

Jala Wahid
Mock Kings
01.04.–14.05.2023

Wie kann Geschichte erzählt und bewahrt werden, wenn sich diese per se der westlichen Idee von Nationalstaatlichkeit entzieht? Innerhalb sich widersprechender kurdischer und westlicher Erzähl- und Sichtweisen erforscht Jala Wahid die fortbestehenden Auswirkungen langjähriger kolonialer Besetzung sowie des britischen und US-amerikanischen Imperialismus auf Kunstpraktiken von Kurd*innen und die Archäologie.

Die ortsspezifische, knapp 22 Meter große Käfiginstallation *Mock Kings* (2023) im Kunstverein, in der sich eine Stierskulptur befindet, bezieht sich auf die kurdische Performance Mîrmîran. Für die karnevaleske Performance wurde ein falscher König (engl. mock king) gewählt, dem temporär Regierungsmacht zugesprochen wurde und der verbindliche Befehle erteilte. Die britische Besatzungsmacht sah die Performance als politisch subversiv an und verbot sie daraufhin 1922.

Im Obergeschoss wird *Metaphysical Reunification* (2023) gezeigt, ein Spielkartenset, bestehend aus 54 in Aluminium gegossenen kleinen Wandreliefs. Es versteht sich als alternative Erzählung zu einem vom US-Verteidigungsministerium herausgegebenem Set. Dieses sollte US-Soldat*innen zum Zeitpunkt der Invasion in den Irak zur Bewahrung der Archäologie animieren. Artefakte aus Mesopotamien und dem heutigen Kurdistan, die heute in London oder Paris ausgestellt sind oder nach der Invasion im Irak immer noch vermisst werden, sind unter den Motiven, die Wahid jetzt zusammenführt und durch imaginierte Artefakte erweitert, um sich direkt gegen die

illegalen Ausgrabungen und Plünderungen archäologischer Funde zu wenden.

Die Performance *Mîrmîran* wie auch das Spielkartenset dienen Wahid als Ausgangspunkt, um Gegenentwürfe zu westlichen Geschichtsnarrativen zu entwickeln und dabei über theatrale und performative Formen der politischen Subversion nachzudenken. Mithilfe welcher Medien können koloniale Machtverhältnisse nicht nur kritisiert und verspottet, sondern verzerrt, umgestülpt und temporär außer Kraft gesetzt werden? Welche Potentiale bieten karnevaleske Ästhetiken, Spiel und Tanz, Parodie und Humor? Und was passiert, wenn politische und theatrale Aktion nicht mehr klar voneinander abzugrenzen sind?

Im Kontext politischer, geografischer und sprachlicher Zersplitterung sowie ungeklärter Fragen nach Zugehörigkeit und Beständigkeit nimmt sich Wahid den Widersprüchen, der Diffusität und Komplexität diasporischer Realität an und entwickelt andere Techniken des Erinnerns und Bewahrens, die transformativ und spielerisch sein können, von Widerstandskraft und Selbstverortung zeugen.

Mock Kings ist Jala Wahids erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland.

Kuratorin: Theresa Roessler

Interview mit Jala Wahid

Theresa Roessler: Jala, du hast uns vor ca. einem Jahr im Kunstverein Freiburg besucht. Ich erinnere mich gut daran, wie wir unten in der Ausstellungshalle saßen und darüber sprachen, dass das Medium der Ausstellung dir als Werkzeug des Erinnerns, Bewahrens und Archivierens dient. Um daran anzuknüpfen: Was macht die Frage des Bewahrens und Dokumentierens so elementar im Kontext kurdischer Kunstpraktiken und speziell auch mit Blick auf die Performance *Mîrmîran*?

Jala Wahid: Bislang begann meine Arbeit an einer Ausstellung immer mit einem Übermaß an Informationen. Zum Beispiel habe ich für die Ausstellung *AFTERMATH* in der Niru Ratnam Gallery in London sowie für meine aktuelle Ausstellung *Conflagration* im BALTIC in Gateshead verschiedene Archive besucht, wie etwa die British Petroleum Archives, die (britischen) National Archives, die Kew Gardens Library and Archives und das London Kurdish Cultural Centre. Im Gegensatz dazu war der entscheidende Impuls für die neuen Arbeiten im Kunstverein eine weniger verlässliche, nahezu verblasste Anekdote einer frühen Form der Performancekunst, genannt *Mîrmîran*.

Bei kurdischen Kunstformen denke ich sofort an Lyrik und Musik. Die Idee einer gemeinschaftlichen, kollektiven Performance wie *Mîrmîran* hat mich daher sehr interessiert, aber sie ist kaum dokumentiert. Abgesehen von einem kurzen Absatz und einem Bild in dem Buch *Kurdish Nationalism on Stage* von Mari R. Rostami¹ konnte ich nicht viel finden. Dagegen bergen die eben erwähnten Archive zahlreiche Belege, zum Beispiel für die Beziehung zwischen Kurdistan und Großbritannien oder für die Geschichte des Öls und die damit verknüpften politischen Vorgänge, und sogar für die Flora und

Fauna Kurdistans und der benachbarten Regionen. Dass ausgerechnet diese Informationen gesammelt wurden, hängt eng mit der Kolonialgeschichte und -politik zusammen.

Meine Arbeit mit kaum greifbarem Material zu beginnen, war eine große Herausforderung für mich. Wie entwickle ich eine neue Arbeit zu etwas, was außerhalb meiner Reichweite liegt? Meine Recherchen decken oft Lücken auf und eröffnen einen Raum für Spekulation, aber was diese Ausstellung betrifft, hatte ich fast den Eindruck, dass es mehr an Fiktion und Imagination gibt denn Reales. Das bezieht sich sowohl auf die Arbeit in der Ausstellungshalle, für die die Performance Mîrmîran Ausgangspunkt war, als auch auf das Spielkartenset, das auf der umlaufenden Galerie gezeigt wird und mit dem ich dem Spekulativen in der Archäologie nachgehe. Mir gefiel die Idee, Fiktion, Spekulation und Imagination als Material und Werkzeug zu nutzen, um mit diesen Wissenslücken und ihren Folgen umzugehen.

TR: Mir gefällt diese Auffassung der Imagination als Material, da sie bereits die Idee eines Widerspruchs gegen ein „offiziell“ anerkanntes historisches Narrativ impliziert. Dieses Narrativ fußt auf einem Archiv, das wiederum im Kolonialismus wurzelt und nur eine Perspektive, eine Ideologie, eine Geschichte anbietet.

JW: Ja, aber in dieser Ausstellung wird keine Alternative zu einem bereits bestehenden Narrativ entwickelt, weil es dieses Narrativ schlicht nicht gibt. Als Mîrmîran, eine Performance, die per se schon ephemere ist, im Jahr 1922 durch britische Kolonialbeamte zensiert wurde, wurde sie ausgelöscht. Ein solcher Akt der Vernichtung ist eine der brutalsten Formen kolonialer Gewalt.

Seitdem Großbritannien Mesopotamien politisch besetzte, besteht ein massives archäologisches Interesse an der Region, weshalb so viele

Artefakte von dort in westlichen Museen lagern. Vor diesem Hintergrund interessiere ich mich sehr für die Frage, welche Kunstformen als bewahrenswert angesehen werden und warum das der Fall ist, sowie dafür, unter wessen Jurisdiktion diese Entscheidung gefällt wird. Die britischen Beamten haben jedenfalls weder den politischen noch den künstlerischen Wert von Mîrmîran erkannt.

TR: In deiner Praxis, die die Medien Skulptur, Film, Sound, Installation und das Schreiben umfasst, erforschst du die tiefgreifenden und fortbestehenden Auswirkungen des britischen, französischen und US-amerikanischen Imperialismus und Kolonialismus auf kurdische Kunstformen und die Archäologie. Könntest du das näher beschreiben und erklären, wie du konkret in *Mock Kings* Fragen zur Performativität des Politischen verhandelst?

JW: Ich denke über Performativität nicht nur im politischen Sinne nach, sondern auch im Hinblick auf das Potential des Materials sowie von Sound und Skulptur. Und ich beschäftige mich mit der Performativität des Schreibens und des jeweiligen Gegenstandes, den ich untersuche. Ich bin sehr an der emotionalen Aufladung von Dingen interessiert. Als ich verschiedene Dokumente in unterschiedlichen Archiven las, wurde mir der Aufführungscharakter politischer Texte bewusst, seien es Memos, Telegramme oder Sitzungs- und Konferenzprotokolle. Diese wurden auf sehr emotionale Weise verfasst, weil vieles davon Internas waren. In der Art und Weise, wie diese Texte formuliert wurden, schwingt eine gewisse Intimität und Zwanglosigkeit mit, womit auch das zwischenmenschliche Begehren der Verfasser*innen zum Ausdruck kommt. Teilweise liest es sich fast wie eine Beichte.

Die Auseinandersetzung zwischen den britischen Kolonialbeamten und den Menschen,

die Mîrmîran aufführten, ist ein auf ähnliche Weise politisch aufgeladener Moment, der etwas über die Wünsche der Performer*innen und der Beamten, die Mîrmîran letztlich verboten, aussagt. Wie kann ich diese emotionale Aufladung und diesen vielleicht privaten Moment, der sich hier manifestierte, in eine künstlerische Arbeit oder eine Ausstellung übersetzen? In einer Vielzahl des Recherchematerials tauchen jede Menge Schauspiel, Choreografien, Strategien und Intrigen auf, und die emotionale Absicht hinter einer Entscheidungsfindung ist etwas, das meine Arbeit verkörpern soll.

TR: Mîrmîran wurde im Rahmen von Newroz, dem kurdischen Neujahrs- und Frühlingsfest, das am 21. März stattfindet, aufgeführt. Heutzutage wird Newroz jedoch vor allem als Tag des kurdischen Widerstands und des politischen Ausdrucks verstanden, als Ausdruck des Kampfes um Freiheit und Identität. Die Politisierung des Festivals kann bis in die 1970er Jahre zurückverfolgt werden, als auch die kurdische Freiheitsbewegung entsteht. In dieser Zeit waren in der Türkei das Feiern aber auch die Benutzung des Worts „Newroz“ verboten. Auch im Irak und im Iran sowie in Syrien wurde es gewalt- sam unterbunden, bzw. wurde dieser Feiertag in der jeweiligen Sprache umbenannt. Es erscheint mir immer noch unglaublich, dass von einem Tanz wie Rashbalak, einer Performance wie Mîrmîran oder einem Fest wie Newroz offenbar eine derart große Gefahr für autokratische und repressive Regime ausgeht, dass diese darauf mit Verboten, Zensur oder gar Verhaftungen reagieren. Indes zeigt das deutlich, dass theatrale Performances das Potential haben, erhebliche politische Kräfte zu mobilisieren und dass sie einem gesellschaftlichen Zweck dienen können. Mari R. Rostami verwendet dafür einen passenden Begriff, „theatrical resistance“ [dt.: „theatraler Widerstand“].² Worin besteht deiner

Meinung nach die politische Subversion von Mîrmîran?

JW: In der kurdischen Geschichte war politischer Widerstand eine Möglichkeit des freien kulturellen Ausdrucks, der zugleich aber auch zu einem Vehikel des politischen Widerstands wurde. Historisch betrachtet besteht also eine sehr enge Verbindung zwischen dem Widerstand und der kulturellen Praxis. Das eine wurde durch das andere ermöglicht. Mîrmîran ist ein gutes Beispiel dafür. Diese Performance wurde in Kurdistan aufgeführt und dazu gehörte auch die Wahl eines „falschen Königs“ oder „Narrenkönigs“ (engl. mock king). Die lokal Regierenden gaben ihre Macht für einige Tage ab und jedes in dieser Zeit verabschiedete Gesetz musste befolgt werden. Manche Gesetze waren eher grotesk – etwa, dass sich alle Männer die Hälfte ihrer Schnurr- bärte abrasieren sollten –, andere waren hingegen ernsthafter, z.B., dass unschuldig Inhaftierte freige- lassen werden sollten.³

Meiner Ansicht nach konnte die lokale Bevölke- rung so auf fröhliche, behutsame und doch ernsthafte Weise zum Ausdruck bringen, womit sie zufrieden bzw. unzufrieden war. Die eigentlich Regierenden nahmen daran als normale Bürger*innen teil und sahen aufmerksam zu. Einmal wurden zwei britische Beamte ins Gefängnis gesteckt, weil sie sich über diese karnevaleske Performance lustig gemacht hatten und ein anderer musste Strafe zahlen, weil er getrunken hatte.⁴ Da diese Performance in Folge dessen als eine ernsthafte Bedrohung und als Subversion der britischen politischen Rechtsprechung angesehen wurde, wurde sie verboten. Obwohl die Performance nur temporär war und auch nur einmal im Jahr stattfand, wurde die Tatsache, dass die Macht so frei von einem auf den anderen überging, dass sie problemlos umverteilt werden konnte, zum unkalkulierbaren Risiko.

TR: Ebenso wie in früheren Ausstellungen wie *Newroz* (2019, Sophie Tappeiner Galerie) oder *Conflagration* (2022, BALTIC) fokussierst du auch im Kunstverein ein Symbol – den Stier. Verschiedene Geschichten, Zuschreibungen, Zeiten und Sichtweisen verdichten sich in diesem Symbol. Könntest du mehr über diesen Moment des Zusammenführens sagen, als auch darüber, wie die Installation, in welcher sich der Stier befindet, die Architektur miteinbezieht?

JW: Ja, meine Herangehensweise für *Mock Kings* war ähnlich wie bei den letzten Ausstellungen, bei denen ein einzelnes Ereignis, ein Bild oder eine Textpassage neue Arbeiten hervorgebracht hat, wie bspw. die Entdeckung des bedeutenden Ölfelds Baba Gurgur in der Nähe von Kirkuk im Jahr 1927 oder das Bild von giftigen Wolken, welche die Sonne verdeckten, als der ISIS 2016 die Qayyarah-Ölfelder bombardierte.

Der Raum des Kunstvereins ist unglaublich schön hinsichtlich seiner Symmetrie, der Höhe und der Art und Weise, wie das Licht einfällt. Zugleich fühlt er sich aber auch dadurch, wie er funktioniert, unterdrückend an. Es ist ein Ort, der dich verführen, aber auch klein halten möchte. Ich wollte diesen Widerspruch nicht negieren, sondern damit arbeiten. Denn das verkörpert Mirmîran für mich: Es ist eine spielerische, inklusive und kollaborative Performance, aber ihr Zweck ist auch die Subversion, um eine spezifische Person oder Politik zu parodieren und auf den Prüfstand zu stellen. Ich habe mich gefragt, wie ich eine komplexe zeitgeschichtliche Episode auf ihre wesentlichen Bestandteile reduzieren kann, ohne diese Komplexität zu schmälern, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Erzählungen zu Mirmîran wenig handfest und ziemlich ephemere sind, wollte ich, dass die Stierskulptur lediglich als Umriss existiert. Man könnte weder feststellen, an welchen Orten und wie genau diese Perfor-

mance aufgeführt wurde, noch, ob es sie in Kurdistan in verschiedenen Variationen gab – im Grunde wissen wir nicht einmal, welche Details uns unbekannt sind. Ich wollte, dass das Gefängnis und der Stier aus denselben Komponenten gemacht sind, aus demselben Material und Empfinden, und die Installation so als eine Einheit erscheint. Mein Ziel war es auch, dass sie sich mit der Architektur verbindet, dass es hier keinen Bruch gibt. Das Gefängnis und der Stier sind für mich eine Erweiterung des Raums, um die Zusammenführung der Funktionsweise des Raums mit jener der Performance Mirmîran zu unterstreichen.

TR: Ausgehend von der Einbindung der Architektur – welche Rolle spielte das Licht?

JW: Was mir sofort im Kunstverein auffiel, war das Oberlicht und wie sich das Licht auf dramatische Weise verändern kann. Wenn man bedenkt, dass der Raum streng, didaktisch und beabsichtigt auf diese Art und Weise funktioniert, ist es sehr interessant, dass das Licht die einzige Komponente ist, die den Außenraum hineinbringt, und außerhalb seiner Kontrolle liegt. Mirmîran fand im Freien statt, und deshalb wollte ich auf die Tageszeit und die Bedingungen der Performance verweisen, auf ihren Beginn und ihren Nachhall. Das Licht verstärkt auch die Beziehung zwischen der Installation und dem Raum und es führt die Kraft fort, die von der Skulptur ausgeht. Ich wollte eine gewisse Unerbittlichkeit erzeugen, ein Gefühl für das Gefängnis als unentrinnbaren Ort, der dich einengt, der aber auch mit seiner Farbe in den gesamten Ausstellungsraum ausblutet und dabei die Betrachter*innen fast schon drangsaliert. Dieser Ausgangspunkt der Arbeit ist ein sehr spielerischer, aber er ebnet den Weg für etwas sehr viel Ernsthafteres.

TR: Welche Rolle nimmt der Stier ein?

JW: Für mich ist der Stier weniger ein historisches Symbol als vielmehr ein Bild für Unvorhersehbarkeit und Unbeständigkeit. Es ist aber auch ein Tier, das Arbeit verrichtet, ein Nutztier, da der falsche König immer auf einem Stier in die Berge geritten ist, wo die Performance dann stattfand. Ich lese eine zweifache Bedeutung heraus: Der Stier verkörpert etwas Schwerfälliges, aber wenn er eingesperrt wird, wird er zum Gegenteil dessen. Historisch betrachtet mag der Stier ein Symbol sein, aber für die Ausstellung habe ich nicht über seinen historischen Symbolismus oder die Ikonografie nachgedacht, sondern ihn als einen unwissentlichen Protagonisten dieser Performance und als Kollateralschaden behandelt.

TR: Neben der Installation im unteren Raum hast du auch eine neue Serie mit dem Titel *Metaphysical Reunification* (2023) konzipiert, die auf der umlaufenden Galerie zu sehen ist. Sie besteht aus 54 Spielkarten, die in Aluminium gegossen wurden. Die Motive beziehen sich teilweise auf real existierende archäologische Stätten und Artefakte in Mesopotamien, aber auch auf imaginierte. Warum hast du dich für das Format eines Kartendecks entschieden?

JW: Nachdem die US-Armee 2003 in den Irak einmarschiert war, gab das Verteidigungsministerium 2007 ein Kartendeck für die Armee heraus. Auf jeder Karte ist ein Bild entweder eines antiken mesopotamischen oder afghanischen Artefakts oder einer historischen Begebenheit abgebildet, versehen mit einem kurzen Untertitel, der zum Beispiel die Soldat*innen davon abhalten soll, zu plündern, der sie dazu ermutigen soll, die Artefakte zu schützen. Das stand unter der Prämisse, dass sie damit ihre eigene Geschichte bewahren würden und nicht bloß

die der Menschen, die dort lebten. Diese Geschichte zu respektieren wurde als Investment in sie selbst dargestellt, als eine Form des Selbsterhalts.

Die Arbeit, die ich fürs Obergeschoss konzipiert habe, ist ein alternatives Kartendeck. Auf den Pik- und Kreuz-Karten sind reale Artefakte zu sehen, die tatsächlich entdeckt wurden, auf den Herzen und Karos solche, die ich mir ausgedacht habe. Während meiner Recherchen wurde mir klar, dass Krieg und Archäologie eng miteinander verwoben sind und dass diese Verbindung auf vielen Ebenen sichtbar wird. Mesopotamien ist aus archäologischer Sicht eine der reichsten Regionen der Welt. Aufgrund von Kriegen und Konflikten, Plünderungen sowie Zerstörungen und nationalistisch motivierten archäologischen Forschungen ist sie zugleich aber auch eine der unerforschtesten. Zum Beispiel hat Saddam Hussein die Trockenlegung der Sümpfe im Südirak angeordnet, wodurch antike Siedlungen entdeckt wurden. Und auch beim Bau von Militärstraßen wurden antike Artefakte entdeckt.

TR: Ich muss immer wieder an eine der Spielkarten denken, auf der zu lesen ist: „Respect monuments whenever possible. They are part of our collective cultural history.“ [dt.: Schützt die Denkmäler, wann immer es geht. Sie sind ein Teil unseres gemeinsamen kulturellen Erbes.“] Das Selbstbild, welches dieses „Wir“ impliziert, ist absurd. Es hilft aber auch zu verstehen, dass dieser Teil der Welt, die sogenannte „Wiege der Zivilisation“, als eine Art Depot angesehen wurde, aus dem sich die westlichen Mächte stets wie selbstverständlich bedienten. Das weite Spektrum an Artefakten, die im British Museum lagern – die Abteilung Nahost umfasst 300.000 Objekte – ist erschreckenderweise nur ein Ergebnis dieses „Mythos der archäologischen Verantwortung“. ⁵ Du hast das British Museum in der Vergangenheit oft für deine Recherchen

besucht – kürzlich hast du dort auch Kurator*innen getroffen. Kannst du mir von den Gesprächen erzählen, die du dort geführt hast, und von deinen Erfahrungen vor Ort?

JW: Der Moment, als in den 1920ern Mirmiran verboten wurde, und jener in den 2000ern, als es den starken Impuls gab, archäologische Funde zu bewahren, sind eng miteinander verwoben. Das knüpft an die Frage an, was es aus westlicher Sicht zu bewahren bzw. zu zensieren gilt, sowie an die Tatsache, dass es sich sowohl bei der Performance als auch beim Kartendeck um eine Art Spiel handelt. Meiner Ansicht nach kamen damals zwar im Kleinen, aber auf sehr deutliche Weise, Empfindungen und Einstellungen zum Vorschein, die an die Invasion geknüpft waren, bspw. gegenüber der Archäologie, der Geschichte, den Menschen und sich selbst gegenüber, sowie Objekten, von denen man dachte, dass sie einem selbst gehören würden. Es war ein weiterer Augenblick in einer Vielzahl von Momenten, in denen sich die Archäologie und der Kolonialismus als ein und dasselbe herausstellten. Die Archäologie und die Praxis des Entdeckens sind an sich politisch. Wenn eine einzelne Person ein Artefakt entdeckt, wenn sie etwas findet, das tausende Jahre zuvor hergestellt wurde und es für sich beansprucht im Sinne eines „Das habe ich gefunden!“, dann ist das ein politischer Akt.

Als ich mit den Archäolog*innen am British Museum gesprochen habe, die mir bei meinen Recherchen geholfen haben, hat mich sehr interessiert, wie sie damit zurechtkommen, nicht alles zu wissen, wie sie mit ihren Wissenslücken umgehen. Bis dahin waren Lücken in meinen Recherchen immer äußerst ärgerlich, weil sie mich fortlaufend daran erinnerten, wer die Gatekeeper der Geschichte sind. Ich hatte immer den Eindruck, dass mir Wissen

über eine gemeinsame Geschichte, die mich ja auch betrifft, vorenthalten wurde. Das ebnete den Weg für den Gebrauch solcher Werkzeuge wie der Imagination und Spekulation – als eine Möglichkeit, Narrative umzuschreiben. Es war interessant, von Archäolog*innen zu erfahren, dass es das Fragmentarische der Informationen auch erlaubt, sich schrittweise ein Verständnis vergangener Ereignisse oder früherer Zivilisationen zu erarbeiten. So wird es möglich, ein deutlicheres und durchdachteres Bild von den Bezügen zwischen den verschiedenen entdeckten Elementen zu zeichnen, als wenn wir mit einem Mal mit einer überwältigenden Menge an Informationen konfrontiert wären.

Mir wurde auch klar, dass es unmöglich ist, das Ausmaß dessen, was bereits entdeckt wurde, im Verhältnis zur gesamten Anzahl von Artefakten und archäologischen Stätten etc. abzuschätzen. Weil man unmöglich wissen kann, wie viel unter unseren Füßen verborgen liegt. Das führt uns zurück zur ersten Frage und zu einer Art persönlichem Credo, unter dem diese Ausstellung für mich steht: „Ich weiß nicht, was ich nicht weiß.“ Eben diese Einsicht ebnet den Weg zu einer weiteren Erkenntnis, nämlich, dass die Archäologie ebenso viel über den*die Entdecker*in und über unsere eigenen Sehnsüchte und Ängste offenbart wie über jene der Menschen, die vor Jahrtausenden gelebt haben. Im British Museum habe ich mir zum Beispiel Artefakte angesehen, die zum Schutz gegen Fehlgeburten oder Tod angefertigt wurden und gegen die wir uns nach wie vor auch heute zu schützen versuchen.

TR: Es scheint so, dass in deinem Kartendeck verschiedene Stränge deiner Recherchen der vergangenen Jahre zusammengeführt werden. Könntest du über Artefakte sprechen, die dein Interesse geweckt haben und ein, zwei Spielkarten etwas detaillierter beschreiben?

JW: Ein Artefakt, dessen Nachbildung mir großen Spaß gemacht hat, ist die neolithische Tonfigur auf der Kreuz Sechs, die einem Baby ähnelt. Sie wurde in der Provinz Kermanshah im östlichen Kurdistan entdeckt und ist 43×22×16 mm groß. Sie befindet sich zurzeit im Oriental Institute in Chicago. Mit ihrem fragenden, verschmitzten Ausdruck erinnert sie stark an „Jelly Babies“ [eine engl. Bezeichnung für eine Süßigkeit aus Gelee in der Form eines Babys], und ich finde es bemerkenswert, dass etwas, das 8500 Jahre alt ist, wie etwas von heute aussehen kann. Bilder, Symbole und Motive, die vor Jahrtausenden hergestellt wurden, wurden in der Geschichte immer wieder aufgegriffen und bekommen damit etwas Zyklisches. Diese Verschmelzung der Zeiten ermöglicht es, unmittelbar in der Zeit vor und zurück zu reisen.

Eine weitere Spielkarte, das Pik As, bringt uns augenblicklich zu einem zärtlichen, letzten Augenblick. Bei den Liebenden von Hasanlu (ebenso im östlichen Kurdistan gelegen) handelt es sich um menschliche Überreste, die von einem Archäolog*innen-Team der University of Pennsylvania entdeckt wurden. Die Skelette wurden eng umschlungen aufgefunden, als hätten sie sich im Moment des Todes geküsst. Die Schlussfolgerung, dass es sich um einen Mann und eine Frau handeln müsse – ein Beispiel für eine heteronormative kulturelle Projektion –, wurde später angefochten. Ich habe mich sowohl dafür interessiert, inwiefern die Spekulationen bezüglich der menschlichen Überreste vor allem etwas über deren Entdecker*innen offenbaren, als auch dafür, dass das Bild eines zärtlichen Moments eine emotionale Lesart so verlockend macht. In beiden Beispielen wird ein gewisser Drang nachvollziehbar, eine Beziehung zum Fundobjekt aufbauen zu wollen, es mit etwas Bekanntem, einer eigenen Erfahrung zu verknüpfen.

Die Annahme, dass wir auch nur das Geringste darüber wissen könnten, interessiert mich. Ich bin zugleich frustriert, verblüfft und aufgeregt, wie wenig ich über die magischen Objekte und Ereignisse in Erfahrung bringen kann. Und dennoch bin ich fasziniert von dem hartnäckigen Wunsch, etwas herauszufinden, der sich historisch in kolonialer Besetzung manifestierte. Diese unsicheren Versuche, etwas zu verstehen, sind das Thema bei der Karo Neun: Eine Bissspur umringt die Phrase „göttliche Dummheit“.

TR: Könntest du erläutern, warum du diese Wiedervereinigung im Titel der Arbeit als eine metaphysische beschreibst?

JW: Als ich im British Museum diese Objekte kennenlernte, war es wirklich eine transformative Erfahrung, etwas in den Händen halten zu können, das vor Jahrtausenden hergestellt wurde. Ich habe immer wieder versucht, mir vorzustellen, wer dieses Objekt gemacht hat. Ich habe mich gefragt, ob diese Person denselben Gedanken nachhing wie ich, wenn ich an etwas arbeite, ob sie auf dieselbe Art frustriert und aufgeregt war, und was ihre ursprüngliche Motivation war. Das Objekt verkörperte die emotionale Aufladung seines*r Macher*in, worüber ich nur Mutmaßungen anstellen kann. Seine materiellen Eigenschaften umfassten immaterielle Kräfte, die mit Identität, Raum und Zeit zu tun haben, und zwar auf eine Art und Weise, die mir unergründlich erschien. Ich habe dieses Mysterium, dieses Nicht-Wissen, sehr genossen. Diese Artefakte in den Händen zu halten und im Anschluss das Spielkartenset zu gestalten gab mir Gelegenheit, mich ansatzweise mit den metaphysischen Eigenschaften dieser antiken Objekte auseinanderzusetzen. Und doch war es gleichermaßen wichtig, diese gefundenen und die unentdeckten Objekte neu zu

gestalten bzw. zu imaginieren; und zwar nicht in der Form, wie sie in Erscheinung treten, sondern wie sie sich vielleicht selbst fühlen könnten. Das ist ein weiterer Versuch, den kolonialen Kontext ihrer Entdeckung und die Auswirkungen ihrer Entdeckung zu erfassen.

Das Kartendeck ist demnach ein erneuter Anlauf, etwas nachzuvollziehen, aber auch ein Moment der zeitlichen und örtlichen Wiedervereinigung dieser von Institutionen geplünderten und überall hin zerstreuten Artefakte. Diese Objekte wurden zu verschiedenen Zeitpunkten erschaffen, an Orten, die nicht durch die Grenzen bestimmt waren, die der Definition und Kategorisierung ihrer heutigen Wiederentdeckung dienen. Die Zivilisationen, aus denen sie hervorgingen, breiteten sich über Gebiete aus, die wir heute nicht nur anders abstecken, sondern die sich immer wieder ausdehnten und verkleinerten und deren Grenzen damit im Vagen bleiben. Während die Arbeit *Metaphysical Reunification* auf ähnliche Weise komplexe Sehnsüchte nach Entdeckungen verkörpert, verspottet (engl. to mock) sie zugleich das Kartendeck des Verteidigungsministeriums, mit dem rigoros westliche koloniale Vorstellungen von Grenzen, Nationen und der Geschichte sowie von Macht und Eigentum geltend gemacht werden.

Dieses Interview basiert auf einem online geführten Gespräch am 8. März 2023.

¹ Rostami, Mari R. (2019): *Kurdish Nationalism on Stage. Performance Politics and Resistance in Iraq*. London: I.B.Tauris.

² Ebd.

³ Ebd., S. 28.

⁴ Ebd., S. 31.

⁵ Malley, Shawn (2008): *Layard Enterprise: Victorian Archaeology and Informal Imperialism in Mesopotamia*. In: *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 40, Nr. 4, S. 623–646.

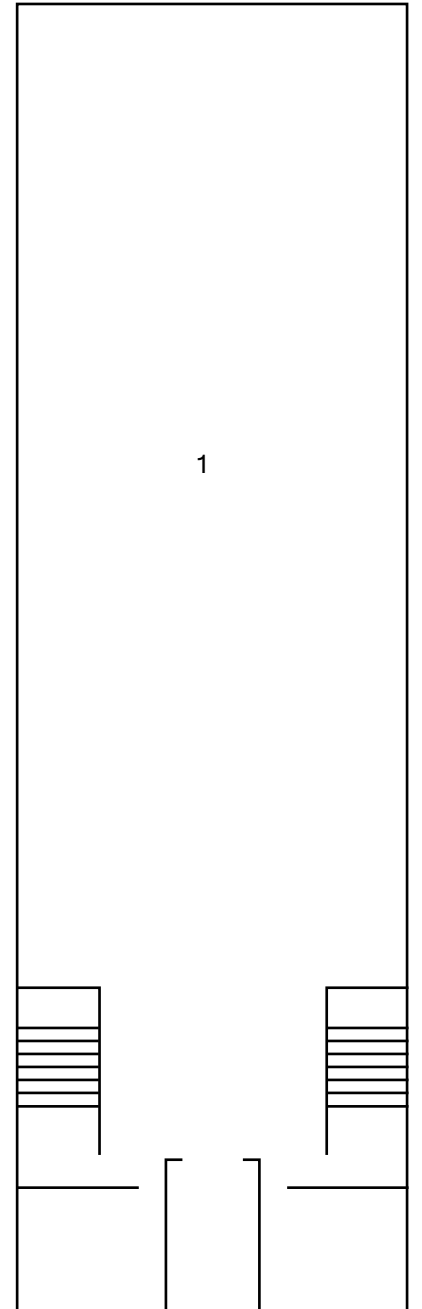
Jala Wahid (* 1988) lebt und arbeitet in London, GB.

Einzelausstellungen (Auswahl): *Conflagration*, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, GB, 2022; *Aftermath*, Niru Ratnam Gallery, London, GB, 2022; *Rock Fortress*, CAS Batumi, Batumi, GE, 2021; *Cry Me A Waterfall*, Two Queens, Leicester, GB, 2021; *Rock Fortress*, E.A. Shared Space, Tbilisi, GE, 2020; *Newroz*, Sophie Tappeiner, Wien, AT, 2019; *Akh Milk Bile Threat*, Seventeen Gallery, London, GB, 2017.

Gruppenausstellungen (Auswahl): *Testament*, Goldsmiths CCA, London, GB, 2022; *Reconfigured*, Timothy Taylor Gallery, New York City, US, 2021; *Searching the Sky for Rain*, SculptureCenter, New York, US, 2020; *Being Towards The World*, Sophie Tappeiner, Wien, AT, 2019; *Still I Rise: Feminisms, Gender, Resistance, Acts 1, 2, and 3*, Nottingham Contemporary, Nottingham, GB, 2018.

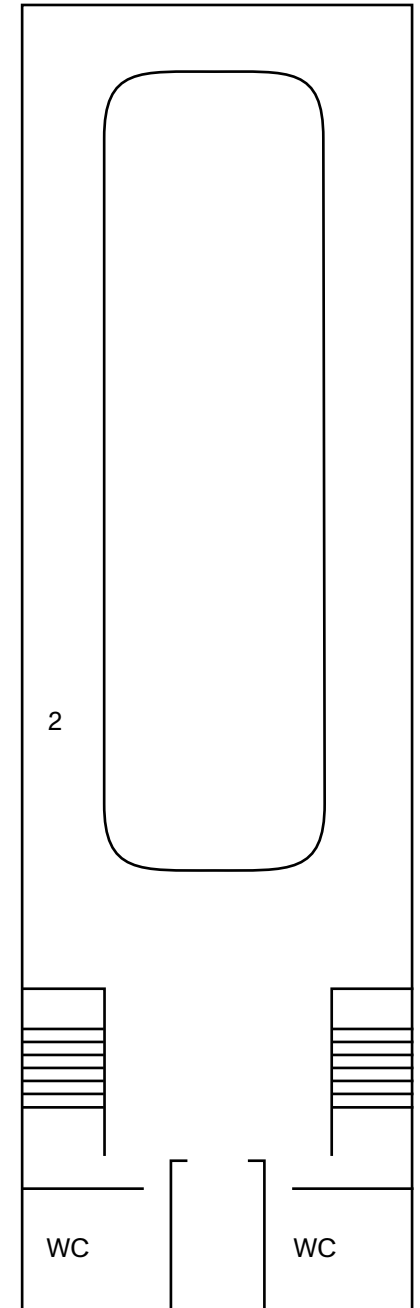
1
Mock Kings, 2023
Stahl, Pulverbeschichtung
Maße variabel

Halle



2
Metaphysical Reunification, 2023
Aluminium
je 10,5×15×4 cm

Galerie



Mit besonderem Dank an

Nick Bullett
Simon Davenport
Stephen Draycott
Georgia Griffiths
Chrstitoph Hauf
Joseph Hazelwood-Horner
Amely Herbst
Nancy Highcock
Thomas Kempf
John MacGinnis
Niru Ratnam
Kelly Schnitz
Sophie Tappeiner
Awaz Jehad Xedan
Hawre Zangana

Programm

Fr, 31.03.2023, 19 Uhr
Eröffnung mit einer Einführung von Theresa Roessler

Do, 13.04.2023, 19 Uhr
Kuratorinführung mit Theresa Roessler

Mi, 19.04.2023, 19 Uhr
Junge Kunstfreund*innen
Widerständige Körper
Workshop mit Fatma Sagir
(mit Anmeldung)

Do, 20.04.2023, 19 Uhr
die verbrechen
Lesung und Gespräch mit Ronya Othmann

Do, 27.04.2023, 19 Uhr
Theatrale Formen politischen Widerstands
Vortrag und Gespräch mit Hawre Zangana

Sa, 06.05.2023, 14–17 Uhr
Ich habe etwas Wichtiges zu erzählen
Workshop mit Feministische Geschichtswerkstatt
(mit Anmeldung)

So, 07.05.2023, 14–17 Uhr
Magische Geschichten als Trickfilm erzählen
Workshop mit Fanny Kranz für Kinder 8–12 Jahre
(mit Anmeldung)

Do, 11.05.2023, 19 Uhr
Öffentliche Führung mit Heinrich Dietz

Öffnungszeiten

Mi–Fr, 15–19 Uhr
Sa–So, 12–18 Uhr
7.4., 9.4. geöffnet

Eintritt: 2 € / 1,50 €
Donnerstag gratis
Mitglieder frei

Die Ausstellung wird unterstützt von:



Begleitprogramm in Kooperation mit:



Der Kunstverein Freiburg wird gefördert durch:

