousand years earlier was the intermediary between my body and the tangible world. Without it, my world would have fallen apart. I began to feel safe among my workmates again, since none of them seemed to have noticed anything. Indeed, they offered to share their food and asked how I'd been doing since the day they'd seen me fall down among them. But one day the air turned suddenly tense when a special lorry, guarded by a convoy of cars, arrived on the site, and we realised that it carried the golden cupola and the orb and cross. We hurried back to work.

The cupola was accompanied by men in brown work overalls different to the blue ones we wore. They were frowning and serious. They immediately took over management of the site and began giving orders, and everyone was on edge lest they make some mistake; it was clear that these angels and the golden cupola they were to bear aloft were the priceless essence of the palace. The first step involved the forklift drivers lifting the angels onto their plinths, which were spaced around a low circular balustrade made of heavy steel set upon a concrete base. Next the angels were to be fixed in place. Each angel weighed approximately half a tonne, and together they would carry another ten tonnes of cupola, orb, and imperial cross on their heads. The weight of the world, which the dome's golden inscription ordered to bow down to the Saviour's name.

I saw my life falling apart before my eyes as I watched my first colleague at work. The task was inordinately precise, requiring him to manoeuvre within a very limited space. The first angel was hung from the tines of the forklift with a thick rope. The tines inched into the air and the angel swung gently, followed by the people in brown overalls yelling directions at the driver. Hands grasped the swaying angel and attempted to guide it into place, but in an instant it slipped and collided with the side of the plinth. The driver was sweating profusely. He embarked upon a second attempt. Just then, Fadil came to the rescue, sending me to rearrange boxes in the store. I could see the frown on his face as he walked me there. I asked him if everything was OK, and he turned to me and said that he'd been thinking a lot about my situation. 'Things can't go on like this,' he said. 'We got away with it this time, but who knows what could happen next time. I won't always be able to cover for you.' He looked me in the eye. 'You ought to put the hand back where it came from. It belongs to another world, and it has no place in yours. It's the cause of your problems, not the solution to them. It's keeping you prisoner, and when you free yourself your hand will be yours again.'

Positioning the angels took a full week's work; the night shift weren't allowed to work on the task because it was too delicate. For the duration of that week, I went immediately to the store when I arrived at the palace and sat in my forklift lifting boxes up and bringing others down. I thought about what Fadil had said. We had been friends since my youth. He was with me in that canoe, and we were together when we left Iraq, still not even twenty years old. I owed him a great deal. He'd always been there for me as we moved from city to city, and even when we parted ways he was never stinting in his assistance. It was thanks to him I'd got this job three years ago and been able to straighten out my life after a time on the streets in Leipzig. His life was settled now that he was

in his mid-forties, having worked like a dog for years; mine was still teetering on the brink. Perhaps that was why he couldn't accept the strange turn my life had taken now. But I couldn't afford to let go of the one straw I had to hold on to. A patched-together life was better than a non-existent one. And I'd got used to the hand; it had become a part of me.

One day as I was preparing to leave the site, the two young women I'd seen before approached me. 'We'd like your assistance,' said one of them.

'What is it you need?' I enquired.

'We need the keys to your forklift,' replied the other.

'What for?' I asked in surprise.

'So we can drop the golden cupola into the water,' said the first. 'Because this building must not be completed.' I was dumbfounded. I thought I must have misheard. 'This is our last chance before it's put in place,' she went on. 'Give us the keys to your forklift.'

'Who are you?' I shouted at them. 'I've never seen you working here before.'

'I am Happiness,' said one.

'And I am Sincerity,' said the other.

There was silence then; our eyes were locked. Finally Sincerity said, 'Many died in captivity. They are still toiling, while their killers grow rich. But they are resisting.'

'Did you know that during the revolution of 1848, many people were killed at the gates of the Hohenzollern dynasty's residence which you are now rebuilding?' asked Happiness. 'Did you know that what you are building is a museum which will house stolen human remains from long ago? They were stolen by settlers and antiquities traders.'

I simply stood there, stunned, not knowing what to say. Sincerity broke the silence.

'The battle is still raging, and the dead are still searching for a way out. Do you understand?'

'No,' I said, 'I don't understand, and I don't want to, and I certainly won't give you my keys.'

I left them. When I got home, the hand asked me about the conversation that had taken place with the two young women, so I translated the gist of it, still dazed at what had happened.

It took three further days of work to place the golden cupola onto the angels' heads, and the orb and cross on top of that. I was no longer obliged to hide in the store. Numbers filled my head once again. No sooner would I find myself alone than I would return to thinking about the staggering number one trillion, once a unit of debt and now the unit in which aid packages were distributed. It was a value whose dimensions I could not comprehend no matter how I tried. I imagined it as a colossal cloud blotting out the horizon whenever I contemplated it as I drove the forklift. I shrank smaller and smaller under the pressure of that white cloud until I became a red blood cell or a drop in the ocean or a grain of sand. Just a zero in a long string of zeros. The day went by, and it was time to hand over to the night shift. I was about to go and change and get ready to leave, but while I was still standing next to the forklift I found Happiness and Sincerity in front of me once again. I tried to walk away but they stopped me. 'This is the last chance,' said Sincerity. 'Tomorrow the golden cupola will be set in place on top of the palace. If the roof closes over the dead once again, they'll be suspended there forever, and they'll never be able to escape.'

'You don't know anything about my life,' I told her. 'I have enough problems of my own without your dead. Why don't you ask one of the other drivers?'

At that very moment, my hand went to my pocket, lifted out the keys, and handed them to Sincerity, who took them and jumped immediately into the cab of the forklift with a cheery 'Thanks!'

It all happened too fast for me to follow. I raised the hand. 'How could you do that?' I said to it in fury and disbelief. 'I'll be fired now!'

Sincerity switched on the ignition and the forklift set off towards the angels. I tried to run after her but the hand grabbed the water tank and wouldn't let go, preventing me from moving at all.

It was clear that Happiness and Sincerity had studied the site carefully, and that Sincerity was a skilful driver. She had already got the tines of the forklift into the balustrade upon which the angels stood and was proceeding carefully towards the hoardings that ran along the edge of the canal. Happiness, meanwhile, was watching like a hawk, waiting until she was needed. She tore away a section of hoarding, exploiting the momentary confusion. She was quickly moving everything that stood in the path of the forklift. The load was far too heavy for the forklift, but Sincerity had worked out how to manoeuvre it. She was heading for the edge of the water. The dome was listing to one side, almost slipping, but she swiftly lowered it, drove the forks in at a different angle, and continued on her way, with Happiness walking alongside. The angels were trembling at the repeated jolts of the journey. Suddenly, one of the angels swayed wildly, came away from its plinth, and toppled towards the ground. And then – that was the moment I lost my senses altogether – the uppermost feather of the angel's steel wing plunged into Happiness's foot and she let out a blood-curdling scream. Everybody on the site froze. Then all hell broke loose and labourers were running in every direction, until they found Happiness lying crumpled on the ground with the fallen angel above her and Sincerity beside her, attempting uselessly to heave the angel away. Happiness's heart-rending scream was still echoing down the palace's empty corridors.

I finally managed to wrench my hand free of the water tank and ran towards the forklift. My mind was gone, but I knew what I had to do. I quickly tied some rope around the neck of the angel that had speared through Happiness's foot and leapt into the cab. I started the engine and my hand ran smoothly over the controls. With every centimetre that the angel's pointed wingfeather ascended, Happiness's screaming became sharper and more agonised. She howled and howled until suddenly she stopped. The angel's fall had been terrible. When finally it lifted free of the ground, we saw Happiness's foot, separated completely from her leg, hanging from the tip of the wing: a trainer with ankle bones and torn flesh protruding from it. Everybody shouted and screamed, and floodlights flicked on. My eyes were glued to the woman's bloodied foot; I wanted to switch off the forklift and leap up and rescue the foot, I wanted this endless pain to stop. Instead I found that the forklift was making for the hoardings that ran along the canal, my hand working the controls swiftly and confidently. It moved to the main lever against my will and gave it a decisive flick, and the inert angel slid instantly from the fork and plunged into the water, taking with it Happiness's foot.

Holding my breath, I pulled my body towards the bottom of the canal, moving through impenetrable darkness until I made out the angel's eyes glimmering in the depths and swam towards the faint source of light. For several moments I circled the angel, groping at it from every side, but I couldn't lay my hands on Happiness's foot. I was sure it had been pinned on the wingtip on the side where I was, but there was no trace of it there at all. I circled the angel again and again, but my breath was running out, so I brought myself slowly to the surface. No sooner was my head above water than I found spotlights trained on me. Policemen lifted me out of the water, then stood me up and held me tightly by the arms. I saw paramedics carrying away an unconscious Happiness on

a stretcher. Then the police led Sincerity and me to their cars. We walked in silence, one of the policemen propelling me along with a plastic-gloved grip on my arm that sent a rush of pins and needles through me. I looked down in surprise and it slowly dawned on me that my old arm had come back to life; and then, too, that Ibn al-Muqaffa's arm had not come out of the water with me. I squeezed its old place to be sure, but there was no sign of it. For the first time in weeks, I could feel my own arm. There it was, tingling in the spot where the policeman held me as he pushed me along, water cascading from my body. As I walked, I imagined Ibn al-Muqaffa's arm and Happiness's foot swimming together in the waters of the canal; Sincerity glanced at me just then, and our eyes met for an instant before each of us was taken to a different police car.

Translated from the Arabic by Katharine Halls

First published in:

Haytham El-Wardany,

بنات آوى والحرروف المفقودة

عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر

Cairo: Dar Al Karma 2023, pp. 9-30

Archäologie und Nation: eine Neubestimmung

Nadia L. Abu El-Haj

In Israel war die Debatte über die israelitische Landnahme in Kanaan nicht einfach Ausdruck einer wissenschaftlichen Meinungsverschiedenheit oder miteinander konkurrierender gesellschaftlicher Vorstellungen, sondern stets eng verflochten mit der Pflege eines Nationalbewusstseins und dem Aufbau des Nationalstaats. In den 1950er und 1960er Jahren ging es in dieser Auseinandersetzung hauptsächlich um die abgelegene Region Obergaliläa. Die Besiedlung dieses Gebietes stellte für den neu gegründeten jüdischen Staat eine besondere Schwierigkeit dar. Da die meisten arabischen Bürger in Untergaliläa lebten, hatten die Behörden in den 1940er und 1950er Jahren vorrangig die Entwicklung dieses Landsteils betrieben.¹ In Obergaliläa gelang es ihnen dagegen nur ansatzweise, eine wirtschaftliche Entwicklung in Gang zu bringen, denn dieser Landstrich bildete im Wesentlichen einen Grenzstreifen zu „feindlichen“ Staaten. Um diesen Außenposten trotz der ungünstigen Voraussetzungen zu bevölkern und die Region zu beleben, siedelte der Staat hier nun überwiegend jüdische

¹ Vgl. Dan Rabinowitz, *Overlooking Nazareth: The Ethnography of Exclusion in Galilee*, Cambridge: Cambridge University Press 1997; Baruch Kipnis, „Hitpathut ha-Yishuv ha-'Ironi ha-Yehudi ba-Galil ba-Shanim 1948–1980“ [Entwicklung jüdischer Stadtsiedlungen in Galiläa in den Jahren 1947–1980], in: *Artsot ha-Galil*, hrsg. von A. Shmueli, A. Sofer und N. Kliot, Haifa: Hevrah le-Mehkar Mada'i Shimushi 1983.

Einwanderer aus Nordafrika an. Es mag im ersten Moment merkwürdig erscheinen, dass Jigael Jadin, der bedeutendste Archäologe und zeitweise auch mächtigste Armeegeneral des Landes, auf das Amt des Ministers für den Süden und den Negev verzichtete, um ausgerechnet im galiläischen Hazor* Ausgrabungen zu betreiben und seine wissenschaftliche Laufbahn fortzusetzen. Jedoch dürfte die Aufbauarbeit für den Staat, wenngleich mehr im Hintergrund betrieben, für seine Entscheidung eine wichtige Rolle gespielt haben. „Jadin verstand das Vorhaben in Hazor als seinen persönlichen Beitrag zu diesem Staat“, schreibt der Historiker Neil Silberman. Jadin war dafür auch bereit, „die Grenzen rein wissenschaftlicher Arbeit zu überschreiten. Der Osten Galiläas und die Chule-Senke, in der Hazor liegt, waren ihm eng vertraut“, und so wusste er, dass ein derart umfangreiches Forschungsprojekt „der Region materielle und kulturelle Vorteile bringen konnte – indem es langfristig Arbeitsplätze schuf und den äußersten Norden als imposante historische Gedenkstätte mit der Geschichte des Volkes Israel verband.“²

Die Verflechtungen der Archäologie – in Form von Feldbegehungen und Grabungen – mit dem Projekt der territorialen Ausdehnung und Festigung des Nationalstaats sowie seiner Volkswirtschaft wären eine eingehendere Untersuchung wert. Hier kann ich eine solche nur in Umrissen andeuten. Will man die Dynamik archäologischer Forschung in der Anfangszeit des israelischen Staates untersuchen, sollte man zunächst nicht allein auf ideologische Bekundungen und die Inhalte historischer Ansprüche, Argumente und Fantasien abstellen.³ Wenn eine Nation nicht nur „erfundene Gemein-

² Neil Silberman, *A Prophet from amongst You: The Life of Yigael Yadin: Soldier, Scholar, and Mythmaker of Modern Israel*, New York: Addison-Wesley Publications 1993, S. 226.

³ Vgl. Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press 1995; Nachman Ben-Yehuda, *The Masada Myth: Collective Memory and*

schaft“,⁴ sondern „Praxiskategorie, institutionalisierte Form und kontingentes Ereignis“ ist,⁵ stellt sich in unserem Zusammenhang die Frage, woran genau die Archäologie wie mitwirkte und was sie in dem langen und erbitterten Streit über die Art und Weise der israelitischen Landnahme Kanaans an Möglichkeiten erschloss, erweiterte oder überhaupt erst schuf.

1958 betonte der Bürgermeister des galiläischen Safed in seiner Rede bei der Tagung Jedi'at ha-Aretz,** seine Stadt sei nicht einfach nur „eine der Vergangenheit und ihrer Rätsel“, sondern „eine zeitgenössische und wachsende Stadt“.⁶ Der inhaltliche Teil dieser Veranstaltung handelte in Vorträgen die gesamte Geschichte der Region vom Altertum bis zur Gegenwart ab: So sprach der Generalmajor Jigael Allon über „Safed während des Unabhängigkeitskrieges“.⁷ Joseph Aviram, Vorsitzender der Israel Exploration Society, erklärte, dass der Tagungsort mit Bedacht gewählt worden war. Man habe sich in dieser „kleinen und abgelegenen“ Stadt zusammengefunden, gerade weil es Ziel und Zweck einer derartigen Veranstaltung sei, „Menschen in die vernachlässigten Gegenden“ des Landes zu bringen.⁸ Staatspräsident Jizchak Ben Zwi erschien am dritten Tag und erklärte seinen Besuch

Mythmaking in Israel, Madison: University of Wisconsin Press 1995.

⁴ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines fiktiven Konzepts*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2005.

⁵ Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 7.

⁶ Avinoam Haimi, „Niftah ha-Kinus le-Yedi'at ha-Aretz be-Tsfat“, in: *Ha'aretz*, 1.10.1958.

⁷ IES [Israel Exploration Society] (Hrsg.), „Ha-Kinus ha-Artzi ha-Revi'i le-Yedi'at ha-Aretz, Tsfat ve-ha-Galil ha-'Eliyon“ [Die vierte Jedi'at ha-Aretz-Tagung, Safad und Obergaliläa], in: *Yedi'ot ha-Hevra ha-'Ivrit le-Haqirat Eretz Yisrael ve-'Atiqoteha* (Jahrbuch der Jewish Palestine Exploration Society), Bd. 23, Ausg. 1–2, 1959, S. 80.

⁸ Haimi 1958 (wie Anm. 6).

zu „einem Festtag für alle in Safed“. Tausende Bewohner begrüßten ihn auf den Straßen und hörten einen Bericht des Bürgermeisters über wirtschaftliche Fortschritte im vorangegangenen Jahr sowie Pläne für die künftige Entwicklung an. Ben Zwi zeigte sich „erfreut“ darüber, wie sehr Safed „seit seiner Befreiung“ gewachsen war, und knüpfte daran die Hoffnung, ganz Galiläa werde „erneut aufblühen“.⁹

Wie aus den Tagungsbeiträgen klar hervorging, verstanden die Vortragenden die zeitgenössische jüdische Besiedlung als Wiederbelebung von Galiläas frühgeschichtlicher israelitischer Vergangenheit. Die fortschreitende Landgewinnung im jungen israelischen Staat werde mit der Zeit Galiläa insgesamt „judaisieren“ (bzw. „re-judaisieren“). Sie werde eher dem Muster eines „friedlichen Einsickerns“ folgen, das der Archäologe Yohanan Aharoni beschrieben hatte, nicht einem der militärischen Eroberung und Unterwerfung, welches das Geschichtsverständnis des Wissenschaftlers und Soldaten Jigael Jadin prägte. Wie Neil Silberman gezeigt hat, kam das Zusammenwirken von archäologischer Forschung und Staatsaufbau aber nicht allein auf raumpolitischer Ebene zum Tragen. Die Ausgrabungen von Hazor waren eben auch eine Einkommensquelle in einer von wirtschaftlicher Schwäche geplagten Region. Tag für Tag entsandte nun die staatliche Arbeitskräftevermittlung in Rosch Pina neue Einwanderer als Hilfsarbeiter zu den Fundstätten.¹⁰ Dabei reproduzierte das Verhältnis zwischen hochqualifizierten Archäologen (aus der kulturellen und politischen Elite der Aschkenasi) als Chefs und einfachen Arbeitern (aus den Kreisen der jüngst eingewanderten, am Rand der Gesellschaft lebenden Misrachim oder orientalischen Juden) die Kräfteverhältnisse auf dem israelischen Arbeitsmarkt insgesamt.

⁹ Avinoam Haimi, „Tsfat ve-Hafirot Hatsor ba-Kinus le-Yedi'at ha-Aretz“, in: *Ha'aretz*, 3.10.1958.

¹⁰ Silberman 1993 (wie Anm. 2), S. 226.

Wer was bei den Grabungen machte und wie diese vor sich gingen, war Teil einer landesweiten politischen Ökonomie und lohnt durchaus auch einer Betrachtung vor dem Hintergrund der vielschichtigen, „ethnokratisch“ geprägten israelischen Politik und Wirtschaft.¹¹ Diejenigen, die in Hazor die schwere Arbeit erledigten, taten das mit Sicherheit nicht ehrenamtlich.¹²

Mit Bedeutung aufgeladen wurden die Ausgrabungen und Feldbegehungen nicht allein dadurch, dass sie in diesem bestimmten Teil des Landes stattfanden. Die ganze Debatte über die Landnahme der Israeliten beschwore und bekräftigte mitsamt ihren wissenschaftlichen Methoden, Begründungen, Argumenten und Belegen unablässig das Volk Israel als materiell-historische Wesenheit und Tatsache. Die Tagung *Yedi'at ha-Aretz* beließ es nicht bei Vorträgen. Fast eintausend Gäste nahmen an den drei Führungen teil, die am zweiten Tag der Konferenz stattfanden. Menschen verschiedenster Altersgruppen und Berufe kamen aus allen Landesteilen und besuchten die historischen Stätten in Galiläa. Sie stiegen hoch auf die Berge und hinab in die Täler – so berichtete es ein auf archäologische Belange spezialisierter Journalist, um „aus nächster Nähe Orte zu sehen, die sie aus dem Tanach [der Hebräischen Bibel] kannten“, „sich Erläuterungen dieser Fundstätten anzuhören und von den Zeiten zu erfahren, da die Israeliten in Galiläa lebten“.¹³ Wenn es stimmt, dass Menschen

¹¹ Oren Yiftachel, „Nation-Building and the Division of Space: Ashkenazi Domination in the Israeli ‚Ethnocracy‘“, in: *Nationalism and Ethnic Politics*, Bd. 4, Aug. 3, London: Taylor & Francis 1998, S. 33–58.

¹² Vgl. Neil Silberman, *Between Past and Present: Archaeology, Ideology, and Nationalism in the Modern Middle East*, New York: Henry Holt 1989; Ben-Yehuda 1995 (wie Anm. 3).

¹³ Avinoam Haimi, „Ra'iti ve-Shama'ti ba-Kinus le-Yedi'at ha-Aretz“, in: *Ha'aretz*, 2.10.1958.

glauben oder gar wissen,¹⁴ was sie sehen, wurden diese Israeliten dadurch real. Die Besucher konnten sich ein Bild von dem machen, was sich zugetragen hatte in jenen früh-israelitischen Zeiten. Archäologen stellten in ihren Vorträgen den Zusammenhang zwischen dieser Geschichte und den materialkulturellen Relikten her, die man vor Ort vor Augen hatte. Auch Jigael Jadins Vortrag über Hazor war nicht zuletzt eine Einstimmung auf den Rundgang durch die Ausgrabungen.

In einem Symposium am letzten Tag der Zusammenkunft ging es um strittige Fragen zur Eroberung Hazors durch die Israeliten. Nachdem sie den ganzen Vormittag über Vorträge angehört, mittaggegessen und danach an einem dreistündigen Rundgang durch Hazor teilgenommen hatten, blieben die Tagungsgäste noch fast fünf Stunden, um Meinungen der Vortragenden zu einem ganz besonderen Problem zu hören: Wann genau hatte die israelitische Einwanderung nach Galiläa begonnen, und wann hatte die Eroberung Hazors stattgefunden: „während des 13. oder 12. Jahrhunderts vor Christus?“ Es war eine Frage von „grundlegender Bedeutung“, wie ein Berichterstatter schrieb, allerdings auch eine, die Archäologen damals nicht beantworten konnten und vielleicht nie endgültig beantworten werden können.¹⁵

Ein Artikel in der Tageszeitung *Ha'aretz* fasste einige Wochen später die Ergebnisse der vier Grabungssaisons in Hazor zusammen: Es handle sich „aus Sicht der Archäologie“ um eine erfolgreiche Ausgrabung, denn die Archäologen hatten hier die Entstehung einer großen Stadt, vielleicht der größten im Land, zur mittleren Bronzezeit untersuchen können. Allerdings „wussten die Ausgrabungen in Hazor

nicht die Frage zu klären, wann genau Hazor von den Israeliten zerstört worden ist“. Man hatte, mit anderen Worten, nicht die am Beginn der Ausgrabungen erhofften Antworten gefunden und so auch nicht „alle Ungewissheiten im Zusammenhang mit der Landnahme unserer Vorfäder im Land Kanaan“ erhellt.¹⁶

Nachdem er den Disput zwischen Aharoni und Jadin bzw. Einsickerungs- und Eroberungsthese erörtert hatte, wies derselbe Journalist darauf hin, dass auch dieser erst beigelegt werden könne, wenn sich der Zeitpunkt der Zerstörung von Hazor genau bestimmen ließe. Zwar hatten die Forscher das Datum inzwischen auf die späte Bronzezeit und somit auf „das Zeitalter der Eroberung“ eingegrenzt, doch sie konnten nach wie vor nicht sagen, in genau welchem Jahrhundert Hazor zerstört worden war. Die Hoffnung auf den „idealen Fund“ für die Zwecke einer genauen Chronologie, nämlich eine „Zerstörungsschicht oberhalb der Stadt der Kanaaniter aus dem 12. oder auch 13. Jahrhundert“, hatte sich nicht erfüllt. Stattdessen identifizierten die Archäologen in der Oberstadt fünf Schichten unterhalb der salomonischen. Deren drei unterste waren kanaanitischen, die oberen beiden israelitischen Ursprungs (nachgewiesen etwa anhand „grober und urtümlicher“ israelitischer Keramik „von der Art, wie Aharoni sie im Zuge des Galiläa-Survey entdeckt“ und als charakteristisch für die Anfänge israelitischer Siedlungen ausgemacht hatte).¹⁷ Mehrere Zerstörungsschichten und neue Bautätigkeit in den älteren Schichten hoben sich voneinander ab. Offen blieb jedoch, wie der Journalist anmerkte, „welche davon Jesajas Zerstörung ist. Nicht einmal die Keramikfunde, also die eigentlichen ‚Zeitmarken‘, taugten als Unterscheidungsmerkmale. Ruth Amiran und Trude Dothan (beide sprachen

¹⁴ Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München: Carl Hanser Verlag 1973, Kap. 6.

¹⁵ Avinoam Haimi, „Ra'iti, Shama'ti, ha-Simpozion be-Ayelet ha-Shahar“, in: *Ha'aretz*, 5.10.1958.

¹⁶ Avinoam Haimi, „Ma'azan ha-Hafirot be-Hatsor“, in: *Ha'aretz*, 24.10.1958.

¹⁷ Ebd.

auf der Tagung von 1958 über Keramikfunde in Hazor) wurden sich nicht einig. Während Amiran die Stücke auf einen Zeitraum zwischen 1140 und 1000 v. Chr. datiert hatte, bestand Dothan darauf, dass sie weder vor noch nach dem 13. Jahrhundert entstanden sein konnten.¹⁸

Die Uneinigkeit über Datierungen entstand nach Thomas Thompson auch aus dem Wunsch, die Bibelerzählung in die Geschichtsschreibung hinaufzusetzen:¹⁹ Indem man sich über die genaue zeitliche Abfolge der vermuteten Ereignisse stritt, geriet der Mythencharakter der Bibelerzählungen insgesamt aus dem Blick. Präzise Datierungen und Zeitleisten sind Merkmale der Historie, nicht von Mythen. Daraüber blieben viel grundlegendere historische Vorausannahmen unhinterfragt. So kamen keine Zweifel auf, ob die Israeliten tatsächlich Hazor und Obergaliläa erobert und besiedelt hatten, ob eine bestimmte Keramikvariante aus der Eisenzeit I israelitischer Herkunft war, ob die Zerstörungsschichten eine israelitische Eroberung belegten und, grundsätzlicher, ob die Geschichte als eine Abfolge aufkommender und miteinander ringender, klar voneinander abgegrenzter Völker und Kulturen aufzufassen war. Die Debatten bewirkten aber noch mehr als das. Sie gerieten zur unablässigen Reinszenierung der jüdischen Nation als unverrückbarer Tatsache. Der Zwist über die Einzelheiten bekräftigte und bewahrte dieses Volk für die Geschichte. Die Berufung auf materielle Beweise im fachlichen Disput, aber auch Besuch und Besichtigung der archäologischen Fakten in Führungen, setzten unablässig die Nation als Wesenheit – physisch, historisch,

¹⁸ Ebd. Noch unklarer wurde die Sachlage, wie Dothan erläuterte, als die Archäologen in der Unteren Stadt entdeckten, dass eine kanaanitische Besiedlung noch für eine gewisse Zeit nach Zerstörung der Festungsmauern weiterbestanden hatte. „Wie lässt sich das mit dem Bericht im Buch Jesaja vereinbaren?“

¹⁹ Thomas L. Thompson, *The Mythic Past: Biblical Archaeology and the Myth of Israel*, New York: Basic Books 1999, S. 38.

belegbar – in ihr Recht. Wenn die Nation eine Praxiskategorie ist, wie Rogers Brubaker wiederholt behauptet hat, dann war die Debatte über die Landnahme der Israeliten ohne Zweifel eine Institution ihrer fortwährenden Hervor- und Wiederbringung.

Michael Rowlands meint, die Archäologie entgehe „dem Trug der Geschichtsschreibung“ durch ihre „Produktion vergangener Materialkulturen“ mit der „Spontanität einer Art von unbewusster Rede, eines für selbstverständlich gehaltenen, unmittelbar einsichtigen Daseins“. Sie belege „ein Volk als eines, das es an Ort und Stelle von je her gegeben hat“.²⁰ Rowlands betreibt jedoch keine Ontologie der Materialkultur. Er benennt epistemologische Bekenntnisse, die eine empiristische Tradition wissenschaftlicher Arbeit und eine tief im Positivismus und seinem Erbe verankerte (nationale wie archäologische) Kultur unterstützen. Dass natürliche – oder kulturelle – Entitäten beobachtbar und solche Beobachtung einziger Quell positiven Wissens seien, dass Tatsachen nicht dasselbe seien wie Beweise – all das sind Kernelemente positivistischen Forschergeistes.²¹ Es kommt hier darauf an, der Frage nach dem Volkstum in der (israelischen) archäologischen Praxis nachzugehen und festzustellen, wie Positivismus und Nationalismus auf deren Gebiet zueinander gefunden haben. Was genau macht einen Israeliten zu einem solchen?

Gerade diese Frage wurde in der Debatte um die Landnahme der Israeliten nie gestellt. Es gab keinen Anlass dafür. Die Israeliten waren eine aus dem Tanach, der Hebräischen Bibel, bekannte Stammesordnung. Sie waren zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Palästina gekommen, hatten

²⁰ Michael Rowlands, „The Politics of Identity in Archaeology“, in: *Social Construction of the Past: Representation as Power*, hrsg. von G. C. Bond und A. Gilliam, New York: Routledge 1994, S. 136.

²¹ Mary Poovey, *A History of the Modern Fact: Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society*, Chicago: University of Chicago Press 1998.

(irgendwann) die Stadtstaaten der damals im Land vorherrschenden Kanaaniter erobert und schließlich ihren eigenen Nationalstaat gegründet. Das machte sie zu den Vorfahren der zeitgenössischen Israelis. Die Frage lautete nie, *wer* sie waren, sondern nur, *wie* man sie findet und erkennt. Nach Richard Handler gilt im Prozess der wechselseitigen Annäherung zwischen nationalistischen, ideologischen Bekenntnissen einerseits und Kategorien der sozialwissenschaftlichen Forschung andererseits „die Nation oder Volksgruppe als umgrenzt, dauerhaft und präzise von anderen, entsprechenden Gruppen unterscheidbar“. Ihre „Kultur“ werde bestimmt als das, was „den ‚Gehalt‘ ihrer Gruppenidentität und -individualität“ ausmacht.²² Eine archäologische Kultur hebe sich als ethnische Gruppe von anderen ab und definiere sich durch eine Reihe beobachtbarer materiakultureller Merkmale als vermutlich von dieser Kultur hervorgebrachter Residuen menschlichen Verhaltens.²³ Was die Archäologie treibt, so Handler, ist buchstäblich ein Vorgang der Vergegenständlichung oder Verdinglichung.²⁴ Das macht für ihn im Kern jede nationalistische Ideologie und kulturelle Praxis aus.²⁵ Ihr Gerät die geschichtliche Nation zu einem Objekt oder eigentlich einer ganzen Reihe von Objekten, die sich „untersuchen, identifizieren, wiederbeleben und konsumieren“ und, so könnte man hinzufügen, eben auch beobachten lassen.²⁶

²² Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison: University of Wisconsin Press 1988, S. 15.

²³ Zur kulturhistorischen Archäologie siehe Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

²⁴ Karl Marx, *Das Kapital* (1867); Georg Lukács, „Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats“, in: ders., *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin: Der Malik-Verlag 1923.

²⁵ Vgl. Virginia Dominguez, *People as Subject, People as Object: Selfhood and Peoplehood in Contemporary Israel*, Madison: University of Wisconsin Press 1989.

²⁶ Handler 1988 (wie Anm. 22), S. 12.

Die Konvergenz zwischen einer archäologischen Wissenschaftstradition und einer Nationalkultur und -ideologie wird am besten verständlich, wenn man diesen Prozess der Verdinglichung im Blick behält. Nicht nur bündeln sich historische Wissenschaft sowie Nationalkultur und -ideologie im Prisma ihrer Deutung historischer Quellen, wobei bestimmten Epochen Vorrang gegenüber anderen eingeräumt und die Vergangenheit in die Begriffe zeitgenössischer Sozialstrukturen gefasst wird, sodass man in den frühzeitlichen Relikten alte Belege für moderne Völker zu finden glaubt,²⁷ sondern auch bereits der Rang und Stellenwert der „Tatsache“ als solcher bildet einen Schnittpunkt zwischen jüdischem Nationalismus und empirischer Tradition der Geschichtsforschung. Wie Handler meint, ist die „westliche Kultur“ von einer eigentümlichen Auffassung „der Dinge“ durchdrungen. Von einem Ding meint man, dass es „objektiv in der realen oder natürlichen Welt existiere“ und sich unzweideutig menschlichen Subjekten zeige, die daher „ein Ding auffassen können, wie es wirklich ist“.²⁸ Es ist hilfreich, diese Überzeugung in einen philosophischen und wissenstheoretischen Entstehungszusammenhang zu bringen. Nach Mary Poovey „macht die westliche Philosophie seit dem 17. Jahrhundert geltend, dass die Dinge unserer Beobachtung legitime Gegenstände philosophischer und praktischer Erkundung darstellen“.²⁹ Ein Zweig dieser philosophischen Tradition war der Positivismus (in seinen verschiedenen Ausprägungen). Dessen wichtigsten „Instinkt“ umreißt Ian Hacking wie folgt: dass Beobachtung den „geeignetsten Inhalt oder die beste Grundlage“ des Wissens liefere, dass die Arbeit der Wissenschaft auf der Verifikation und Falsifikation von „Theorien“ beruhe, dass keine

²⁷ Vgl. Trigger 1989 (wie Anm. 23); E. J. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus, Mythos und Realität*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1991.

²⁸ Handler 1988 (wie Anm. 22), S. 15.

²⁹ Poovey 1998 (wie Anm. 21), S. 1.

Kausalität in der Natur gesucht und keine metaphysischen Behauptungen aufgestellt werden, dass „Erklärungen [...] zwar dazu beitragen, die Phänomene in eine Ordnung zu bringen, doch uns keine tieferen Antworten auf Warum-Fragen [nennen] außer der Angabe, dass sich die Phänomene regelmäßig in dieser oder jener Weise abspielen“.³⁰ In der hier erörterten archäologischen Praxis wie auch in der kulturhistorischen Archäologie allgemein nahmen positivistische Überzeugungen die Form niederwertiger, empirischer Verallgemeinerungen über archäologische Kulturen an. Wie waren die Merkmale in der Beobachtung zu bündeln, damit eine bestimmte Volksgruppe identifizier- und lokalisierbar wurde? Welche typologischen Gliederungen legten die archäologischen Überreste nahe? Welche Verfahren der Stratifizierung und Seriation waren nötig, um zu zeigen, dass „eine bestimmte archäologische Manifestation einer anderen vorausgeht oder folgt?“³¹ Indem die Archäologie so vorging, erhob sie keine Ansprüche auf allgemeingültige Wahrheiten. Es handelte sich eher um eine „substantivistische“ Tradition innerhalb des Positivismus, die „Gesetzmäßigkeiten“ im Sinne regelmäßig beobachteter Phänomene erstellte,³² diese aber nur auf den jeweiligen Kontext anwandte – ein Vorgehen mit empirischen Verallgemeinerungen bezüglich einer bestimmten Kultur (oder Gruppe eng verwandter Kulturen) mit dem Ziel, historische Entwicklungen und kulturelle Wesenszüge zu beschreiben.³³

Solche niederwertigen Verallgemeinerungen gingen aus von Dingen, die man sehen konnte. Beobachtbare empirische

³⁰ Ian Hacking, *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 77; vgl. Helen E. Longino, *Science as Social Knowledge: Values and Objectivity in Scientific Inquiry*, Princeton: Princeton University Press 1990; Leszek Kolakowski, *Die Philosophie des Positivismus*, München: Piper Verlag 1971.

³¹ Trigger 1989 (wie Anm. 23), S. 21.

³² Hacking 1996 (wie Anm. 30).

³³ Trigger 1989 (wie Anm. 23), S. 25.

Tatsachen – in diesem Fall „israelitische Keramik“ – begründeten ein archäologisches Wissen und steckten ein Terrain für historische Debatten ab. Nur innerhalb einer eigentümlichen Wissenskultur, in der die empirische Beobachtung als vorrangige Quelle von Erkenntnis und materiokulturelle Dinge als Verkörperungen historischer Unmittelbarkeit galten, konnte das Suchen nach positiven Tatsachen dem jüdischen Volk eine glaubwürdige Form verleihen. Dieses Volk wurde in der Folge verdinglicht und fortwährend neu erschaffen, wann immer man sich auf mustergültige materielle Gestalten als Zeugnisse eines angeblich in Obergaliläa sichtbaren frühzeitlichen „Israelitentums“ berief.

* „Unter der Leitung von [Yigael] Yadin begannen 1955 unter der gemeinsamen Schirmherrschaft der Hebräischen Universität Jerusalem und der Israel Exploration Society Ausgrabungen in Hazor“, zit. nach: Nadia L. Abu El-Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Chicago und London: University of Chicago Press 2001, S. 101.

** „Jedi'at ha-Aretz lässt sich mit ‚Wissen von der Heimat‘ übersetzen und meint zugleich ein Wissensgebiet und eine nationale Kulturbewegung, die sich im Jischuw [dem jüdischen Palästina vor der Staatsgründung] in Form verschiedener Institutionen und Gebräuche ausbildeten. Dazu gehörte der Tijul – die Exkursion einer Jugendbewegung, Schule oder des Palmach – als Gelegenheit, wandernd das Land zu erkunden und sich mit ihm vertraut zu machen. Die Art des Lernens, bei der man Forschung hautnah erlebt, war dabei ebenso bedeutend wie das Wissen als solches. Auch die Israel Exploration Society (IES) veranstaltete ihre 14. Jedi'at-ha-Aretz-Tagung in dem Selbstverständnis, dadurch „die Kenntnis der Heimat in der allgemeinen Öffentlichkeit zu verbreiten“ (Abu El-Haj 2001, S.47). „Im Herbst 1958 fanden sich 1.400 Menschen in Safed ein, unter ihnen Prominenz wie der Sprecher der Knesset, der Chef der Jewish Agency und der Bürgermeister von Safed“ (S. 101).

Aus dem Englischen von Herwig Engelmann

Aus: Nadia L. Abu El-Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Chicago und London: University of Chicago Press 2001, S. 123–129.

Archaeology and Nationhood Revisited

Nadia L. Abu El-Haj

The Israelite settlement debate was not simply reflective of competing social imageries. It was deeply entangled with ongoing practices of nationhood and of nation-state building. During the 1950s and 1960s, this debate focused primarily on the remote Upper Galilee region. The settlement of this region posed one of the greatest challenges to the newly established Jewish state. Most of the state's Arab citizens resided in Lower Galilee, in response to which the state launched several efforts to Judaize the region in the 1940s and 1950s.¹ In addition, the government had not been entirely successful in its efforts to develop Upper Galilee, which was basically a border zone with "hostile" states. In its uphill battle to develop the area's economy and populate this outpost, the state settled Jewish immigrants in this region who were, for the most part, from North Africa. Thus, while it may seem odd that [Yigael] Yadin turned down the job of minister of the south and the Negev in order to pursue the excavations at

¹ See Dan Rabinowitz, *Overlooking Nazareth: The Ethnography of Exclusion in Galilee*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Baruch Kipnis, "Hitpathut ha-Yishuv ha-'Ironi ha-Yehudi ba-Galil ba-Shanim 1948–1980" (The development of urban Jewish settlement in the Galilee in the years 1948–1980), in: *Artsot ha-Galil*, ed. A. Shmueli, A. Sofer, and N. Kliot, Haifa: Hevrat le-Mehkar Mada'i Shimushi, 1983.

Hazor* and continue his archaeological career, the work of state building was perhaps just as significant to the choice that he made, if perhaps less obviously so. As Neil Silberman has written: “Yadin saw the Hazor project as his own contribution to the state, far transcending the bounds of pure archaeology. The Eastern Galilee and Huleh Valley, where Hazor was located, were areas that Yadin knew well.” Such a large-scale project at Hazor “could offer material and cultural benefits to the region—a source of steady employment for workers and an impressive historical monument to link the far northern region with the mainstream of Israelite history.”²

The interlacing of this archaeological work—surveys and excavations—with the larger project of territorial expansion and the consolidation of the nation-state and its national economy could be pursued at length. Here, I will just sketch out the contours of an analysis. An examination of the dynamics of archaeological practice in the early years of statehood should not rely exclusively on ideological pronouncements and the content of historical claims, arguments, and imaginations alone.³ If the nation is not simply an “imagined community”⁴ but a “practical category, institutionalized form, and contingent event,”⁵ it is worth asking what exactly it was that the work of archaeology participated in, enabled, extended, or

² Neil Silberman, *A Prophet from amongst You: The Life of Yigael Yadin: Soldier, Scholar, and Mythmaker of Modern Israel*, New York: Addison-Wesley Publications, 1993, p. 226.

³ Cf. Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1995; Nachman Ben-Yehuda, *The Masada Myth: Collective Memory and Mythmaking in Israel*, Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York: Verso, 1991.

⁵ Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 7.

brought into being through this long and acrimonious argument over the nature of the Israelite conquest and settlement of ancient Canaan.

Safed’s mayor spoke before the 1958 *yedi’at ha-Aretz* convention,** insisting that this Galilean city was not just “a city of the past and of mystery,” but also “a contemporary and developing” one.⁶ The conference itself included papers that covered the gamut of the region’s ancient and contemporary histories, including one by Major General Yigael Alon on “Safed during the War of Independence.”⁷ Yosef Amiran, president of the Israel Exploration Society, pointed out that bringing their annual conference to Safed was not an arbitrary decision. They came to this “small and distant” place precisely because the purpose of such conferences was “to bring people to neglected regions” of the country.⁸ Itzhak Ben-Zvi, the president of the state, visited the city on the third day of the conference, turning the day into “a holiday for all of Safed.” Thousands of residents met him in the streets and listened to the mayor report on the past year’s economic progress and his plans for future development of the city. Ben-Zvi, meanwhile, shared his “pleasure” at seeing how much Safed had grown “since its liberation” and expressed hope for the whole Galilee—that it “will flourish anew.”⁹

As their papers made clear, conference participants understood contemporary settlement as a revitalization of Galilee’s

⁶ Avinoam Haimi, “Niftah ha-Kinus le-Yedi’at ha-Aretz be-Tsfat,” in: *Ha’aretz*, Oct. 1, 1958.

⁷ IES (Israel Exploration Society), “Ha-Kinus ha-Artzi ha-Revi’i le-Yedi’at ha-Aretz, Tsfat ve ha-Galil ha-‘Eliyon” (The fourth Yedi’at ha-Aretz Conference, Safad and the Upper Galilee), in: *Yedi’ot ha-Hevra ha-‘Ivrit le-Haqirat Eretz Yisrael ve-‘Atiqoteha* [Bulletin of the Jewish Palestine Exploration Society], 23, 1–2, 1959, p. 80.

⁸ Haimi 1958 (see note 6).

⁹ Avinoam Haimi, “Tsfat ve-Hafirot Hatsor ba-Kinus le-Yedi’at ha-Aretz,” in: *Ha’aretz*, Oct. 3, 1958.

ancient Israelite and Jewish past. The incremental reclamation of space would, over time, “Judaize” (*re-Judaize*, from their perspective) Galilee as a whole, and contemporary settlement would advance in these early decades of statehood in a manner that mirrored [Yohanan] Aharoni’s peaceful infiltration model far more than it would that of Yadin’s military victory. But, as Neil Silberman points out, the link between archaeological practice and contemporary state building was not played out on the plane of spatial transformations alone. The Hazor excavations were a source of employment in a region suffering from a weak economy. It was the government labor exchange at Rosh Pinna that arranged for the daily transport of immigrant workers to the site.¹⁰ The dynamic of professional archaeologists (part of the Ashkenazi cultural and political elite) supervising paid laborers (members of the society’s marginalized and newly immigrant Mizrahi Jewish population) reproduced the dynamics of labor practices in the economy as a whole. The question of labor on archaeological digs, and the way in which those excavations were thus integrated into a larger political economy, is worth considering from the perspective of the multilayered “ethnocratic” character of the Israeli polity and economy.¹¹ The only laborers on archaeological digs were not, in other words, volunteers.¹²

Beyond the question of the location of the excavations and surveys in this specific region of the country, the Israelite settlement debate, and the nature of scientific practice, reasoning, argument, and evidence that it entailed, continuously

¹⁰ Silberman 1993 (see note 2), p. 226.

¹¹ Oren Yiftachel, “Nation-Building and the Division of Space: Ashkenazi Domination in the Israeli ‘Ethnocracy,’” in: *Nationalism and Ethnic Politics*, 4, 3, 1998, pp. 33–58.

¹² See Neil Silberman, *Between Past and Present: Archaeology, Ideology, and Nationalism in the Modern Middle East*, New York: Henry Holt, 1989; Ben-Yehuda 1995 (see note 3).

reinstantiated the Israelite nation as a material-historical entity and fact. The *yedi’at ha-Aretz* convention was not limited to lectures alone. Nearly one thousand of the participants took part in three tours organized during the conference’s second day. Individuals of all ages, of all professions, and from all over the country, as one reporter on archaeological matters recounted, visited historical sites in the Galilee. They went up mountains and down into valleys “in order to see places known to them from the Tanach [the Bible]” and in order to “see up close, to listen to explanations of” the sites “from the time when the Israelites lived in the Galilee.”¹³ If seeing is believing—or knowing¹⁴—the Israelites are thus made real. Participants listened to arguments about the nature and chronology of that early-Israelite history. In their lectures, the archaeologists contextualized that history with reference to the material-cultural remains that participants observed. Yadin’s lecture on Hazor was, after all, a prelude to a tour of the excavations themselves.

The symposium on the final day of the conference was dedicated to the problem of Israelite conquest of Hazor. After listening to lectures all morning, having lunch, and then partaking in a three-hour tour of Hazor, one journalist recounted, participants stayed for nearly five hours in order to listen to lecturers talking about one particular problem: *When* did Israelite settlement in the Galilee begin, and *when* did the conquest of Hazor happen—“during the 13th or the 12th century BCE”? That was a question of “principal importance,” one that, alas, archaeology may never be able to decisively resolve.¹⁵

¹³ Avinoam Haimi, “Ra’iti ve-Shama’ti ba-Kinus le-Yedi’at ha-Aretz,” in: *Ha’aretz*, Oct. 2, 1958.

¹⁴ Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, New York: Vintage Books, 1975, p. 107.

¹⁵ Avinoam Haimi, “Ra’iti, Shama’ti, ha-Simpozion be-Ayelet ha-Shahar,”

As summarized several weeks later in a *Ha'aretz* article reporting on the results of the four seasons of excavating Hazor, this was a good excavation “from an archaeological perspective.” Archaeologists were able to study the development, beginning in middle-Bronze II, of a large city, perhaps the largest in the country. Nevertheless, “The excavations at Hazor were not able to determine exactly when Hazor was destroyed at the hands of the Israelites.” They had not, in other words, resolved what was hoped for at the beginning of the dig, that is, shedding light on “all of the problems connected to the settlement of our forefathers in the Land of Canaan.”¹⁶

After reiterating the debate between Aharoni and Yadin for his readers, the reporter pointed out that a resolution to that argument would be reached only when the date of Hazor’s destruction could be determined with precision. While they had been able to date it to the late-Bronze period—the era that corresponds to “the period of Conquest”—archaeologists were unable to determine in exactly which century Hazor had been destroyed. The “ideal find” for the purpose of fixing chronology would have been the discovery of a “destruction level above the Canaanite city—which could belong to the 13th or 12th centuries.” But, “Such an ideal find was not discovered,” he explained. In its place, archaeologists identified five Upper City strata beneath the Solomonic level: the bottom three of which were Canaanite and the upper two of which were Israelite (as demonstrated by the discovery of Israelite pottery, “coarse and primitive, like those discovered by Aharoni in the Galilee Survey” and which are characteristic of the beginning of Israelite settlement¹⁷). A series of destruction levels and new building activities were discernible in the

in: *Ha'aretz*, Oct. 5, 1958.

¹⁶ Avinoam Haimi, “Ma'azan ha-Hafirot be-Hatsor,” in: *Ha'aretz*, Oct. 24, 1958.

¹⁷ Ibid.

former set of strata: “Which of them is Joshua’s destruction?” he asked. “Even the ceramic finds—the true ‘chronometer’”—had not been able to resolve this dispute. Ruth Amiran and Trude Dothan (both of whom spoke about the pottery finds at Hazor at the 1958 convention) disagreed. While Amiran dated them to the temporal range 1140–1000, Dothan insisted that one cannot go outside of a 13th-century date.¹⁸

These arguments over chronology were perhaps efforts that saved the biblical story for history, as Thomas Thompson has argued.¹⁹ While engaged in chronological disputes, after all, the mythical character of the biblical narratives is effaced. Specifiable dates and linear chronologies signify historical and not mythical time. Moreover, far more fundamental historical assumptions were left unqueried. There was never any doubt that the Israelites *did* conquer and settle Hazor and the Upper Galilee, that a particular Iron I pottery assemblage *is* Israelite pottery, that destruction levels *are* evidence of Israelite conquest, and that history is made up of the emergence and struggles of distinctly demarcated peoples and cultures. But these arguments did far more than that. They were persistent reenactments of the fact of nationhood itself. Arguing about Israelites *saves the nation for history*. The invocation of material evidence in scholarly argument, the visiting and seeing of such facts on tours continually instantiated the nation as an entity—embodied, historic, and demonstrable. If the nation is a category of practice, as Rogers Brubaker has insisted, the Israelite settlement debate was certainly one institutional site of its continuous (re)production.

¹⁸ Ibid. To complicate matters more, Dothan explained, archaeologists discovered in the Lower City that a Canaanite occupation continued, for a specific time period, after its fortifications were destroyed. “How [can we] reconcile this with the account in the Book of Joshua?”

¹⁹ Thomas L. Thompson, *The Mythic Past: Biblical Archaeology and the Myth of Israel*, New York: Basic Books, 1999, p. 38.

Michael Rowlands has argued that archaeology escapes “the deceit of historical writing” via its “production of past material cultures,” which “has the spontaneity of a kind of unconscious speech, a taken-for-granted, common-sense existence that simply demonstrates that a people have always existed in that place.”²⁰ In so doing, he captures not an essential ontology of material culture, however, but the epistemological commitments underwriting an empiricist tradition of scientific practice and a (national and archaeological) culture steeped in the legacies of positivism. That natural—or cultural—entities are observable, that observation is the only source of positive knowledge, that facts are distinct from evidence are all elements of a positivist ethos.²¹ It is important here to consider the issue of ethnicity in (Israeli) archaeological practice and the ways in which positivism and nationalism met on its terrain. What is it that makes an Israelite an Israelite?

That question was never posed in this Israelite settlement debate. There was no need to ask the question at all. The Israelites were a category of people known from the Bible who entered Palestine at a particular historical moment, (eventually) conquered the Canaanite city-states then regnant in the land, and ultimately built a nation-state of their own—the forefathers of contemporary Israelis. The question is not *who* they were, but *how* to identify and locate them. As Richard Handler has argued in his analysis of the convergence of nationalist ideological commitments and the categories of social scientific analysis, “the nation or ethnic group is taken to be bounded, continuous, and precisely distinguishable from other

²⁰ Michael Rowlands, “The Politics of Identity in Archaeology,” in: *Social Construction of the Past: Representation as Power*, ed. G. C. Bond and A. Gilliam, New York: Routledge, 1994, p. 136.

²¹ Mary Poovey, *A History of the Modern Fact: Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

analogous entities”; its “culture” being that “which provides the ‘content’ of group identity and individuality.”²² An archaeological culture, which demarcates one ethnic group from another, is defined by a set of *observable material-cultural traits*, those residues of human behavior, presumably shaped by culture itself.²³ The practice of archaeology engages, quite literally, in a process of “objectification.”²⁴ In Handler’s view, such objectification stands at the very heart of nationalist ideology and cultural practice.²⁵ It assembles the nation-in-history as an object—a series of objects, more accurately—“to be scrutinized, identified, revitalized and consumed”²⁶ and, one could add, observed.

The convergence of a scientific tradition of archaeological practice with national culture and ideology can best be understood with reference to this practice of objectification. It is not just that this historical science and national culture and ideology coalesced around the prism through which the historical record is read, that is, that particular eras are given precedence over others and that the past is cast within the terms of contemporary social classifications, finding in ancient remains early evidence of modern peoples.²⁷ It was around

²² Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison: University of Wisconsin Press, 1988, p. 15.

²³ See Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, on cultural-historical archaeology.

²⁴ Karl Marx, *Capital* (1867), New York: Modern Library, 1906; Georg Lukács, “Reification and the Consciousness of the Proletariat” (1922), in: *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

²⁵ See also Virginia Dominguez, *People as Subject, People as Object: Self-hood and Peoplehood in Contemporary Israel*, Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

²⁶ Handler 1988 (see note 22), p. 12.

²⁷ Cf. Trigger 1989 (see note 23); E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; Anderson 1991 (see note 4); Ronald Suny,

the status of the “fact” that Jewish nationalist commitments and this empirical tradition of historical practice intersected. As Handler argued, there is a particular conception of “things” that pervades “Western culture.” A thing is understood to be “objectively existent in the real or natural world... [presenting] itself unambiguously to human subjects who can ... apprehend the thing as it truly is.”²⁸ It is useful to locate that understanding within a more specific philosophical and epistemological genealogy. As Mary Poovey has written, “Western philosophy since the 17th century has insisted that the things we observe constitute legitimate objects of philosophical and practical knowledge.”²⁹ One branch of that philosophical tradition has been positivism (in its various forms), whose key “instincts” Ian Hacking delineates as follows: that observation is the “best content or foundation” for knowledge, that the work of knowledge building relies on the verification and falsification of “theories,” that there would be no emphasis on “causal” knowledge as such, no metaphysical claims proffered, and that while “explanations may help organize phenomena ... [they] do not provide any deeper answer to *why* questions except to say that the phenomena regularly occur in such and such a way.”³⁰ In the context of this tradition of archaeological practice, and of cultural-historical archaeology more broadly, positivist commitments took the form of low-level, empirical

Encyclopaedia of Nationalism, s.v. “history,” ed. Athena S. Leoussi, New Brunswick: Transaction Publishers, 2001.

²⁸ Handler 1988 (see note 22), p. 15; emphasis added.

²⁹ Poovey 1998 (see note 21), p. 1.

³⁰ Ian Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 41; see also Helen E. Longino, *Science as Social Knowledge: Values and Objectivity in Scientific Inquiry*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990; and Leszek Kolakowski, *The Alienation of Reason: A History of Positivist Thought*, trans. Norbert Guterman, New York: Anchor Books, 1969.

generalizations concerning archaeological cultures. What cluster of traits needed to be observed together in order for a particular ethnicity to be identified and located? To what kinds of typological classifications could archaeological remains be subject? What methods of stratification or seriation would be needed in order to demonstrate that “one archaeological manifestation dates earlier or later than another”?³¹ Such archaeological practice did not pretend to make universal claims. Rather, this was a “substantivist” tradition of positivism, generating “laws,” or regularly occurring phenomena,³² applicable to a particular context alone. It was a tradition of empirical generalizations regarding an individual culture (or a cluster of closely related cultures) through which historical processes and culture traits were identified and traced.³³

Those low-level generalizations were built on the basis of things that could be seen. Observable empirical facts—“Israelite” pottery, in this instance—formed the foundation of archaeological knowledge and became the terrain of historical argument. It was within a specific epistemic culture—in which observation was understood to be a privileged source of knowledge and material-cultural things to embody a historical immediacy—that this quest for positive facts gave credible form to a Jewish nation, which was now reified and repeatedly recreated in the multiple instances of invoking and witnessing the material instantiations of an ancient “Israeliteness” believed to be visible in Upper Galilee.

³¹ Trigger 1989 (see note 23), p. 21.

³² Hacking 1983 (see note 30).

³³ Trigger 1989 (see note 23), p. 25.

* “With [Yigael] Yadin as director, excavations began at Hazor in 1955 under the joint auspices of the Hebrew University of Jerusalem and the Israel Exploration Society.” Nadia L. Abu El-Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2001, p. 101.

** “Translated as ‘knowledge of the homeland,’ *yedi’ at ha-Aretz* is simultaneously a field of knowledge and a national-cultural movement that first developed during the Yishuv through a variety of institutions and practices, such as the *tiyul*. The *tiyul*—an excursion taken by youth movements, schools, and the Palmach, among others—was the central means of exploration and entailed hiking and walking the country in order to become more familiar with it. In other words, the *form* of learning—exploration through bodily contact—was as important as the knowledge itself. In holding its first *yedi’ at ha-Aretz* conference, the society saw itself as ‘spreading the knowledge of the homeland to the general public.’” Abu El-Haj 2001, p. 47.

“In the fall of 1958, the Israel Exploration Society (IES) held its 14th *yedi’ at ha-Aretz* conference in Safed, which was attended by approximately 1,400 persons, including, among others, the speaker of the Knesset, the head of the Jewish Agency, and the mayor of Safed.” Abu El-Haj 2001, p. 101.

First published in: Nadia L. Abu El-Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2001, pp. 123–129.

Der Raum der großen Stille

Georges Henein

Das Ohr ist auf Abwege geraten, aber das Gehör hat noch eine Chance, das Unhörbare wahrzunehmen.

Die Zivilisation schüttet, was sie kann, in den menschlichen Ausguss. Unrat und Schlacken häufen sich auf den Schichten der Netzhaut genauso wie in den Windungen des Gehörgangs. Aus Unvermögen, eine Materie zu verstoffwechseln, die selbst bereits Abfall ist, werden die Sinne immer fettleibiger. Es handelt sich um den Wohlstandsbauch der Wahrnehmung, die innere Adipositas des modernen Menschen, der mit Tönen bombardiert und von Bildern zerfetzt wird. Kaum, dass er an den Straßenkreuzungen, an denen er tapfer sein Leben riskiert, das Grün noch vom Rot der Ampel zu unterscheiden vermag.

Wie ein Wesen auf Diät setzen, das zum Auffangbehälter einer Welt geworden ist, in der noch der geringste Lärm Aufmerksamkeit beansprucht? Die scharfsinnigen Schweden haben ein Zimmer gebaut, das einen ins Grübeln bringen kann. Seine Eigenschaften wurden so berechnet, dass das Subjekt, das sich in der Mitte dieses mit Feingefühl neutralisierten Raumes befindet, endlich die absolute Stille entdeckt. Eine neue und revolutionäre Erfahrung, die Anstoß sein könnte, eine an die Wirklichkeit wundervoll unangepasste Form der Intelligenz hervorzubringen. Indem der Mensch sich völliger Stille aussetzt, gelangt er vielleicht dahin, seinen eigenen Gedanken zu lauschen und sich der Existenz seines eigenen

Körpers zu vergewissern. Dies ist der Moment des schöpferischen Ohrs. Der Bezug nach draußen wird wahrhaftigen inneren Beziehungen weichen, Gesprächen von einer Tiefe, die gestern noch unerahnten Bekenntnissen glichen.

Für die Abkömmlinge des Wortes ist die einzige Eroberung, die es wert ist, die der Stille. Vom zu vielen Hören verkümmert das Hinhören. Erst wenn wir uns der Stille widmen, vernehmen wir den Infraschall, der uns all jene Nuancen des Wissens und unseres Seins offenbart, die in der Eintrübung durch die Unordnung, die uns umgibt, verloren gehen.

Jeune Afrique (April 1963)

Aus dem Französischen von Bernadette Ott

Aus: Georges Henein, *Œuvres. Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël 2006, S. 701f.

The Chamber of Total Silence

Georges Henein

Though the ear has been led astray, hearing still has a chance of perceiving the inaudible.

Civilization pours everything it can into the human sink. Deposits and slag accumulate both on the tapetum lucidum and in the auditory canal. Incapable of assimilating a material itself comprised of waste, the senses thicken up. Hence this corpulent sensibility—the inner adiposity of modern man, yanked about by sounds, shredded by images. Crossing intersections where he insists valiantly on risking his life, he can scarcely distinguish a green light from a red one. How can one slim down a creature that has become the vessel of a world in which the slightest noise exerts its empire? The Swedes have devised an elaborate chamber whose appearance gives food for thought. Its properties are calculated in such a way that the subject placed in the middle of its delicately neutralized space can finally experience absolute silence. It is a novel and revolutionary notion that could be enough to engender a form of intelligence splendidly ill-adapted to reality. By practicing complete silence, man may one day be able to hear himself think and apprise himself of the existence of his own body. This is the time of the creative ear. The relationship with the outside world will give way to genuine inner connections, to conversations from the depths, to shared secrets that remained elusive only yesterday.

For the descendants of the word, the conquest of silence is the only one worth undertaking. Hear too much and the understanding atrophies. It is by examining silence that we will gain access to the infrasound that reveals all the nuances of being and knowledge presently being lost in the opacity of the disorder in which we bathe.

Jeune Afrique, April 1963

Translated from the French by David Radzinowicz

From: Georges Henein, *Oeuvres: Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël, 2006, pp. 701–702.

Abschied von der Konversation

Georges Henein

Es gibt Menschen, die vor Freude regelmäßig aus dem Häuschen geraten, wenn man ihnen das neueste polychrome Automodell, halb Hai, halb Riesenschildkröte, vorführt; die begierig sind zu erfahren, welche Oberweite die Mode in diesem Jahr bevorzugt oder dass die oberen Schichten der Erdatmosphäre für Pudel und Affen keine Geheimnisse mehr bergen, die in kapriziösen Raketen in den Weltraum geschossen werden und es manchmal vorziehen, nicht mehr zurückzukehren, um uns ihre Geschichten zu erzählen – wahre Himmelfahrtskommandos.

Diese braven Gemüter berauschen sich so sehr an den neuesten Nachrichten, dass es für sie schmerhaft ist, wenn die Welt, in der sie leben, kritisiert wird; selbst wenn sie daran nur vermittelt ihren eingebildeten Anteil haben, selbst wenn der Platz, den sie einnehmen, demütigend und lächerlich ist. Die Gegenwart zu kritisieren, scheint für solche Leute zu bedeuten, sie in ihrer Gesamtheit zu verdammten, oder schlimmer noch, wie bei anderen Überzeugungstatern üblich, ihr den Prunk einer mit den Erinnerungen unserer Väter vollgepflasterten Belle Époque entgegenzusetzen, viktorianisch für die einen, à la Petersburg für die anderen – ein leuchtendes Atlantis, infolge der Katastrophen der Menschheit im Meer versunken.

Es ist weder meine Absicht, die Errungenschaften der Vergangenheit zu loben, noch unsere eigene Zeit zu beschämen.

Tatsächlich habe ich der Vergangenheit einen schweren Vorwurf zu machen, nämlich uns dorthin gebracht zu haben, wo wir heute stehen. Die Epoche der letzten Walzer mag in den Augen mancher mit einem Paradiesesschimmer verklärt sein, sie bleibt nichtsdestotrotz einem gigantischen Schlafwandlerum verfallen, aus dem ein blutbeflecktes Jahrhundert hervorgegangen ist. Uns sehe ich dagegen eher vom gegenteiligen Übel befallen. Soziologen und Psychiater haben uns vorerklärt, woher all unser Leiden röhrt. Wir verfügen möglicherweise über zu viele Rezepte. Wir glauben, diese Rezepte auf alle Probleme, die uns bedrängen, anwenden zu können – man könnte da von einem Schwarze-Tafel-Komplex sprechen. Mit einem Stück Kreide in der Hand stehen wir da und glauben, die fehlende Unbekannte in jeder Gleichung ausrechnen zu können. Dabei vergessen wir eines: dass nämlich zwischen dem Menschen und seinen Problemen eine dynamische Beziehung besteht, dazu angetan, die Weisen zu verwirren und alle Vorhersagen der Eingeweihten Lügen zu strafen.

Unsere Vorfahren hatten die Sorge verbannt. Wir haben diesen Fahnenflüchtling, Gott sei Dank, in unsere Mauern zurückgeholt. Doch im Bemühen, uns dem Leben mit den unfehlbaren Formeln der modernen Magie zu stellen, verlieren wir nach und nach das Gespür für die Sprache. Ein Phänomen, das übrigens nur zu verständlich ist. Denn warum sollten wir sprechen, wenn doch für uns gesprochen wird? Eine Sprache, die neutral wird, das heißt kein persönliches Empfinden mehr übermittelt, und sich darauf beschränkt, mit wenigen Wörtern ein allgemeines, ständig erneuertes Gerede zu bilden, eine solche Sprache hört auf, ein Ausdrucksmittel zu sein, und ist nur mehr Geräusch. Nicht ohne Interesse habe ich feststellen können, dass in vielen europäischen Wohnzimmern der Fernseher nach dem Abendessen das Gesprächersetzt. Früher suchte man nach Worten; heute legt man sie uns als vorgekauten Brei in den Mund, vor dem nur schlechten

Staatsbürgern ekelt. Das Wort war einmal ein Mittel des Austauschs. Man hat daraus eine öffentliche Dienstleistung gemacht und lässt es gleichzeitig verkümmern. Bald wird es nicht mehr notwendig sein, die wenigen noch in Umlauf befindlichen Sätze auszusprechen. Es wird genügen, den entsprechenden Grunzlaut auszustoßen.

Verabschieden wir uns also von der uralten Kunst der Konversation, die den Intellekt schärfe und dem Geist eine Distinktion ermöglichte, auf die wir – wohlgemerkt – bestens verzichten können.

Le Progrès égyptien (Kairo, Juni 1957)

Aus dem Französischen von Bernadette Ott

Aus: Georges Henein, *Œuvres. Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël 2006, S. 583f.

Farewell to Conversation

Georges Henein

There are people who are always ready to jump with joy the instant they are presented with the latest multicolored model of car—half shark, half giant turtle—and are always happy to learn that fashion has just pushed the bosom up or down or that the upper layers of the stratosphere hold no secrets for poodles or monkeys, veritable space commandos who are catapulted into the air on unreliable rockets that sometimes conspire not to allow them to return to tell their story. These fine souls are so thrilled by current events that hearing criticism of the world they live in pains them—even if they live in it solely through their delusions, and even if the place they occupy in it appears to be insignificant and humiliating. To them, it seems, complaining about the present means rejecting it in its entirety, or, worse, contrasting it—as do various fanatics—with the splendor of a bygone era paved with the memories of our fathers, Victorian for some, Petersburg-ish for others—dazzling Atlantises swallowed up as the result of some human catastrophe.

It is not my intention here to laud the merits of the past or to pour shame on our own times. In fact, I bear a serious grievance against the past, and that is for bringing us to where we are today. The era of the last waltzes may be adorned with the reflections of paradise in the eyes of some, but it remains an extraordinary regime of senselessness from which the century has emerged drenched in blood. As for ourselves, I see us instead afflicted with the opposite flaw. Sociologists and psychiatrists have explained to us whence our misfortunes come.

Perhaps we are presented with too many solutions. We think they are applicable to the problems facing us by virtue of what I might call our blackboard complex. There we stand, chalk in hand, primed to provide the third term of the equation. We forget just one thing: that between man and his problems there exists a dynamic relationship designed to confound the wise and invalidate the predictions of the enlightened.

Our elders banished worry. Thankfully, we have brought that refugee back into the city. Yet, by dint of constantly confronting life with the infallible nostrums of modern magic, we are gradually losing our appreciation of language. Still, the phenomenon is understandable. What use is speaking if others speak for us? A language that becomes neutral, that is, that no longer conveys personal feelings and is limited to formulating, in few words, a kind of endlessly repeated gossip—such a language ceases to be a means of expression and turns into nothing more than noise. With some interest, I have noticed that in many European homes television has now replaced conversation after dinner. In the past, people would search for their words; today, they are stuffed into your mouth like predigested mush, but one that only unworthy citizens find nauseous. Speech used to be a means of exchange. It has been turned into a public service, which, by the same token, has caused it to atrophy. Soon, it will no longer even be necessary to articulate the handful of phrases still in use. It will be enough to utter the right kind of grunt. So let us bid farewell to the most ancient art of conversation, which exercised the intellect and conferred on the mind a distinction that we will, of course, have no trouble doing without.

Le Progrès égyptien, Cairo, June 1957

Translated from the French by David Radzinowicz

From: Georges Henein, *Oeuvres: Poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris: Denoël, 2006, pp. 583–584.

Abbildungen *Plates*

Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One

2025

Die Arbeit ist wie ein Ratespiel angelegt, das die Betrachtenden mit zehn Fotografien konfrontiert. Zu jeder Fotografie stehen mehrere Bildunterschriften zur Auswahl, von denen nur eine richtig ist. Zusätzliche Hinweise bieten Hilfestellung bei der Wahl zwischen den Alternativen und obwohl nur eine Antwort richtig ist, lassen sich zwischen den vorgeschlagenen Bildunterschriften Verbindungen herstellen.

The work is structured like a game in which viewers are confronted with ten photographs. Each photograph is accompanied by several captions, only one of which is correct. Also provided is a wall of clues that may help visitors determine which of the captions is correct. Although only one answer is correct, there may be connections to draw between all of the given captions.



P1

1. Tree, Lothar von Trotha Road, Munich, 2000
2. Tree, Shark Island, Namibia, 2024



P2

1. Book Spread Showing Desert, Camp David, Maryland, 1978
2. Book Spread Showing Desert, Truman Balcony, White House, Washington D.C., 2020
3. Book Spread Showing Desert, Bavarian State Library, Munich, 2024



P3

1. Blank Spread, Adania Shibli's *Minor Detail*, 2024
2. Blank Spread, Ghassan Kanafani's *Men in the Sun*, 1972
3. Blank Spread, June Jordan's *Living Room*, 1985
4. Blank Spread, Mahmood Mamdani's *When Victims Become Killers*, 2014
5. Anonymous Diary, Germany, 2024



P4

1. Cow, Museum of Galilean Pottery, Galilee, Israel, 1956
2. Cow, Museum of Natural History and Archaeology, Paris, France, 1962
3. Cow, Institute of Archaeology, Aleppo, Syria, 2024
4. None of the Above, 2025



P5

1. Model of Oil Refinery, OPEC Headquarters, Vienna, Austria, 1973
2. Model of Oil Refinery, Dhahran, Saudi Arabia, 2020
3. Model of Oil Refinery, Standard Oil Company of California, California, USA, 1945
4. None of the Above, 1920



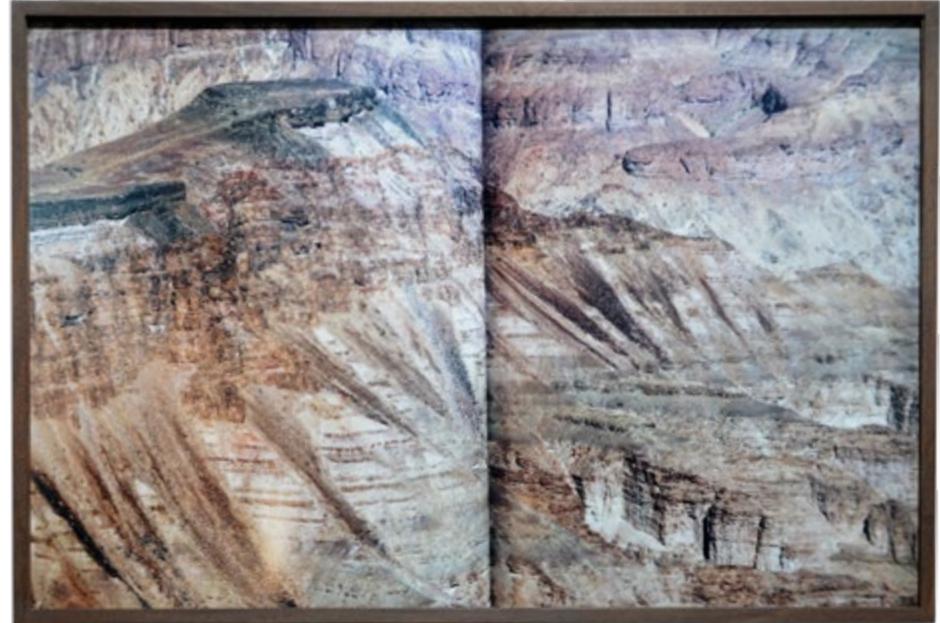
P6

1. Wall Detail, Jury Room of Berlinale (Berlin International Film Festival), Berlin, 2024
2. Wall Detail, Jury Room of Venice International Film Festival, Venice, 1966
3. Wall Detail, Broadcast Room of Radio Station "Rundfunk der DDR," Funkhaus Berlin, Berlin, 1971
4. None of the Above, 2025



P7

1. Library of Marwan Barghouti, Ramallah, 1996
2. Library of Uri Avnery, Tel Aviv, 1987
3. Library of Samir Amin, Dakar, 2011
4. Library of Aimé Césaire, Paris, 1936



P8

1. Spread from Book on Rwandan Red Desert, France, 2025
2. Spread from Book on Negev Red Desert, Germany, 2025
3. Spread from Book on Egyptian Red Desert, Egypt, 2024
4. Spread from Book on Namibian Red Desert, France, 2025



P9

1. Sunflower, AUB Campus, Beirut, 2024
2. Sunflower, Jardin des Plantes, Paris, 2025



P10

1. Museum of British Colonialism, London, 2022
2. Zoology Museum, Istanbul, 2011
3. None of the Above, 2025

Clues

Photo (P1)

Shark Island was referred to by other names such as "Star Island" by a British captain in 1795 and "Blueprint" by historians of the Holocaust after 1945.

Lothar von Trotha road was renamed "Hererostraße" in 2006 by the Munich City Council.

Photo (P2)

The book in the Bavarian State Library focuses on German Colonial History from 1884 to the present.

In 2020 the Abraham Accords were signed on the Truman Balcony at the White House in Washington D.C.

Photo (P3)

Mahmood Mamdani's book was published in 2001.

Men in the Sun was published in 1962, five years before Ghassan Kanafani joined the PFLP.

Photo (P4)

No additional clues.

Photo (P5)

Standard Oil Company of California is currently known as Chevron. Chevron is set to relocate from California to Texas by 2025.

Photo (P6)

The Golden Lion was awarded to Gilo Pontecorvo for his film *The Battle of Algiers* in the 1966 Venice International Film Festival.

Photo (P7)

When he was a teenager, Uri Avnery was a member of the Irgun, which was disbanded in 1949.

Photo (P8)

"Red Desert" is not the name of the above listed deserts, but a feature of the depicted image more likely added by the original photographer for symbolic or dramatic effect.

Photo (P9)

On 25 August 1944, allied American troops were stationed for one night at the Jardin des Plantes.

AUB has included a large natural environment since the university's founding in 1866. It was designated a botanical garden in 2016.

Photo (P10)

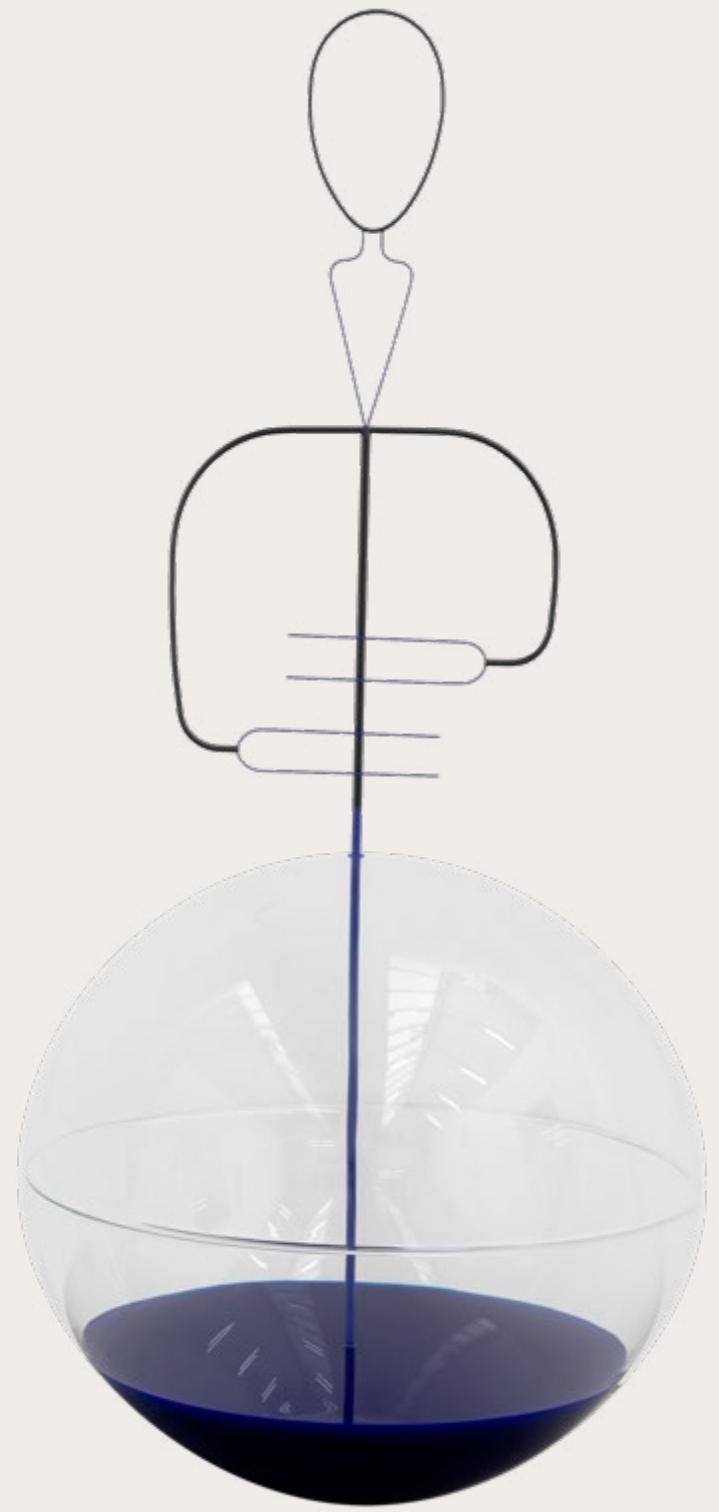
No additional clues.

Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)

2024 –

In dieser Serie widmet sich jedes Display zwei Fotografien aus unterschiedlichen Weltgegenden und Zeiten, wobei eine immer auf das Entstehungsjahr des Displays datiert ist, jedoch beide denselben Titel tragen. Auch wenn die Displays selbst keine Fotografien enthalten, steht die Fotografie in ihren vielfältigen Aspekten, als Denkweise und spezifische Annäherung an die Wirklichkeit verstanden, stets im Mittelpunkt; die Kamera als technisches Instrument interessiert dabei weniger. Sämtliche Displays der Serie beziehen sich auf Fotografien, welche Orte, Zeiten, Menschen und Dinge festhielten, die dem Anschein nach keinerlei individuelle Merkmale aufweisen. Doch der Schein trügt, denn tatsächlich beziehen sich die Fotografien auf sehr spezifische Orte, sehr spezifische Zeiten, sehr spezifische Menschen und Dinge.

In this series, each display revolves around two photographs from different geographies and time periods (one of which is always attributed to the year of production) that share the same title. Although the displays themselves are not photographs per se, they revolve around photography in its many facets, treating it as a way of thinking and a manner of approaching the world as opposed to a technique attached to the device of a camera. Moreover, all of the displays deal with a kind of photography that records places, times, peoples, and things that may appear generic. It may seem that the referents could be related to any place, any time, any peoples, or any things, but they are in fact related to very specific places, very specific times, very specific peoples and things.



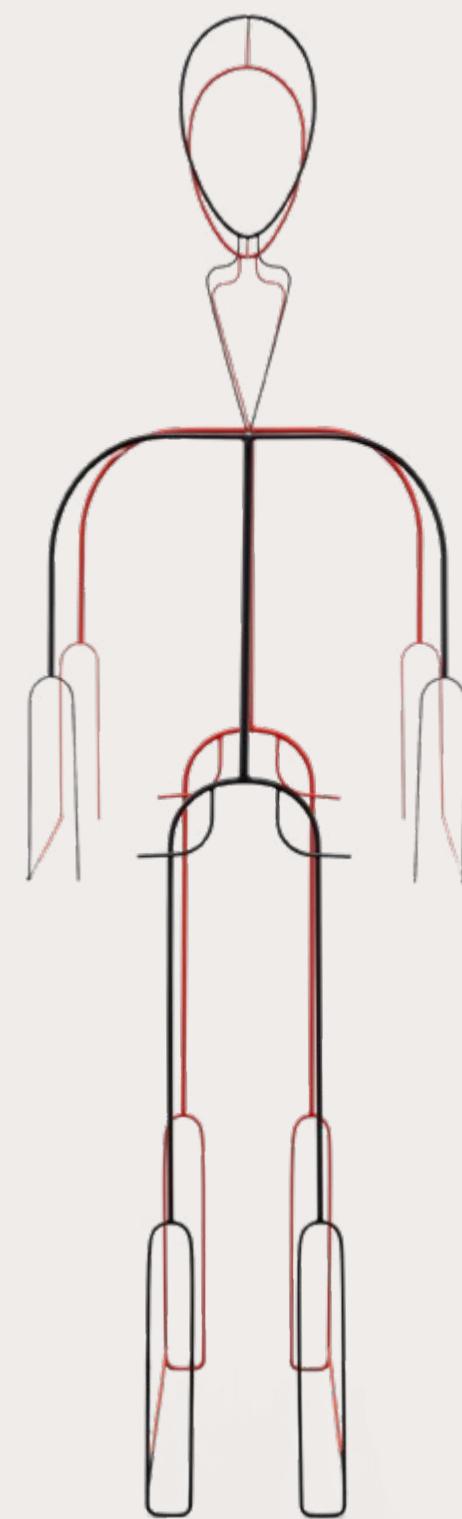


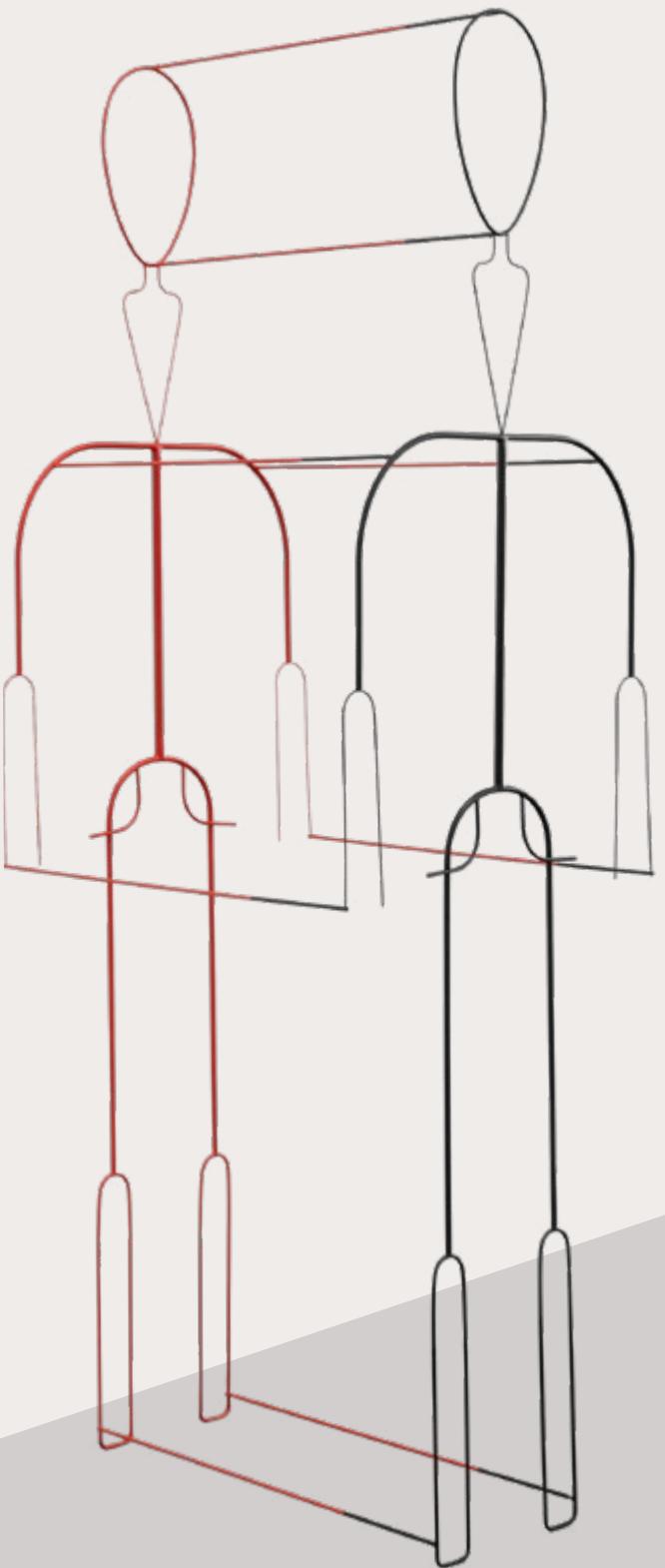
Scientist

Scientist, Gaza Strip, 2024. Digital inkjet print, color.

Scientist, location unknown, 1993. Chromogenic print, color.

The figure dominating the frame of the Gaza Strip photograph was referred to as a "Medical Examiner" in its accompanying newspaper article.





Two Women

Two Women, West Bank, 2024. Digital inkjet print, color.

Two Women, Zagreb, 1993. Chromogenic print, color.

In 2001, the European photographer of the Zagreb print circulated another slightly different version of the original photograph, one shot from a lower angle and featuring paler colors.





Weaver

Weaver, Giza, Egypt, 2024. Digital inkjet print, color.

Weaver, Montgomery, Alabama / Harlem, New York, USA, 1901. Gelatin silver print, black and white.

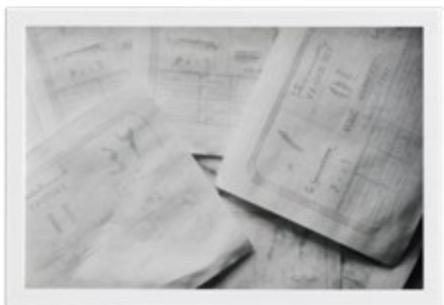
The photograph shot in Giza is believed to have been captured in 1963, despite being printed for the first time in 2024. The photograph from the US is composed of two overlapping photographs with identical light and composition.

*See No Evil, Hear No Evil
(Germany 2024, Egypt 2013)*

2024



See No Evil, Hear No Evil, Germany 2024



Hear No Evil, See No Evil, Egypt 2013

I, the Protagonist

2023–

Die fortlaufende Serie versammelt Porträts – oder vielmehr Entwürfe zu Porträts – von Figuren aus Werken der Literatur und bildenden Kunst, Film und Tanz. Jedes Porträt ist im Namen einer dieser Charaktere konzipiert und wird von einer Texttafel begleitet, die Informationen zur Figur selbst und dem Werk liefert, dem sie entnommen ist. Die ausgewählten Werke zeichnen aus, dass sie sich bei aller Komplexität und Nuanciertheit zugleich in ein ideologisches Narrativ einbetten lassen. Die Porträts sind als Versuch geschaffen, den Raum zwischen der Vielschichtigkeit der Charaktere und den Narrativen auszuloten, auf die sie leicht reduziert werden könnten.

The series presents drafts of portraits of characters from works of literature, art, film, or dance. Each portrait is constructed in the character's name and is accompanied by a text panel providing information about them and the work from which they are extracted. Most of the characters belong to works that are nuanced and complex while also lending themselves to politically convenient narratives. The portraits are created in an attempt to navigate the space between the nuanced nature of these characters and the narratives they could easily be reduced to.



I, the Protagonist Layla*

Layla, who, upon reading her character's analysis, decides to republish her story—this time in English—with only an image of herself, surrounded by clear white pages.

*Layla is the main protagonist of writer Latifa al-Zayyat's novel *The Open Door*, which was published in 1960 and described as:

"One of the first feminist novels written by a woman."

"A book revealing the misogyny and hurdles women face in society."

"An unflinching portrayal of a woman coming of age, who realizes that her independence is inextricably linked with the independence and decolonization of her country."

"A story of hope and radicalism in a society fighting against its old guard, a society ready for change."



Proxies, with a Life of Their Own

2019 – 2022

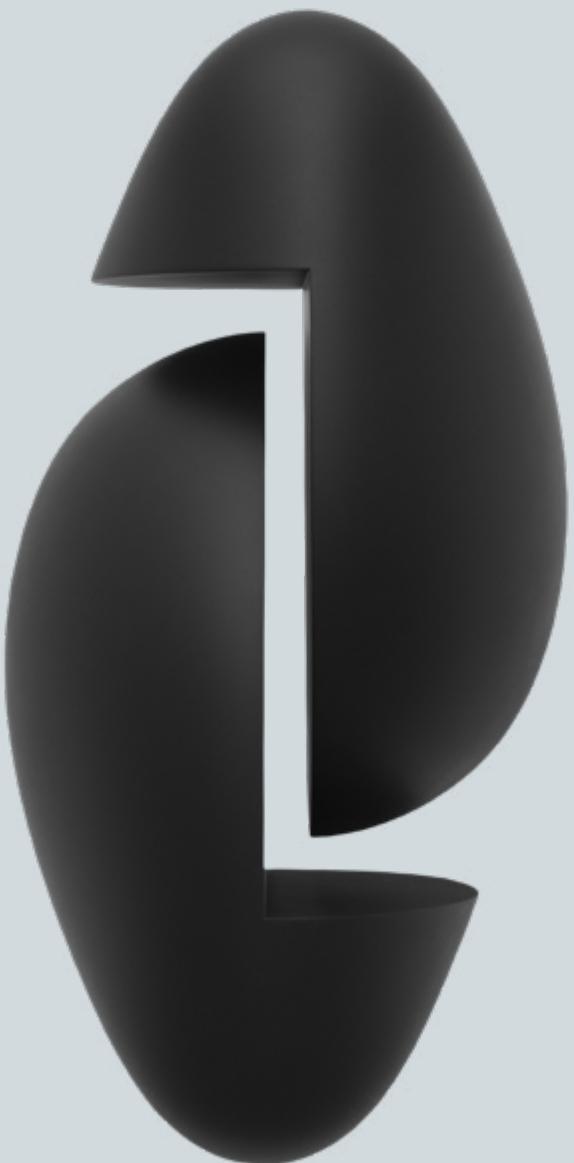
Es handelt sich um eine Serie von Selbstporträts, die zugleich Porträts anderer Personen sind. Die Form jedes Porträts/Selbstporträts wird durch eine der gewählten Figur zugeschriebene Äußerung anders akzentuiert. Sämtlichen Porträts/Selbstporträts dieser Serie liegt dieselbe Form zugrunde, von der sie abweichen können, um Individualität und Unverwechselbarkeit zu erreichen.

The series is composed of a collection of self-portraits which are simultaneously portraits of other figures. The shape of each portrait/self-portrait is always qualified by a statement attributed to the chosen figure. All of the self-portraits are based on a single generic form from which they might diverge to achieve singularity.



Self-Portrait

Self as William S. Burroughs who suggested that if we implanted electrodes directly into the brain and could control it absolutely, there would be nothing left to control.



Self-Portrait

Self as Doria Shafik who repeatedly asserted, in her texts, speeches, lectures, and interviews, that being a woman was absolutely (no) different from being a man.



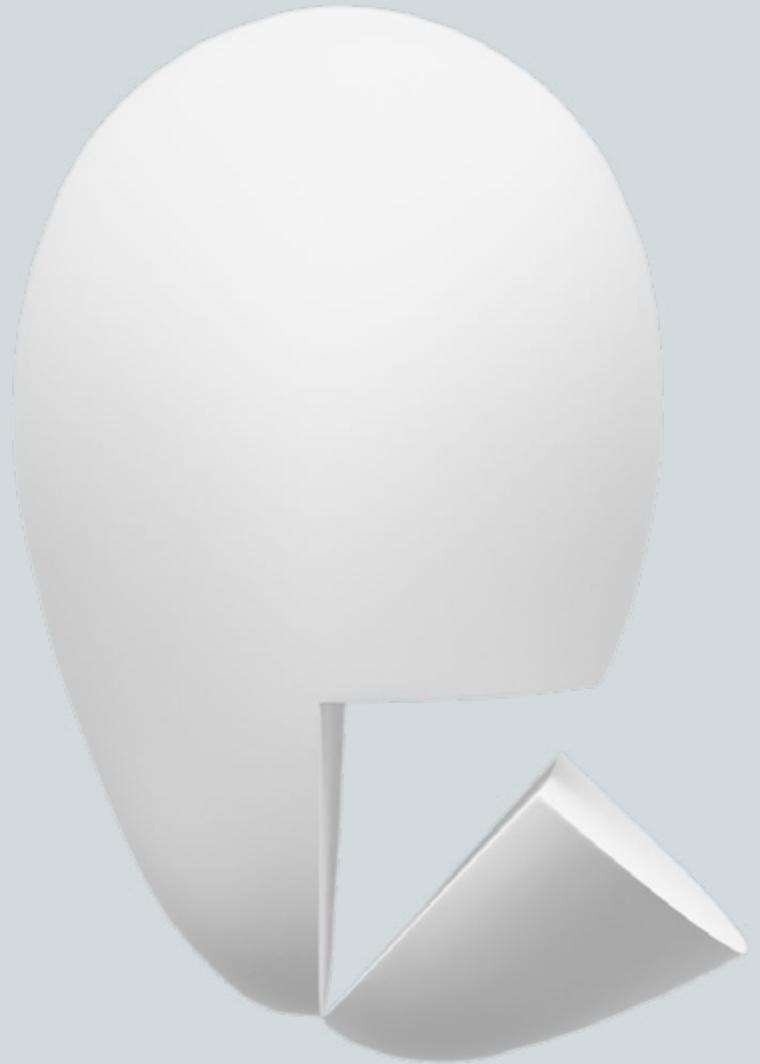
Self-Portrait

Self as Alenka Zupančič who recounted the joke:
“There are no cannibals here. We ate the last one
yesterday.”



Self-Portrait

Self as Hannah Arendt who, when confronted with Germans declaring themselves ashamed of being German, does not mention that she is in fact ashamed of being human.



Self-Portrait

Self as Georges Henein who exclaimed: "Only
the silent can have no contempt for language.
And I am not one of them?"



Self-Portrait

Self as Ananda K. Coomaraswamy who knew that a human voice, like a pipe organ, cannot play itself, while, unlike a pipe organ, it can erupt without being played!



Self-Portrait

Self as Christa Wolf who realized that, regardless of her refutations, the insistence on distinguishing between West (her west) and East (her east) would outlast her own lifetime.



Self-Portrait

Self as Taha Hussein who referred to himself in the third person, and who often divided his observations between those sensed from his right and left, respectively.

Heritage Studies

2015 –

Diese Serie widmet sich Kunstwerken, Objekten und Strukturen der Vergangenheit in dem Versuch, ihre Bedeutung für die Gegenwart und möglicherweise auch für die Zukunft zu verstehen. Sie besteht aus mehreren Originaldisplays, denen jeweils ein vorhandenes Museumsobjekt oder -element zugrunde liegt. Jedes Display wird von einer Bildunterschrift begleitet, die seine Herkunft angibt. Die Quellen umfassen unterschiedliche Herkunftsregionen und kulturelle Traditionen, aber alle gehören der Vergangenheit an. „Heritage Studies“ als Begriff steht hier für eine Rückwendung zur Vergangenheit, die jedoch von der Vorstellung eines praktischen Nutzens für die Gegenwart und Zukunft getragen wird.

This series looks to artworks, objects, and structures from the past in an attempt to understand their relevance to the present and possibly the future. It consists of multiple original displays, each of which is based on an existing museum object or element. Each display is accompanied by a caption identifying its source. The sources span different regions and cultural lineages but all belong to the past. “Heritage Studies” as a term is employed inasmuch as it signifies a return to the past, but one that is carried out with the idea of a practical outcome for the present and future.



HS1

Miniature Golden Pyramid

Dating to the last kingdom of Dynasty XXVI, when statues of monuments began to be widely manufactured.

The National Heritage Museum Collection

Gold plated metal, limestone

5 x 4.2 cm

530 B.C.



HS2

Colossal Black Statue of King Tut III Holding Amulet of Eternal Life

Erected five years after his death, in the immediate aftermath of his successor's first military expedition.

The National Heritage Museum Collection

Granite

169 x 97 cm

1448 B.C.



HS10

Column from the Great Colonnade of the Newly Founded Capital Samarra

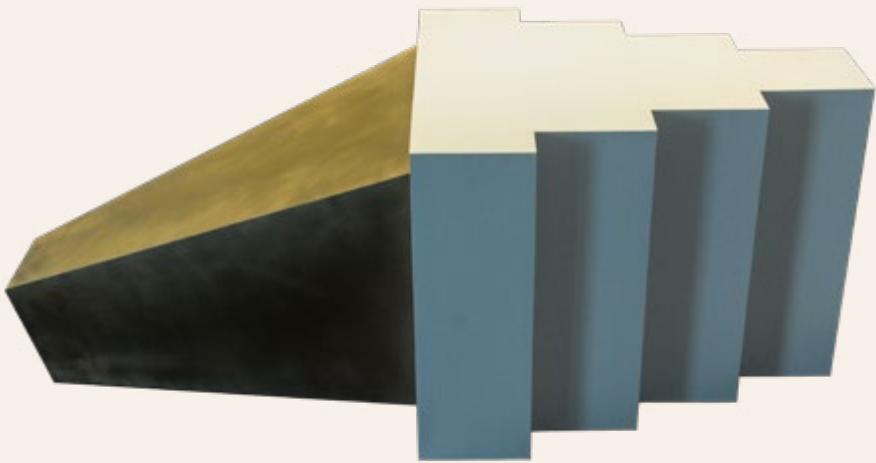
Column shows springing acanthus leaves that spiral downwards.

The International Museum of Ancient Arts and Culture Collection

Limestone

975 x 78 cm

A.D. 839



HS13

Staircase Leading to the Grand Viewing Hall

The hall overlooked the sacred lake by the temple, but is believed to have been merely symbolic, never used for observation or any other purpose.

The International Museum of Ancient Arts and Culture Collection

Sandstone

1055 x 120 cm

1439 B.C.



HS25

Statue of Kneeling Sovereign Engaged in Worship of Ruler

Cast using the lost-wax technique, which makes it difficult to date with precision.

The International Museum of Ancient Arts and Culture Collection

Gilded bronze

12 x 26 cm

664 – 525 B.C.



HS28

Falcon

Wearing the double crown of the upper and lower parts of the country and representing the king himself.

The National Museum of Ancient Arts Collection

Gold, semi-precious stone

59 x 47.6 cm

1352 B.C.



HS36

Hand Scroll

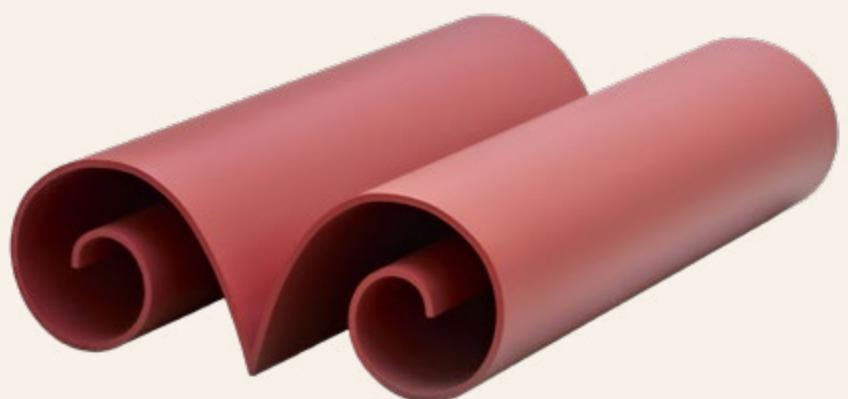
Depicts different perceptions of the same landscape in a continuous panorama, as opposed to the more traditional format of consecutive single images.

The Global Museum of Ethnic Arts and Culture Collection

Color on paper

23.5 x 1202 cm

A.D. 1656



HS38

Papyri of the Singer Anhai, with Spells from Book of the Dead

Although funerary papyri of women are less common than those of men, they are not an unheard of occurrence

The International Museum of Ancient Arts Collection

Papyrus

46 x 69.9 cm

1100 B.C.



HS45

Hunting Horn from an Elephant's Tusk (Olifant)

From Sicily, the ornamental bands on the fastening reveal the influence of the then highly-developed Fatimid art of Egypt.

The Museum of European and Mediterranean Civilizations Collection

Ivory

46 x 11 cm

A.D.1100

Lexicon

2012 – 2019

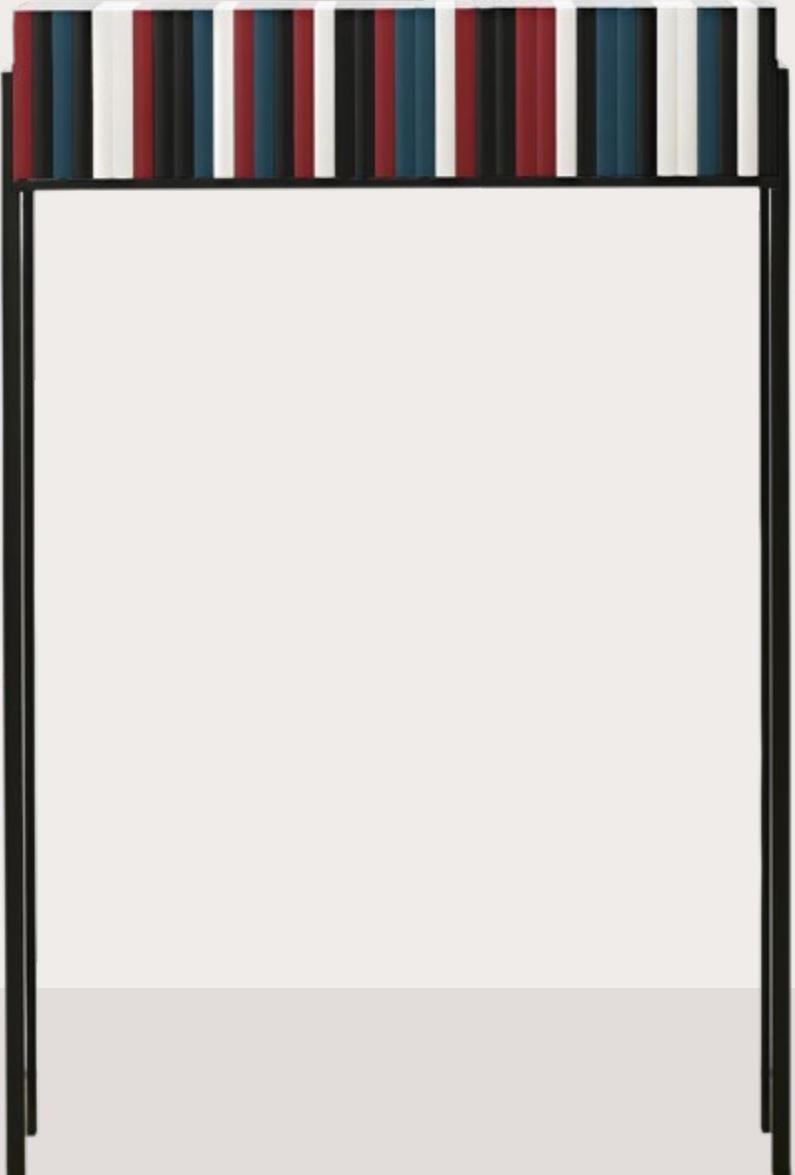
Die Serie umfasst eine Vielzahl von Displays, jedes als aktuelles Remake eines existierenden Kunstwerks präsentiert – allerdings in keiner Weise dem Original ähnlich. Mit Video, Skulptur, Fotografie und Audioelementen bietet die Serie eine Art visuelles Lexikon zu Begriffen wie *Laboring*, *Destiny*, *Mourning*, *Dancer*, *Devotees* oder *Monologist*. Die begleitenden Texttafeln zu jedem Display liefern ein sekundäres Narrativ und beschreiben den Inhalt der Originalwerke, auf denen die Remakes basieren.

The series comprises a range of displays, each of which is presented as a contemporary remake of an existing artwork—albeit one that looks nothing like the original. With video, sculpture, photography, and audio elements, it offers a visual lexicon for a variety of terms such as *Laboring*, *Destiny*, *Mourning*, *Dancer*, *Devotees*, and *Monologist*. The text panels that accompany each display provide a secondary narrative describing the content of the original artworks on which the remakes are based.



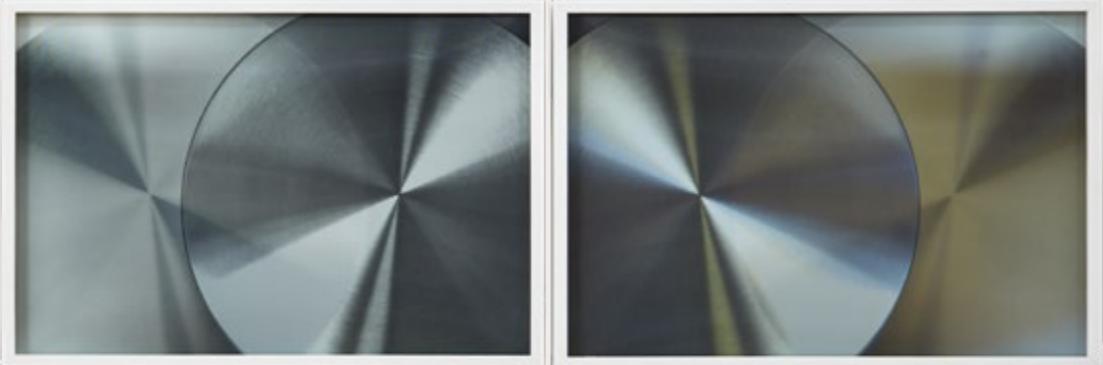
Composition

A 1962 oil painting on canvas depicts different hues of blue, yellow, brown, green, grey, orange, purple and black colors. Aside from some large patches of paint, most colors are applied via singular, minute brushstrokes. The variation in color from one stroke to the next and the small size of the strokes resemble a geometrical pattern. However, on closer inspection, a random quality evident in the different sizes and manner of application of each brushstroke, becomes apparent. The strokes get gradually larger from the bottom to the top of the canvas, giving off a feeling of a three-dimensional space, perhaps that of an abstracted land- or cityscape. The width of the painting is 130 cm. Its height is 97 cm.



Comrade

A 1948 oil painting on cardboard depicts a group of nine figures: two men and seven women standing before seven empty plates and a water ewer all placed on the floor. All of the figures have bare feet and are standing side by side with their hands folded before their bodies, as if posing for a picture. They are varied in dress: some nude while others are fully covered. Only one of them is wearing any jewelry. She is standing in the middle with a golden necklace, earrings, and a ring. The painting is expressionistic in style. It has uniform brushstrokes and a varied palette of red, green, and yellow hues. Its width is 96 cm. Its height is 68 cm.



Dancer

A 1954 oil painting on canvas depicts a female figure in the center of a round stage. The figure is surrounded by a large crowd, the features of which are abstract. Her arms are raised above her head, and white brushstrokes imply movement in the lower part of her body. The shape of her body appears exaggerated, with large hips and a small waist. She is pictured in deep reds, yellows, greens, and blues. The background is divided into square blocks of solid dark colors applied in thick layers of paint. The painting's width is 52 cm. Its height is 50 cm.



Laboring

A 1964 ink and pencil drawing on paper depicts four human figures, each engaged in some form of work. Two are bent over. Two are walking or standing in the company of animals. A slope, some ploughing tools, and simple machinery are present in the scene. The drawing is rendered in a childlike manner, in soft hues of red, yellow, black, and white. The lines are sparse, yet sharp and vigorous. The width of the drawing is 50 cm. The length is 70 cm.



Massacre

A 1958 oil painting on canvas depicts eleven figures at the forefront of a distorted cityscape, some of whom are kneeling while grabbing their chests. Others are raising flags with their heads looking upwards. A woman can be seen holding tightly onto a child. A cross-legged young girl clutches the ground. Patches of red cover different parts of the figures' bodies and faces. All of the figures present are geometrical in form and are depicted using a limited palette of grey, white, red, and black colors. The painting's width is 291.5 cm. Its height is 175 cm.



Resistance

A 1967 oil painting on fiberboard depicts a slim, androgynous figure holding a torch with one hand, while biting into a large monster. The monster has a green landscape for a face, pointed ears and a black patch covering one of its eyes. Its hair and lips are bright red, dripping of blood. The background includes tens of index fingers with red manicured nails, grouped in the form of a mountain. Pink colored stones form another mountain on which the monster is perched. A sliver of clear blue sky can be seen in the small distance in between the two figures. The painting has strong colors and clearly defined forms. Its width is 50 cm. Its height is 60 cm.



Sideways*

A 1968 oil painting on canvas depicts a male figure against a plain background. The figure has a deformed face and a paper-thin body. He is positioned at the left edge of the painting, occupying about a third of its width. His right shoulder is raised upwards and his head is uncomfortably turned to face the viewer, while his body faces to the side. He has greenish pink skin and is wearing an off-white shirt and red pants. The painting has a smooth surface with uniform circular brushstrokes and a sparse palette of earthy hues. Its width is 114 cm. Its height is 146 cm.

*Believed to be one of hundreds of self-portraits undertaken by the artist after his immigration to Germany in the 1950s.



Untitled

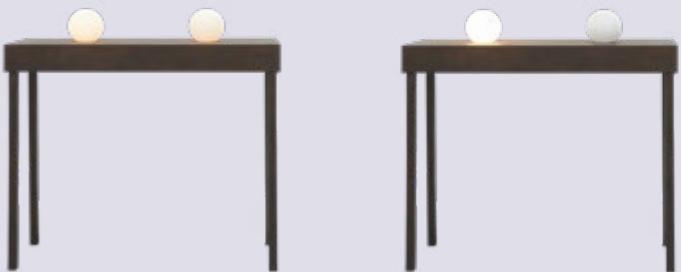
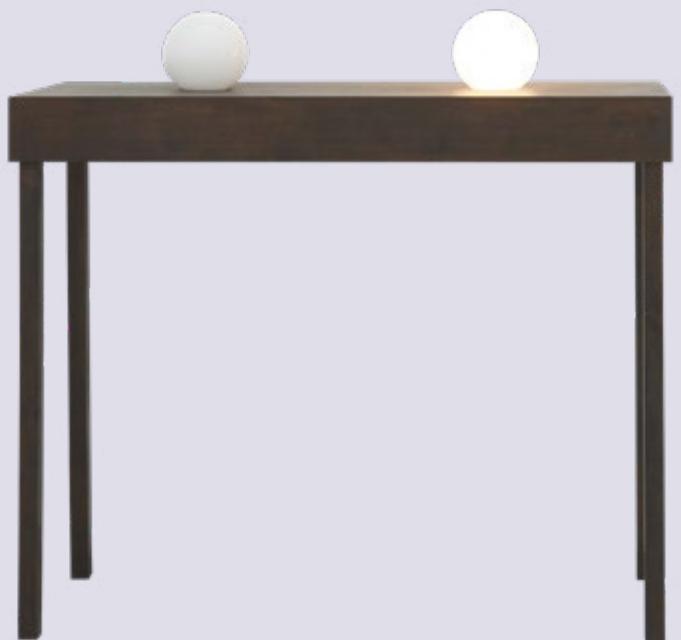
A 1950 pastel drawing on paper depicts a male figure sitting under an arch. His head is bent downwards and perched between his knees, which are raised upwards. He is naked and surrounded by other naked seated figures. A large fish blows a white bluish substance, which expands outwards from its mouth to form the surrounding landscape. Other human figures appear to be present, but merge in with the background making it hard to clearly distinguish their contours. Overall, the painting is filled with mysterious elements, lacking clear outlines. Its palette consists of yellow, green, blue and brown colors. Its width is 68.5 cm. Its height is 55 cm.

Material

2010–2012

Die Serie besteht aus zehn Displays, jedes als Alternativvorschlag für ein bestehendes Denkmal oder Mahnmal ausgearbeitet. Die Originalmonumente werden nicht namentlich genannt, sondern mittels eines in Folienbuchstaben aufgeklebten Wandtextes beschrieben. Die Beschreibung ist zugleich Titel der Arbeit.

The series is composed of ten displays, each of which is presented as a proposal for an alternative form to an existing monument or memorial. The original monument or memorial is not recalled by name, but rather through a description in vinyl text on the wall that also serves as the title of the work.



Material for a sculpture proposed as an alternative to a monument that has become an embarrassment to its people



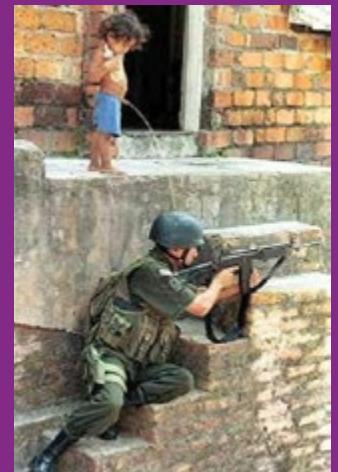
Material for a sculpture commemorating the life of a soldier who died defending his nation against intruding enemies



Material for a sculpture acting as a testament to both a nation's pioneering development and continuing decline



Material for a sculpture commemorating the victory of what initially appeared to be an inferior army



*Proposal for
an Iraq War Memorial*

2007



Car Wash

2006

Iman Issa im Gespräch mit Stephanie Weber

Stephanie Weber Bevor du angefangen hast, als Künstlerin zu arbeiten, hast du Philosophie und Politikwissenschaft studiert. Wie sehr beeinflussen diese Anfänge bis heute deine Arbeit?

Iman Issa Als ich mit dem Philosophie- und Politikwissenschaft-Studium begann, dachte ich, dass ich danach eine akademische Karriere einschlagen würde. Während meines dritten Studienjahrs an der Universität in Kairo erhielt ich dann aber ein einjähriges Stipendium der University of Washington in Seattle. Das war 1998. Um den Aufenthalt finanzieren zu können, musste ich zusätzlich einen studentischen Job annehmen und arbeitete zunächst als Aufsicht und danach beim Ausstellungsaufbau in der Henry Art Gallery, die sich auf dem Campus der Universität befindet. Obwohl es sich um kein sehr großes Museum handelt, abseits der traditionellen Zentren zeitgenössischer Kunst,

gab es herausragende Ausstellungen. Als ich dort jobbte, zeigten sie unter anderem *Fish Story* von Allan Sekula. Schon als Kind habe ich mich für Kunst begeistert, ich zeichnete und malte sehr gerne und baute Dinge, aber ich hatte überhaupt keine Ahnung, welche Art von Kunst damals gemacht wurde – und wusste auch nicht, dass Arbeiten wie die von Allan Sekula überhaupt als Kunst gelten konnten. Die Begegnung mit solchen Werken war für mich überwältigend. Ich hatte plötzlich das Gefühl, auf einen Raum gestoßen zu sein, in dem all die Fragen und Anliegen, die mich beschäftigten, direkt thematisiert werden konnten – ohne Widersprüche zu überdecken oder Zweifel beiseitezuwischen, die während des künstlerischen Forschungsprozesses vielleicht auftauchen. Plötzlich hatte ich herausgefunden, was ich tun wollte und wo ich es tun wollte. Und da beschloss ich, diesen

Weg weiterzuverfolgen und Kunst zu studieren. In Seattle belegte ich meine ersten künstlerischen Kurse und schrieb mich danach auch an der Kairoer Universität für Kunst ein. Nach meinem Abschluss bin ich für ein einjähriges Praktikum in Architekturfotografie nach New York gegangen und habe dort schließlich den MFA [Master of Fine Arts] abgelegt. Der Studiengang in Kairo und meine ersten Kurse in der bildenden Kunst waren vor allem praktisch ausgerichtet, was mir gefiel, da ich mit meinem Hintergrund in Philosophie und Politikwissenschaft Konzepte und Fragen eigenständig entwickeln konnte. Wahrscheinlich hat mir dieser Hintergrund geholfen, immer auch die größeren Zusammenhänge im Blick zu behalten. Als Erinnerung daran, dass Kunst – zumindest für mich – immer nur ein Werkzeug ist, eines, das sich für mich notwendig anfühlt und meinen Neigungen besser entspricht als andere Beschäftigungen – aber dennoch ein Werkzeug. Selbst wenn es eines ist, das für das Überleben in dieser Welt notwendig ist. Bis heute lese ich viel über Philosophie und politische Theorie, aber auch literarische und naturwissenschaftliche Texte – und diese Lektüre ist für mich unabdingbar für die Entwicklung meiner Werke, für die Fragen und Anliegen, die mich darin beschäftigen.

sw Ich verfolge deine Arbeit schon recht lang – und dennoch, wenn ich mit meinen Kolleg*innen hier am Museum über dein Werk rede, fällt es mir noch immer schwer, in Worte zu fassen, was genau du machst.

Sprache – häufig in Form erläuternder, kontextualisierender Informationen, die auf Texttafeln in der Nähe der Objekte angebracht sind – nimmt eine zentrale Rolle in deinen Arbeiten ein, und doch scheinen sie sich der Festschreibung durch sprachliche Benennung zu entziehen. Würdest du dieser Beobachtung zustimmen?

II Sprache ist für mich vor allem ein Werkzeug. Und ich behandle sie in meinen Werken nicht anders als Bilder, Klänge oder Gegenstände. Mir ist bewusst, dass sich all diese Medien strukturell voneinander unterscheiden und dass sie unterschiedlich funktionieren, aber ich verwende sie auf ganz ähnliche Weise. Text wird in meinen Arbeiten fast immer eingesetzt, um Inhalt zu vermitteln, auf ein Ereignis zu verweisen oder Gefühle zu evozieren, normalerweise im Zusammenspiel mit anderen Elementen eines Displays, egal ob es sich um Skulpturen, Fotografien, Klänge oder bewegte Bilder handelt. Zugleich, da stimme ich dir zu, kann es durchaus vorkommen, dass diese Bedeutung, dieses Ereignis oder Gefühl

durch Sprache nicht hinreichend vermittelt oder ausgedrückt werden kann. Es kann sein, dass sich das alles der konkreten Bezeichnung entzieht und eher auf einer affektiven Ebene einen Eindruck hinterlässt – oder auf einer anderen Ebene, die nicht klar benannt werden kann.

sw Wenn du deine Arbeit beschreibst, achtest du sehr genau auf die Begrifflichkeiten. So verwendest du für deine Werke etwa das Wort „Display“, statt von „Skulptur“ oder „Objekt“ zu sprechen. Was umfasst die Bezeichnung „Display“, das in den anderen Begriffen nicht enthalten ist?

II Ich verwende den Begriff „Display“, um zu betonen, dass eine Arbeit nicht aus einem einzigen Element besteht, sondern aus einer Reihe von Elementen, die zusammenwirken, um etwas anderes zu evozieren – etwas, das im Raum selbst nicht körperlich anwesend sein muss. „Display“ bezeichnet ein Gefüge von Beziehungen zwischen unterschiedlichen Elementen, bei denen es sich um Objekte, Fotografien, Texte oder Filme handeln kann, dazu noch die notwendigen Gegenstände, um sie in einem Ausstellungsraum zu zeigen, die Strahler, um sie zu beleuchten, den Raum, der sie umfasst oder überhaupt erschafft, sowie die

Bewegungen der Betrachter*innen, die sich mit ihnen befassen. Aber auch der historische Moment, in dem dies alles stattfindet, zählt dazu.

sw Du sprachst gerade von einem Gefüge von Beziehungen: Deine Arbeiten entstehen häufig als Teile einer Werkserie. An *Heritage Studies* [S. 245–263] arbeitest du seit 2015 und die Serie wächst weiter, *Lexicon* [S. 265–281] begleitete dich als Projekt von 2012 bis 2019. Könntest du diese Methode vielleicht etwas erläutern? Erlaubt es dir die Logik der Serie, eine Hypothese zu formulieren, auf die dann die einzelnen Displays mögliche Antworten geben oder die sie manchmal vielleicht auch widerlegen?

II Dass viele meiner Arbeiten in den letzten Jahren die Form von Serien angenommen haben, hat damit zu tun, dass mein Werk insgesamt von einer Reihe von Fragen ausgeht, auf die ich die Antworten suche. Dies ist vielleicht vergleichbar damit, wenn jemand einen Gedanken mal durch einen einzigen Satz auszudrücken versucht, ein anderes Mal durch einen Absatz, wieder ein anderes Mal durch einen Essay oder ein ganzes Buch. Für mich ist eine Serie normalerweise dann abgeschlossen, wenn ich das Gefühl habe, meine Frage(n) beantwortet zu haben oder aber in einer

Sackgasse gelandet zu sein, in der die Methode(n), die ich entwickelt habe, mich nicht länger einer Antwort näherbringen. Theoretisch könnte jede dieser Serien endlos weitergehen, aber ich höre auf, daran zu arbeiten, sobald sie für mein Empfinden ihren Zweck erfüllt haben. Das ist der Fall, sobald ich das Bedürfnis verspüre, die Frage, mit der ich angefangen habe, neu und anders zu formulieren oder zusätzliche Fragen zu stellen oder ein anderes System zu erfinden, was normalerweise dazu führt, dass ich mit einer neuen Arbeit beginne. Trotzdem glaube ich nicht, dass ich per se eine besondere Vorliebe für die Serie als Kunstform habe. Ich kann mir gut vorstellen, auf andere Weise oder in anderen Formaten zu arbeiten, wenn es meinen Absichten dient.

sw Mir scheint, dass eine der Fragen, die sich durch dein Werk ziehen, die ist, ob ein Objekt immer durch seinen Kontext bestimmt ist, oder, anders gesagt, ob unsere Wahrnehmung eines Objekts zwangsläufig dadurch geprägt ist, wo und wann es gesehen wird. In deiner Serie *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)* [S. 203–215] thematisierst du dies, indem du für ein und denselben Gegenstand mehrfache Identifizierungsmöglichkeiten anbittest. Zugleich scheint dein Werk insgesamt danach zu fragen, ob es eine Form

gibt, die ganz für sich selbst spricht, die ihrem Kontext enthoben ist. Sehe ich das richtig?

ii Ich glaube nicht, dass mein Werk die Frage stellt, ob ein Objekt ganz für sich selbst sprechen kann, außerhalb seines Kontexts und sozusagen in einem Vakuum. Es gibt immer einen Kontext und für mich ist dieser Kontext fast immer das bestimmende Moment. Vielleicht stellt mein Werk die Frage, ob ein Objekt sich der Intention, mit der es gefertigt wurde, entziehen kann – worauf ich mit Ja antworten würde. Aber vermutlich handelt es sich dabei um eine Prämisse, nicht um eine Frage. Ob es ein Objekt außerhalb der historischen Bedingtheit in Zeit und Raum gibt, so etwas wie eine absolute Kontinuität, dazu habe ich nur ein höchst unbestimmtes Empfinden. Vermutlich glaube ich daran, aber dies hat nicht Eingang in mein Werk gefunden, es ist für mich kein Thema, das mich darin produktiv beschäftigt. Vielleicht ist es aber doch irgendwo in meinen Arbeiten verborgen, als Gedanke, der weder zu 100 Prozent bestätigt noch widerlegt werden kann.

sw Die Unvermeidlichkeit der Kontextualisierung bringt mich zu deiner Serie *Heritage Studies*. Dort ordnest du den Gegenständen jeweils Texte im Genre von Bildunterschriften

zu und behauptest eine Äquivalenz zwischen zwei Formen – die eine im Raum als Objekt präsent, auf die andere durch den Text verwiesen –, die sich jedoch äußerlich nicht gleichen. Wie hast du diesen Ansatz entwickelt?

ii Der Titel *Heritage Studies* bezieht sich auf das gleichnamige Forschungsgebiet, das sich von Geschichte als Studienfach dadurch unterscheidet, dass es den Blick auf die Vergangenheit in ihrer jeweiligen Funktion für die Gegenwart richtet. Jemand kann zum Beispiel durch die Vergangenheit bestätigt wissen wollen, dass es ein Volk oder eine Kultur so und nicht anders gegeben hat, oder kann die Vergangenheit heranziehen, um Denkmalschutzgesetze zu ändern oder aktuelle politische Forderungen abzuweisen. Entscheidend dabei ist, dass es immer einen Grund für die Hinwendung zur Geschichte gibt. Und genau mit dieser Instrumentalisierung befasst sich die Serie *Heritage Studies*. Sie untersucht Objekte aus der Vergangenheit aus dem Blickwinkel ihrer Bedeutung und Funktion für die Gegenwart.

Die Idee zu dieser Werkserie entstand in der Begegnung mit Artefakten in Museen, einige vor Tausenden von Jahren entstanden, doch so ausgestellt, dass sie von unheimlicher Lebendigkeit waren. Diese Qualität

hatte ganz klar mit der Rolle zu tun, die sie hier und jetzt spielen. Solche Beobachtungen regten mich dazu an, diese Artefakte (oder genauer: Displays) nachzuahmen, diesmal auf ihre „Relevanz“ für die Gegenwart hin befragt. Als ich damit anfing, merkte ich schnell, dass die Formen, die ich fertigte, überhaupt nicht den Objekten glichen, von denen sie ihren Ausgang genommen hatten. So kam ich zur Schlussfolgerung, dass man zwischen zwei Objekten eine Ähnlichkeit behaupten kann, die weder Form noch Größe noch Farbe noch Material teilen. Ich kann sie zu ein und demselben Objekt erklären, allein weil sie in der Gegenwart eine ähnliche Funktion erfüllen.

sw Spielte – oder spielt – Platons Ideenlehre bei der Ausformulierung deiner zentralen Gedanken eine Rolle?

ii Was ein Ding ist und wie es erscheint, ist für mich auf geistiger Ebene unmöglich voneinander zu trennen. Aber vielleicht kann ein Ding tatsächlich viele Dinge sein und quer über Zeiten, Räume und Begegnungen mehr als nur eine Erscheinungsform annehmen. Auch wenn manche davon als Tarnung wirken, enttäuschend oder schlichtweg falsch sein mögen.

sw In *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)*, aber auch in Serien wie *Lexicon* stellst du eine Verbindung her zwischen einem von dir gefertigten Objekt und einem anderen Kunstwerk oder Medium. In *Lexicon* kann es sein, dass eine Metallskulptur von einem Text begleitet wird, der sich auf ein Ölgemälde bezieht. Die *Doubles* werden von dir zu einer Reihe von Fotografien in Beziehung gesetzt. Kannst du etwas zu dieser Methode sagen, ein körperlich präsentes Objekt zu einem körperlich abwesenden Objekt in Beziehung zu setzen?

ii Bei *Lexicon* handelt es sich um eine Serie, die von der Prämisse ausgeht, dass Kunstwerke auch Orte sind, an denen die Manifestationen sprachlicher Begriffe auszumachen sind, sowohl konzeptuell als auch materiell. Dies entspringt einem gewissen Misstrauen, das ich gegenüber dem Gebrauch oder der Bedeutung von Wörtern wie *Laboring*, *Resistance*, *Mourning* oder *Comrade* in der Kunst verspürte. In Kunstwerken kann man Formen, die üblicherweise nicht mit einem Begriff verbunden werden, als mit ihm verbunden präsentieren, und die Betrachtenden akzeptieren die Möglichkeit einer solchen Kopplung, obwohl sie in anderen Bereichen nicht so schnell dazu bereit wären.

Vor diesem Hintergrund beschloss ich, die Beziehung zwischen

bestimmten Kunstwerken und ihren Titeln zu untersuchen, um besser zu verstehen, was diese Titel vermitteln oder bewirken können. Wenn ich das Gefühl hatte, dass ein Werk die Konnotationen seines Titels angemessen abdeckte, dann beließ ich es dabei. Wenn ich aber den Eindruck hatte, dass dies nicht der Fall war, dann versuchte ich, mein eigenes Remake des Werks anzufertigen – ein Remake, das sich als zeitgemäße Umsetzung des Titels präsentiert. Wichtig war mir dabei auch, dieses Remake in einer neuen materiellen Gestalt umzusetzen, sei es als Skulptur, als Film, als Bild, als Klang oder als Text, ergänzt durch eine Texttafel mit einer Beschreibung des Originalwerks, dessen Titel ich verwendete.

Dies alles erklärt vielleicht, weshalb *Lexicon* als Arbeit sehr wenig mit den Originalkunstwerken zu tun hat, die darin erwähnt werden. Sie fehlen nicht deswegen, weil ich sie etwa verstecken möchte, sondern weil sie in der Arbeit keinen Platz haben. Die Aufgabe, die sie dort erfüllen sollen, erfüllen sie auch durch die bloße Erwähnung.

sw Und wie verhält es sich mit den *Doubles*?

ii *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)* basiert jeweils auf zwei Fotografien, auf die ich gestoßen

bin, beide mit demselben Titel, eine historisch und die andere aus dem Jahr, in dem ich die jeweilige Arbeit der Serie gefertigt habe. Die Titel sind eher allgemein gehalten wie *Woman with a Wheelbarrow*, *Scientist* oder *Injured Crop Harvester*. Das skulpturale Element, das die Informationen über diese beiden Fotografien begleitet, versucht auszudrücken, was beide verbindet, aber auch, was sie voneinander trennt. Trotz der unterschiedlichen historischen und geografischen Kontexte, in denen sie entstanden sind, können die Fotografien durchaus etwas gemeinsam haben, wie auch mit anderen Fotografien, die denselben Titel tragen.

Obwohl die Serie keinerlei fotografische Abzüge oder Drucke zeigt, betrachte ich sie als fotografische Arbeit. Wenn wir Fotografie nicht als Technik verstehen, die an ein bestimmtes Medium geknüpft ist, sondern als Art und Weise, sich der Welt anzunähern, als eine Herangehensweise, in der eine Beziehung zwischen einem „Bild“ und seinem Referenten behauptet wird, dann – glaube ich – ist dieses Werk definitiv eine Form von Fotografie.

sw Du beziehst häufig die Kunst von anderen in deine Arbeit mit ein, lässt Zitate von Philosoph*innen, Schriftsteller*innen und Künstler*innen einfließen, verweist quer durch die

Jahrhunderte auf Kunst- und Bauwerke. Auch für diesen Katalog hast du eine Reihe theoretischer und literarischer Texte ausgewählt. Dein eigenes Werk wird durch das von anderen bevölkert, was mir sehr gefällt ...

ii Ja, ich bin ständig mit anderen Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Intellektuellen im Dialog, real und imaginär. Es ist für mich äußerst wichtig, mit all diesen verschiedenen Praktiken in Beziehung zu stehen und es hat sich für mich als sehr produktiv erwiesen, mich in meinen Arbeiten darauf zu stützen. Manchmal beziehe ich das Werk von anderen mit ein, weil es mir ein Innehalten ermöglicht, mich verblüfft oder verwirrt, wenn ich spüre, dass sie sich da mit etwas Wichtigem beschäftigen, ohne dass ich genau sagen könnte, was es ist. Oder ich verspüre eine starke Affinität, identifiziere mich mit dem, was andere schreiben oder tun, und habe das Empfinden, dass sie zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangen wie ich, was es mir ermöglicht, mit mehr Selbstvertrauen fortzufahren oder vielleicht auf ihrer Arbeit aufzubauen. Ich stelle mir vor, dass das bei den meisten Künstler*innen so ist, oder etwa nicht?

Iman Issa in Conversation with Stephanie Weber

Stephanie Weber Before you started working as an artist, you studied philosophy and political science. How would you say these beginnings have affected your work up to today?

Iman Issa I started out studying philosophy and political science, and I thought I would simply go on into academia after my studies. However, during my third year of university in Cairo, I received a one-year fellowship to study in the US, at the University of Washington in Seattle. This was in 1998. During that time I had to work to additionally finance my stay in the US, so I got a job as a guard and then an installer at the Henry Art Gallery, which was the university's museum and which had, despite being a somewhat smaller museum away from the traditional art centers, one of the best programs in the country. When I was working there they commissioned and produced *Fish Story* by Allan

Sekula among other incredible works. I was always attracted to art as a child and liked drawing and painting and making things, but I had no knowledge of the kind of art that was being made at that time—nor that work like that of Allan Sekula's could even be considered art. Encountering such work was mind-blowing. I felt that all of a sudden, I had happened upon a field where questions and concerns I had could be addressed without compromise; that is, without masking their contradictions or glossing over doubts that may arise in the process of investigating them. I felt I had suddenly found exactly where I wanted to be and what I wanted to do. It was then I decided to go on and study art. I started taking art classes in Seattle and then went on to get an additional art degree from my university in Cairo. After I finished my degrees, I also did a one-year practical study of architectural photography and

eventually an MFA in New York. The program in Cairo and my earlier studies in art were mostly technical, which suited me fine as I felt that with a background in philosophy and political science, I was able to develop concepts and questions on my own. I guess perhaps this background of philosophy and political science helped me keep a bigger picture in mind. It reminded me then and continues to remind me now that art for me is a tool, a tool that felt necessary and more fitting to my inclinations, but a tool nonetheless, even if one for just continuing to live in this world. I do, up to this day, continue to extensively read works in philosophy and politics among other fields such as literature and science, and I would definitely qualify these readings as invaluable in helping me develop my work and the questions and concerns that drive it.

sw I have been following what you do for a relatively long time. And yet, now that we are organizing an exhibition together and I am talking to my colleagues here at the museum about your work, I still find it difficult to put into words what it *is* that you are doing.

Language—often in the form of short classificatory and contextual information modeled on museum wall labels—has a central function in your work, and yet the work somewhat

eludes being captured in language. Would you say this is true?

II Language, for me, is mostly a tool. It is similar to how I treat images, sounds, or objects in the work as tools as well. I understand these mediums are all structurally different and have different capacities, but I use them in a similar manner. Text in the work is very commonly used to evoke a meaning, an event, or a sentiment, usually doing so in collaboration with the other elements present in a display, be they sculptures, photographs, sound, or moving images. At the same time, I agree with you, for it is very likely that the meaning, event, or sentiment that the text in the work is helping evoke might not lend itself to language in a manner that explicates or encompasses it. It might remain elusive on that level, leaving its mark more on an affective level or a different level that cannot be clearly identified.

sw The language you use when describing your work is very intentional. You use the term “display” to refer to your individual works, rather than, say, “sculpture” or “object.” What does “display” signify that other terms don’t?

II I use the word “display” to stress that the work is not one element but

a collection of elements working together in order to evoke something else—something that might itself not be physically present in the space. “Display” denotes a set of relationships between different elements, be they objects, photographs, texts, or films, alongside the supports used to display them, the lights illuminating them, the space encompassing or creating them, and the movement of the visitors who encounter them, as well as the historical moment in which they are located.

sw Speaking of sets of relationships, you mostly operate or think in series. *Heritage Studies* [pp. 245–263] has been ongoing since 2015, *Lexicon* [pp. 265–281] was a project that you started in 2012 and added to until 2019, etc. Can you say something about your method? Would you say that the logic of series allows you to posit a hypothesis to which the displays and/or works relate as possible responses, or at times refutations?

II I think the reason many of the works have taken the form of series in recent years has to do with the fact that the work stems from one or more questions that I am trying to answer. Maybe it is similar to how sometimes one can express a thought through a sentence, another time one needs a paragraph, another time an essay or

an entire book to do so. For me, usually the series ends when I feel I have answered my question(s) or when I feel that I have reached an impasse, where the methods I have developed are no longer advancing me towards an answer. Theoretically any of these series can keep on going, but I cease working on them when I feel they have served their purpose. It happens when I feel I need to reformulate the question I started out with, ask additional ones, or invent another system under which to proceed, which usually involves commencing a new work. I don’t think I am attached to the series as a form though. I can easily imagine working in other ways or formats, if it served my purposes.

sw It seems to me that one of the questions your work brings up is whether an object is always subject to its context, or whether one’s perception of an object is necessarily shaped by where and when it is seen. In your series *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)* [pp. 203–215] you evoke this by using multiple identifiers for one and the same object. At the same time, your work as a whole seems to ask whether there is a form or an object that speaks for itself, that is impervious to context, doesn’t it?

II I don’t think my work asks whether an object can speak for itself

outside of its context or in a vacuum. There is always a context and I believe that context is almost always determining. I think my work may ask if an object can elude its maker's intentions, to which I would answer yes. I guess that is more of a premise than a question. Whether there is an absolute continuity to an object outside of historical time and place is something that I only have the vaguest sentiments of and which probably I believe in but have not found generative to front as a claim in the work. I think perhaps it is there somewhere in the work as a claim that is neither 100 percent refuted nor asserted.

sw Talking about an object's inevitable context brings me to your series *Heritage Studies*. With the objects and corresponding caption-like texts in this body of works, you posit equivalences between two forms—one present in the space, one referred to by text—that do not, however, resemble each other physically. How did you arrive at this idea?

ii The title *Heritage Studies* is actually borrowed from the field of "heritage studies," which distinguishes itself from history as a domain of study that looks to the past but with a clearly articulated function in the present. For example, one may look to the past to assert that a people or a

culture existed, or to change preservation laws, or to contest current political claims, etc. The point is that there is a reason for this turn to history. And it is exactly such an instrumental turn to history that the series is based on. It is examining objects from the past from the viewpoint of their relevance to and function in the present.

The idea for the work emerged from an encounter with displays in museums, some of which belonged to thousands of years in the past, but which exhibited an uncanny aliveness; a quality that was clearly related to a function these displays were rendering in the here and now. And it is from these encounters that I got the idea to make these objects (or more precisely displays) again, but now based on their "relevance" to the present. As I started to do this, I realized that the objects I was making didn't formally resemble the objects on which they were based. Hence came the assertion that you can posit two objects that share neither shape, nor dimensions, nor color, nor material as the same object, based on the idea that they are doing something similar in the present.

sw Did (or does) Plato's Theory of Forms play a role in the formulation of some of your core thoughts?

ii For me the questions of what a thing is and how it appears are

impossible to successfully separate on the mental level, but perhaps one thing can actually be many things and thus have more than one appearance across time, space, encounters, etc., although some of these may be camouflage-like, deceptive, or outright faulty.

sw In *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)*, and also in series like *Lexicon*, you establish a connection of the object of your making to another artwork or medium. In *Lexicon*, a metal sculpture might be accompanied by a text referencing an oil painting. The *Doubles* are put into relation to a series of photographs. Can you speak about this method of relating a physically present object to a physically absent one?

ii Well, *Lexicon* is a series that started with the premise that artworks may be places in which one can locate the conceptual and material manifestations of linguistic terms. This stemmed from a certain distrust I had of the usage or meaning of certain terms, such as *Laboring*, *Resistance*, *Mourning*, and *Comrade*, among others. In artworks, a maker can present forms not commonly associated with a term as tied to that term and a viewer will entertain the possibility of that connection, something the same viewer may not be willing to accept as easily in other domains.

With this in mind, I decided to look at the relationship between certain artworks and their titles to try to understand what these titles may be conveying or evoking. If I felt an artwork adequately encompassed the implications of its title then that was that. But if I felt they weren't adequately doing that, then I attempted my own remake of that artwork—a remake that presents itself as a contemporary manifestation of the title. It is also important to mention that that remake is composed of a new material form, be it a sculpture, a film, an image, a sound, or a text piece, alongside a textual description of the original artwork whose title I used.

Perhaps this may make it clear why *Lexicon* as a work has very little to do with the original artworks which are mentioned in it. Their physical absence is not because I am trying to hide them, rather it is because they have no place in the work. Everything they are meant to do, they do by their mere mention.

sw And the *Doubles*?

ii In *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)*, what you have is two found photographs which share the same title, one of them historical and one of them from the year I made the work. The titles might sound slightly generic, as in *Woman*

with a Wheelbarrow, Scientist, or Injured Crop Harvester... The sculptural element which accompanies the information about these two photographs is one that tries to accommodate what they have in common as well as their specificity. Both of the mentioned photographs, which clearly stem from their own historically and geographically specific contexts, may have something in common with each other, as well as with other photographs that have the same title.

Although this series does not present any image-based prints, I consider it to be a work of photography. If we consider photography to be a technique not necessarily tied to a certain medium, but more of a manner of approaching the world, where a relationship between an “image” and a referent is posited, then I think this work is definitely a form of photography.

sw You frequently bring the art of others into your work: You use quotes by philosophers, writers, and artists, you reference specific artworks and monuments from across the centuries. Even for this book, you've selected a series of theoretical and literary texts. I really like that your work is populated like this.

II Yes, I do constantly feel that I am in conversation, whether real or imaginary, with many other artists, writers, and thinkers. It is extremely important for me to engage with these other practices and it has proved quite generative to lean on many of them in the work. Sometimes I incorporate someone's work because it gives me pause, leaves me unsettled or perplexed when I feel they are onto something without being able to identify what it is exactly they are onto. Other times, I feel a strong affinity with a thinker or a practitioner, where I completely relate to and identify with what they are writing or making, feeling that they have reached conclusions similar to mine, which of course allows me to proceed with more confidence or perhaps to build on blocks they have supplied. I do imagine this is the case with most artists, though, don't you think?

Biografien

Iman Issa wurde 1979 in Kairo geboren und lebt aktuell in Paris. Sie ist Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Nach einem Studium der Philosophie und Politikwissenschaft an der American University in Cairo, welches ihre künstlerische Methode und ihr Denken weiterhin prägt, studierte sie Fotografie an der neu gegründeten Abteilung für bildende Kunst derselben Universität. Nach dem Umzug nach New York 2005 setzte sie ihr Studium der bildenden Kunst an der Columbia University fort, wo sie 2007 ihren MFA erhielt.

Issa arbeitet häufig in Form von Installationen, oder „Displays“, wie sie sie nennt. Ihre Werke entfalten sich im interpretatorischen Spannungsfeld zwischen Objekten, Bildern und Texten. Die Fragen, die Issa durch diesen Prozess auslöst, betreffen die Darstellbarkeit von Geschichte oder Konstrukten wie dem kollektiven Gedächtnis ebenso wie die notwendige Inkongruenz von Sprache und gelebtem Ereignis oder Sprache und Objekt. Das Verhältnis von ästhetischer Form und Gesellschaft wird dabei genauso berührt wie die Rolle von Künstler*innen und Schriftsteller*innen in ihrer jeweiligen politischen Gegenwart.

Issas Werk hat große Aufmerksamkeit erlangt und wurde bereits in zahlreichen Ausstellungen präsentiert. In Einzelausstellungen waren ihre Arbeiten unter anderem in folgenden Institutionen zu sehen:

Art Institute of Chicago (2025), Albertinum, Dresden (2025), Taxispalais Innsbruck (2020), Kunstmuseum St. Gallen (2019), DAAD Berlin (2019), Bielefelder Kunstverein (2018), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2015), 21er Haus, Wien (2015), Mercer Union, Toronto (2012).

Mit einzelnen Arbeiten war sie beteiligt an Ausstellungen im Metropolitan Museum of Art, New York (2024), der Whitney Biennial (2019), der Sharjah Biennial 12 (2015), in den Werkstätten und Kulturhaus, Wien (2015), der 8. Berlin Biennale (2014), im Maraya Art Centre, Sharjah (2014), und dem Institut du monde arabe, Paris (2013).

Während ihrer Zeit in New York unterrichtete Issa an der Cooper Union. Sie ist Trägerin des 13. Ernst-Rietschel-Kunstpreises für Skulptur (2024) der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Antonius Jugend- und Kulturförderung e. V., des Vilcek-Preises (2017), des Louis Comfort Tiffany Foundation Award (2015), des Abraaj Group Art Prize (2013), des HNF-MACBA Award (2012) und wurde unter anderem für den Preis der Nationalgalerie, Berlin (2017), nominiert.

Nadia L. Abu El-Haj ist Ann-Whitney-Olin-Professorin am Institut für Anthropologie am Barnard College und an der Columbia University sowie Ko-Direktorin des dortigen Center for Palestine Studies. Außerdem ist sie Vizepräsidentin und stellvertretende Vorstandsvorsitzende des Institute for Palestine Studies in Washington. Ihre Arbeit beruht auf einer Verschränkung von Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte, anhand derer sie untersucht, wie disziplinspezifische wissenschaftliche Verfahren etwa im Bereich der Archäologie sozio-kulturell und politisch determiniert und motiviert sind.

Georges Henein (1914–1973) war ein ägyptischer Dichter, Journalist und eine politische Persönlichkeit. Er war Gründungsmitglied der surrealistischen Gruppe Art et Liberté in Kairo, deren viel zitiertes Manifest *Vive l'art dégénéré* (Es lebe die entartete Kunst) von ihm stammt. Als Trotzkist und Antifaschist half er beim Aufbau eines internationalen Netzwerks von Sozialist*innen. Er publizierte in zahlreichen Zeitschriften und Tageszeitungen wie *Jeune Afrique* oder *Le Progrès égyptien*. Die Situation von Künstler*innen und Schriftsteller*innen angesichts reaktionärer und faschistischer Politik zieht sich als Thema durch seine zahlreichen Schriften.

Morad Montazami ist Kunsthistoriker, Verleger und Kurator. Seine Forschungsinteressen konzentrieren sich auf kosmopolitische Modernismen und die Geschichte der Avantgarde im südlichen und östlichen Mittelmeerraum sowie in Nordafrika. Nachdem er von 2014 bis 2019

an der Tate Modern in London als Kurator für den Nahen Osten und Nordafrika tätig war, entwickelte er die Verlags- und Kurator*innenplattform Zamân Books & Curating, die sich mit moderner und zeitgenössischer Kunst aus der arabischen, afrikanischen und asiatischen Welt beschäftigt.

Haytham El-Wardany ist Schriftsteller und Übersetzer. Er lebt und arbeitet (noch) in Berlin. Das letzte Jahr hat er damit verbracht, Tiere zuzuhören, in Fabeln und anderswo, und hat von ihnen gelernt, wie man in Momenten der Gefahr zu sprechen vermag. Sein neuestes Buch, *Jackals and The Missing Letters* (Al-Karma 2023), beschäftigt sich mit vergessenen Ausdrucksformen der Hoffnung in arabischen Fabeln, in denen Tiere in einem Moment der Sprachlosigkeit nach dem „Arabischen Frühling“ sprechen und Menschen zuhören. Er ist Empfänger des Keith Haring Fellowship in Art and Activism 2022/2023.

Alenka Zupančič ist eine slowenische Philosophin und Gesellschaftstheoretikerin, die zu den führenden Vertreter*innen der „Ljubljana-Schule der Psychoanalyse“ gehört. Sie ist bekannt für ihre Arbeit an der Schnittstelle von Philosophie und Psychoanalyse und veröffentlichte zuletzt unter anderem *Disavowal* (Polity 2024), *Let Them Rot: Antigone's Parallax* (Fordham 2023) und *What IS Sex?* (MIT Press 2017). Sie forscht am Institut für Philosophie an der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana.

Biographies

Iman Issa was born in Cairo in 1979 and currently lives in Paris. She is a professor at the Academy of Fine Arts in Vienna.

After studying philosophy and political science—fields which continue to shape her artistic method and ethos—at the American University in Cairo, Issa studied photography at the university’s newly established art department. In 2005 she moved to New York City and continued her visual art studies at Columbia University, where she received her MFA in 2007.

Issa frequently works in the form of installations or “displays,” as she calls them. Her works unfold in the interpretative push and pull between object, image, and text. The questions triggered by this process concern the representability of history, constructs such as collective memory, and the necessary incongruity of language and lived event or language and object. As the relation of aesthetic form and its place in time is addressed, so too is the role of artists and writers in their respective political moments.

Issa has exhibited widely. Solo exhibitions of her work have taken place at the Art Institute of Chicago (2025), Albertinum (2025), Taxispalais Innsbruck (2020), Kunstmuseum St. Gallen (2019), DAAD Berlin (2019), Bielefelder Kunstverein (2018), Museu d’Art Contemporani de Barcelona (2015), 21er Haus, Vienna (2015), Mercer

Union, Toronto (2012), and others. Her work has also been included in exhibitions at the Metropolitan Museum of Art, New York (2024), Whitney Biennial (2019), Sharjah Biennial 12 (2015), Werkstätten und Kulturhaus, Vienna (2015), 8th Berlin Biennial (2014), Maraya Art Centre, Sharjah, United Arab Emirates (2014), and Institut du monde arabe, Paris (2013).

While living in New York City, Issa taught at the Cooper Union. She is a recipient of the 13th Ernst Rietschel Art Prize for Sculpture (2024), granted by the Staatliche Kunstsammlungen Dresden and the Antonius Jugend- und Kulturförderung e.V., the Vilcek Prize (2017), the Louis Comfort Tiffany Foundation Award (2015), the Abraaj Group Art Prize (2013), and the HNF-MACBA Award (2012) and has been nominated for awards including the Preis der Nationalgalerie, Berlin (2017).

Nadia L. Abu El-Haj is the Ann Whitney Olin Professor in the Department of Anthropology at Barnard College and Columbia University, and codirector of the Center for Palestine Studies at Columbia. She also serves as vice president and vice chair of the board of directors at the Institute for Palestine Studies in Washington, DC. Her work straddles anthropology and historical sciences and is concerned with the relationships between scientific practices, social imaginaries, and political regimes.

Georges Henein (1914–1973) was an Egyptian poet, journalist, and political figure. A founding member of the Cairo-based Surrealist group Art et Liberté, he wrote the group's much-cited 1938 manifesto *Vive l'art dégénéré* (Long live degenerate art). As a Trotskyist and anti-fascist he helped establish an international network of socialists into a subsequent group dedicated more directly to political matters. Henein published copiously in reviews and newspapers such as *Jeune Afrique* and *Le Progrès égyptien*; the condition of the artist and poet in the face of reactionary politics courses through much of his writing.

Morad Montazami is an art historian, a publisher, and a curator. His research interests are focused on cosmopolitan modernisms and histories of the avant-garde in the Southern and Eastern Mediterranean and in North Africa. After serving as a curator for the Middle East and North Africa at Tate Modern, London, from 2014 to 2019, he developed the publishing and curatorial platform Zamân Books & Curating to explore Arab, African, and Asian modern and contemporary art.

Ausgestellte Werke Exhibited Works

Maße variabel, sofern nicht anders angegeben
If not otherwise indicated, dimensions are variable

Haytham El-Wardany is a writer and translator who (still) lives and works in Berlin. He spent the last year listening to talking animals, in fables and elsewhere, and learned from them how to speak in moments of danger. His latest book, *Jackals and The Missing Letters* (Al-Karma 2023), considers forgotten expressions of hope within Arabic fables, where animals speak and humans listen, in a moment of post-“Arab Spring” speechlessness. He was the recipient of the 2022/2023 Keith Haring Fellowship in Art and Activism.

Alenka Zupančič is a Slovenian philosopher and social theorist, and a prominent member of the “Ljubljana school of psychoanalysis.” She is noted for her work on the intersection of philosophy and psychoanalysis. Her recent publications include *Disavowal* (Polity 2024), *Let Them Rot: Antigone’s Parallax* (Fordham 2023), and *What IS Sex?* (MIT Press 2017). Zupančič works as a research councillor at the Institute of Philosophy, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana.

- 1, *Mono/(Dia)logue*
³⁴⁰ for *Lenbachhaus*
Munich 2025, 2025
Zwei gerahmte Inkjet-Drucke
Two framed inkjet prints
Je / Each 30 × 22 cm

- ¹⁷⁹ *Das Spiel: Guess Which of the Given Captions Is the Correct One*, 2025
10 gerahmte Fotografien,
Vinylbeschriftung: Titel,
Bildunterschriften, Hinweise
10 framed photographs,
vinyl text: title, captions, clues
Je / Each 44,4 × 66 cm
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden – Albertinum

- Aus der Serie / From the series
203 *Doubles: Photograph – (Un)Like (M)Any Other(s)*

- Scientist*, 2024
Metall, Silikon, Plexiglas,
Texttafel unter Glas
Metal, silicone, plexiglass,

text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer,
Berlin/Madrid

Two Women, 2024
Metall, Texttafel unter Glas
Metal, text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer,
Berlin/Madrid

Weaver, 2024
Metall, lackiertes Holz,
Garn, Texttafel unter Glas
Metal, painted wood, thread,
text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer,
Berlin/Madrid

²¹⁷ *See No Evil, Hear No Evil (Germany 2024, Egypt 2013)*, 2024
2 digitale C-Prints – Fuji Matt
2 digital C-prints – Fuji Matt
40 × 60 cm / 12 × 18 cm
Courtesy carlier | gebauer,
Berlin/Madrid

Aus der Serie / From the series
223 *I, the Protagonist*

Layla's Portrait (2023 draft), 2023

Metall, Acryl, Farbe, Vinylbeschriftung, Buch auf Regal, Objektbeschriftung unter Glas
Metal, acrylic, paint, vinyl text, book on shelf, text panel under glass
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck und Wien / Innsbruck and Vienna (nicht ausgestellt / not exhibited)

Aus der Serie / From the series
227 *Proxies, with a Life of Their Own*

Self-Portrait (Self as William S. Burroughs), 2019
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer, Berlin/Madrid

Self-Portrait (Self as Doria Shafik), 2020
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas

3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Self-Portrait (Self as Alenka Zupančič), 2020
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Self-Portrait (Self as Hannah Arendt), 2021
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer, Berlin/Madrid

Self-Portrait (Self as Georges Henein), 2021
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy carlier | gebauer, Berlin/Madrid

Self-Portrait (Self as Ananda K. Coomaraswamy), 2022

3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Self-Portrait (Self as Christa Wolf), 2022
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Self-Portrait (Self as Taha Hussein), 2020
3D-Druck, Epoxid, Acryl, Farbe, Metall, Texttafel unter Glas
3D print, epoxy, acrylic, paint, metal, text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Aus der Serie / From the series
247 *Heritage Studies*

Heritage Studies #I, 2015
Geschwärztes Holz,

Vinylbeschriftung
Blackened wood, vinyl text
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

Heritage Studies #2, 2015
Gerošteter und handgeriebener Stahl, lackiertes Holz, Vinyltext
Rusted and hand rubbed steel, painted wood, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Heritage Studies #10, 2015
Kupfer, Aluminium, Vinylbeschriftung
Copper, aluminum, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Heritage Studies #13, 2015
Messing, lackiertes Holz, Vinylbeschriftung
Brass, painted wood, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Heritage Studies #25, 2017
Geschwärztes Holz, Vinylbeschriftung
Blackened wood, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali, London/Piraeus

Heritage Studies #28, 2017
Messing, lackiertes Holz, Vinylbeschriftung

Brass, painted wood,
vinyl text

Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Heritage Studies #36, 2019
Oxidiertes Kupfer,
Vinylbeschriftung
Oxidized copper, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Heritage Studies #38, 2020
Lackiertes Holz,
Vinylbeschriftung
Painted wood, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Heritage Studies #45, 2023
Kupfer, Vinylbeschriftung
auf Stahlplatte
Copper, vinyl text
on steel plate
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Heritage Studies #49, 2025
Aluminium, Putzbeschich-
tung, Vinylbeschriftung
Aluminum, plaster finish,
vinyl text
 $220 \times 84 \times 60$ cm
Courtesy carlier | gebauer,
Berlin/Madrid
(keine Abb. / not pictured)

Aus der Serie / From the series
269 *Lexicon*

Composition (Study for 2019),
2019

Ein-Kanal-Video
(Farbe, Ton), 3:42 Min.,
Texttafel unter Glas,
Single-channel video, 3:42
min., text panel under glass,
Ton von / Sound by

Tyler Friedman
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Comrade (Study for 2018),
2018

Lackiertes Holz,
Texttafel unter Glas
Painted wood,
text panel under glass
 $147,5 \times 98 \times 16$ cm
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Dancer (Study for 2014),
2014

Zwei gerahmte Lenticular-
drucke, Texttafel unter Glas
Two framed lenticular prints,
text panel under glass
Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck
und Wien / and Vienna

Laboring (Study for 2012),
2012
Skulptur aus Mahagoniholz,
Texttafel unter Glas,

weißer Sockel
Sculpture made of mahogany
wood, text panel under
glass, white pedestal
Leihgabe der / Loan from
the Mercedes-Benz
Art Collection

Massacre (Study for 2019),
2019

Holz, Aluminium,
Lack, Texttafel unter Glas
Wood, aluminum, paint,
text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Resistance (Study for 2019),
2019

Holz, Lack, Text-
tafel unter Glas
Wood, paint, text panel
under glass
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Sideways (Study for 2018),
2018

Geschwärztes Holz,
Spiegel, Texttafel
unter Glas
Blackened wood, mirror,
text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Untitled (Study for 2019),
2019
Ein-Kanal-Video

(Farbe, Ton), 3:21 Min.,
Texttafel unter Glas
Single-channel video
(color, sound), 3:21 min.,
text panel under glass
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Aus der Serie / From the series
287 *Material*

Material for a sculpture
proposed as an alternative
to a monument that has
become an embarrassment
to its people, 2010
Zwei Glühbirnen, Tisch aus
dunklem Walnuss-Sperrholz,
Vinylbeschriftung
Two light bulbs, dark walnut
plywood table, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Material for a sculpture
commemorating the life
of a soldier who died
defending his nation against
intruding enemies, 2012
Vier lackierte Holzskulp-
turen, lackierter Holzsockel,
Blankobuch mit vier farbigen
Einlagen, lackiertes weißes
Regal, Vinylbeschriftung
Four lacquered wooden
sculptures, painted wooden
pedestal, blank book with
four color inserts, painted
white shelf, vinyl text

Leihgabe der / Loan from
the Mercedes-Benz Art
Collection

*Material for a sculpture
acting as a testament
to both a nation's pioneering
development and continuing
decline, 2011*

Soundstück, 30 Sek.
(5-Min.-Intervalle), Laut-
sprecher, Vinylbeschriftung
Sound piece, 30 sec.
(5-min. intervals),
speakers, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

*Material for a sculpture
commemorating the victory
of what initially appeared
to be an inferior army, 2011*
Weißer Holztisch, Spiegel,
roter Faden, schwarzer
Kratzer und zwei Nägel an
der Wand, Vinylbeschriftung
White wooden table, mirror,
red thread, black scratch with
two nails on wall, vinyl text
Courtesy Sylvia Kouvali,
London/Piraeus

Videos

297 *Proposal for an
Iraq War Memorial, 2007*
Ein-Kanal-Video
(Farbe, Ton), 5:25 Min.
Single-channel video
(color, sound), 5:25 min.

299 *Car Wash, 2006*
Ein-Kanal-Video
(Farbe, Ton), 13:21 Min.
Single-channel video
(color, sound), 13:21 min.

Publikationen der Künstlerin / Publications by the artist

Book of Facts: A Proposition
Eigenverlag / Self-published,
Berlin 2017
170 Seiten / pages
(keine Abb. / not pictured)

*Thirty-Three Stories about
Reasonable Characters in
Familiar Places*
Eigenverlag / Self-published,
New York 2011
Neue Auflage / New edition:
München / Munich 2025
72 Seiten / pages
(keine Abb. / not pictured)

Bildnachweis / Image Credits

76, 85, 88, 95, 96
© 2025 The Estate of Francis
Bacon. All rights reserved, DACS
Images. Photographer: Prudence
Cuming Associates Ltd.

205, 206, 209, 210, 213, 214
Detail aus Ausstellungsansicht /
Detail from exhibition view
*Iman Issa. Photograph –
(Un)Like (M) Any Other(s)*,
carlier | gebauer, Berlin.
Courtesy of the artist and
carlier | gebauer, Berlin/Madrid
© Andrea Rossetti

224 Foto © Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman / graysc

225 Detail aus Ausstellungs-
ansicht / Detail from exhibition
view *No Feeling Is Final. The
Skopje Solidarity Collection*,
Kunsthalle Wien 2023
© kunst-dokumentation.com

228, 232, 242, 256, 260, 262, 272
Detail aus Ausstellungsansicht /
Detail from exhibition view
*Iman Issa. Proxies, with a Life
of Their Own*, Taxispalais
Kunsthalle Tirol, Innsbruck,
2020. Courtesy of the artist and
Sylvia Kouvali, London/Piraeus
Foto / Photo: Günter Kresser

230 Detail aus Ausstellungs-
ansicht / Detail from exhibition
view *Understudies: I, Myself
Will Exhibit Nothing*, KW
Institute for Contemporary Art,
Berlin. Courtesy of the artist and
Sylvia Kouvali, London/Piraeus
Foto / Photo: Frank Sperling

234 Courtesy of the artist and
carlier | gebauer, Berlin/Madrid

236 Courtesy of the artist and
carlier | gebauer, Berlin/Madrid
Foto / Photo: Trevor Good

238, 240 Detail aus Ausstellungs-
ansicht / Detail from exhibition
view *Iman Issa. Proxies, With
a Life of Their Own*, Galerie
Elisabeth & Klaus Thoman,
Wien / Vienna, 2022
© kunst-dokumentation.com

248, 250 Detail aus Installations-
ansicht / Detail from installation
view *Sharjah Biennial 12*,
Sharjah, 2015. Courtesy of the
artist and Sylvia Kouvali,
London/Piraeus
Foto / Photo: Haupt & Binder

252 Detail aus Ausstellungs-
ansicht / Detail from exhibition
view *Kaleidoscope: The Vanished
Reality*, Modern Art Oxford,
Oxford, 2016. Courtesy of the
artist and Sylvia Kouvali,
London/Piraeus
Foto / Photo: P.A. Black

254 Detail aus Ausstellungsansicht / Detail from exhibition view Iman Issa. *Heritage Studies*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona 2015. Courtesy of the artist and Sylvia Kouvali, London/Piraeus
Foto / Photo: David Campos

258 Detail aus Ausstellungsansicht / Detail from exhibition view *A Poet*Hical Wager*, Museum of Contemporary Art Cleveland, 2017. Courtesy of the artist and Sylvia Kouvali, London/Piraeus
© Jerry Birchfield / MOCA Cleveland

264 Detail aus Ausstellungsansicht / Detail from exhibition view *Public Matters*, Belvedere, Vienna, 2023. Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck und Wien / Innsbruck and Vienna
© Johannes Stoll / Belvedere, Vienna

274, 288, 290, 292, 294 Detail aus Ausstellungsansicht / Detail from exhibition view Iman Issa, *Material, Rodeo*, Istanbul, 2011. Courtesy of the artist and Sylvia Kouvali, London/Piraeus
Foto / Photo: Serkan Taycan

276 Foto / Photo:
© Robert Glowacki, 2015

278, 280, 284
Detail aus Ausstellungsansicht /
Detail from exhibition view
Book of Facts, daadgalerie, Berlin, 2019. Courtesy of the artist and Sylvia Kouvali, London/Piraeus
Foto / Photo: Joe Clark

282 Detail aus
Ausstellungsansicht /
Detail from exhibition view
Beaufort Triennial, Ostende, 2018

Team Lenbachhaus

Direktor / Director:
Matthias Mühling

Geschäftsleiter /
Administrative Director:
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen /
Heads of Collections:
Karin Althaus, Eva Huttenlauch,
Melanie Vietmeier

Kuratorin für
Gegenwartskunst / Curator
of Contemporary Art:
Stephanie Weber

Kuratorin Diskurs
und Outreach / Curator
Discourse and Outreach:
Samira Yildirim

Wissenschaftliche
Mitarbeiterin /
Associate Curator:
Susanne Böller

Provenienzforschung,
Sammlungearchiv /
Provenance Research,
Collections Archive:
Sarah Bock, Franziska
Eschenbach, Lisa Kern

Wissenschaftliches Volontariat /

Curatorial Assistant:
Johannes Michael Stanislaus

Bibliothek / Library:
Adrian Djukić

Wissenschaftliche
Mitarbeiterin, Assistentin
des Direktors / Researcher,
assistant to the director:
Elisabeth Giers

Bildung und
Vermittlung / Education:
Mona Feyrer,
Annabell Lachner

Volontariat Bildung und
Vermittlung / Trainee Education:
Wen-Ling Chung

Registrar*innen / Registrars:
Stefan Kaltenbach, Susanne
Nolting, Karola Rattner

Restaurierung / Conservation:
Isabel Gebhardt, Franziska
Motz, Daniel Oggendorf,
Isa Päffgen

Volontariat Restaurierung /
Trainee Conservation:
Chantal Wiertzoch

Kommunikation /

Communication:
Claudia Weber, Ekaterina
Junck, Beate Lanzinger,
Clara Sachs, Lioba Schüller,
Jacqueline Seeliger

Volontariat Kommunikation /
Trainee Communication:
Elsa Li

Fotoatelier / Photography:
Simone Gänheimer,
Ernst Jank, Lukas Schramm

Verwaltung / Administration:
Sabine Kippes, Carmen
Weymann, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith
Kellermann, Thomas Staska,
Zuzana Thuille

Museumsdienste /
Technical Supervision:
Andreas Hofstett,
Ronny Hausmann,
Stefan Terhorst,
Sabine Winzenhöfer

Städtische Galerie im Lenbach-

haus und Kunstbau München
Luisenstraße 33
80333 München
www.lenbachhaus.de

LENBACHHAUS



EIN MUSEUM
DER STADT
im Kunstareal
München

**Impressum Ausstellung /
Colophon, Exhibition**

Iman Issa. Lass uns spielen

**Städtische Galerie
im Lenbachhaus
und Kunstbau München /
Lenbachhaus Munich,
25.11.2025 – 12.4.2026**

**Kuratorin / Curator:
Stephanie Weber**

**Direktor / Director:
Matthias Mühling**

**Geschäftsleiter /
Administrative Director:
Hans-Peter Schuster**

**Registrarin / Registrar:
Susanne Nolting**

**Restaurierung /
Conservation:
Isabel Gebhardt,
Daniel Oggenfuss,
Isa Päffgen**

**Fotoatelier / Photography:
Simone Gänheimer,
Ernst Jank, Lukas Schramm**

**Vermittlung / Education:
Mona Feyrer, Annabell Lachner,
Wen-Ling Chung**

**Kommunikation /
Communication:**
**Claudia Weber, Ekaterina Junck,
Beate Lanzinger, Elsa Li,
Clara Sachs, Lioba Schüller,
Jacqueline Seeliger**

**Museumsdienste / Technical
Supervision:** Andreas Hofstett,
Stefan Terhorst, Ronny Haus-
mann, Sabine Winzenhöler

**Verwaltung /
Administration:**
**Sabine Kippes, Carmen
Weymann, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith
Kellermann, Thomas Staska,
Zuzana Thuille**

**Ausstellungsgrafik /
Graphic Design:**
**Anna Cairns, Flo Gaertner –
magma design studio**

**Übersetzung / Translation
„Leichte Sprache“:**
Marie-Lotti Challier

**Mit freundlicher
Unterstützung des
Förderverein Lenbachhaus e.V.
With the generous support of
Förderverein Lenbachhaus e.V.**

**Impressum Publikation /
Colophon, Publication**

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung /
This book is published
in conjunction with the exhibition:

Iman Issa. Lass uns spielen
Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau
München / Lenbachhaus Munich,
25.11.2025 – 12.4.2026

Herausgegeben von / Edited by
Städtische Galerie im Lenbach-
haus und Kunstbau München –
Stephanie Weber und /
and Matthias Mühling

Texte / Texts:
Nadia L. Abu El-Haj,
Georges Henein, Iman Issa,
Morad Montazami,
Matthias Mühling,
Haytham El-Wardany,
Stephanie Weber,
Alenka Zupančič

Projektmanagement /
Project Management:
Jutta Allekotte

Übersetzungen / Translations:
Herwig Engelmann, Gérard
Goodrow, Katharine Halls,
Sandra Hetzl, Bernadette Ott,
David Radzinowicz, Jan Weise

Lektorat / Copyediting:
Stefanie Adam (DE),
Rita Forbes (EN)

Korrektorat / Proofreading:
Stefanie Adam (DE), Rita
Forbes (EN), Stephanie Weber

Grafische Gestaltung und Satz /
Graphic Design and Typesetting:
Stoodio Santiago da Silva,
Eve Satouf, Sofia Harley, Berlin

Schrift / Typeface:
Vision & Design

Produktion / Production:
Sabine Frohmader

Lithographie /
Pre-press & Repro:
Reproline Genceller 2.0

Papier / Paper:
Fine's Nature Zartweiß, 120 g;
Olin Bulk White, 80 g;
Pergraphica Classic Rough, 120 g

Druck und Bindung /
Printing and Binding:
optimal media GmbH,
Röbel/Müritz

Printed in Germany

Wir danken für
ihre Unterstützung /
We thank for their support:
carlier | gebauer,
Sylvia Kouvali,
Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbiblio-
grafie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über
<https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information
published by the Deutsche
Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data
are available on the Internet
at <https://dnb.dnb.de>.

© 2025 Städtische Galerie
im Lenbachhaus und
Kunstbau München
© 2025 Hirmer Verlag GmbH,
München / Munich
© 2025 Die Autor*innen bzw.
ihre Rechtsnachfolge /
Authors and/or their estates

Für die Werke von /
For the works of Iman Issa:
© Iman Issa

Für die Werke von / For the
works of Francis Bacon:
© 2025 The Estate of Francis
Bacon. All rights reserved.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Die Geltendmachung der
Ansprüche gem. § 60h UrhG
für die Wiedergabe von
Abbildungen der Exponate/
Bestandswerke erfolgt durch
die VG Bild-Kunst.

Die Herausgeber*innen haben
sich bemüht, sämtliche Inha-
ber*innen der Urheberrechte
ausfindig zu machen. Wir bitten
gegebenenfalls um Kontaktauf-
nahme mit den Herausgeber*in-
nen und dem Verlag.

The editors have made every
effort to locate the copyright
holders. If necessary, please con-
tact the editors and the publisher.

Alle zitierten Internetquellen
(oder: externe Links) waren
zum Zeitpunkt der Drucklegung
dieses Katalogs aktuell, doch
haben Verlag und Heraus-
geber*innen keinen Einfluss auf
spätere Veränderungen. Eine
Haftung ist somit ausgeschlossen.

All Internet sources cited (or: external links) were current at the time this catalogue went to press. The publisher and editors have no influence on subsequent changes. Any liability is therefore excluded.

Dieses Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar: Das gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Untersagt ist die automatisierte Analyse von einzelnen oder mehreren digitalen oder digitalisierten Werken, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen zu gewinnen (Text- und Data-Mining, § 44b UrhG).

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any other information storage and retrieval system, or otherwise without written permission from the publisher.

The automated analysis of individual or multiple digital or digitized works for the purpose of obtaining information, in particular about patterns, trends, and correlations, is prohibited (German Copyright Act § 44b: Text and Data Mining).

ISBN 978-3-88645-225-5
(Museumausgabe /
Museum edition)
ISBN 978-3-7774-4679-0
(Buchhandelsausgabe /
Trade edition)

HIRMER VERLAG
Geschäftsführerin /
Managing Director:
Kerstin Ludolph
Bayerstraße 57–59
80335 München / Munich

www.hirmerverlag.de
www.hirmerpublishers.com
www.hirmerpublishers.co.uk

**Umschlagmotiv /
Cover image:**
Iman Issa, *Lab Operator*,
2024 (Detail)
Aus der Ausstellung /
From the exhibition:
Iman Issa. *Photograph –
(Un)Like (M)Any Other(s)*,
carlier | gebauer, Berlin

But we are not at war!?

Iman Issa (*1979 in Kairo) beschäftigt sich mit den immerwährenden Fragen der Kunst. Wie verhält sich ein Kunstwerk zu den Belangen seiner Zeit? Ändert sich mit den Interpretationen der Betrachtenden dessen Bedeutung, oder kann es umgekehrt selbst Wahrnehmung formen? Der Band nähert sich Issas feinsinniger Verschränkung von Objekten, Texten, Fotos und Videos über einen Zeitraum von knapp zwanzig Jahren. Eine Anthologie persönlich ausgewählter Texte gibt Einblick in Iman Issas Denkweise und ihr künstlerisches Selbstverständnis.

Iman Issa (b. 1979, Cairo) addresses the perennial questions of art. How does a work of art relate to the concerns of its time? Does its meaning change with the interpretations of the viewer, or can it, conversely, form perception itself? This volume examines Issa's subtle method of entanglement of objects, texts, photos, and videos over a period of nearly twenty years. An anthology of personally selected texts provides insight into Iman Issa's way of thinking and her artistic principles.

ISBN 978-3-88645-225-5

A standard linear barcode representing the ISBN number 978-3-88645-225-5. The barcode is oriented vertically and includes the ISBN prefix 9 783886 452255 at the bottom.

LENBACHHAUS

hirmerverlag.de