

# heaven above beirut

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

The art book Heaven above Beirut traces the secrets of the city of Beirut and shows in photographs and texts what makes this city so fascinating. For centuries Beirut was considered a place of longing and it still is, despite all the challenges Lebanon and its capital Beirut are facing today. The photographs and texts in this book show the struggle of a city: for its existence and for its identity. The photos were taken almost a year before the devastating explosion of August 4th 2020, which tore a deep wound into the economically and politically battered city located on the Eastern Shore of the Mediterranean. The art book was created in the context of a cooperation between two universities in Beirut and Berlin and also captures the deep affection for the city of Beirut, Lebanon and its inhabitants. The book is both a work of art and a piece of contemporary history.



ISBN: 978-3-942648-38-7  
ISSN: 2625-2376

heaven  
above  
beirut

himmel  
über  
beirut

This art book is a piece of contemporary history. It speaks of and documents places in Beirut, some of which no longer exist. The images revolve, eerily close, around an invisible fear of the very catastrophe that has once again changed the city forever. The photos and their selection were created almost a year before the devastating explosion in the port of Beirut on August 4, 2020. The detonation in the middle of the Corona crisis tore another deep wound into the economically and politically battered city on the Mediterranean coast.

Joseph Rustom's text The Constant Looming Threat of Danger in the Photographs of Beirut refers to what was <swept away> by the explosion. He looks to where things and places no longer exist in order to remember them. In this way, the text succeeds in making parts of the suffering caused by the losses palpable.

Christopher Jung's text Life is alive after all takes a look into the future and bolsters to endure catastrophes. In doing so, he draws attention to the artistic creativity that is inherent in everyone and which will hopefully ensure that Beirut will soon <shine> again.

Despite the loneliness reflected in the photos, this book is primarily about the people of Beirut. Gilbert Beronneau's text Beyond the Images not only explores the motif of absence in the images, but also tries to retrieve past collective traumas of the country, concealed in the photos.

This art book is the third and perhaps the most important publication of a very lively university cooperation between the Berlin School of Design and Communication of the SRH Berlin University of Applied Sciences and the Lebanese Academy of Fine Arts of the Université de Balamand in Beirut. It is published at a time when Lebanon is facing great challenges. The authors, along with the students, are contributors and teachers in this cooperation, in which all learn a lot. In a larger context, we learn that history can come crashing down on us and that we have to help shape it. This art book would like to make a small contribution to this endeavor. We would like to take this opportunity to thank all those involved.

Foreword by the editors

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

Berlin and Beirut  
December 2020

The Constant  
Looming Threat  
of Danger in the  
Photographs of  
Beirut  
Joseph Rustom

«The disaster ruins everything, all the while leaving everything intact [...]

The disaster takes care of everything».

Maurice Blanchot, The Writing of the Disaster

While flipping through the pages of Heaven above Beirut, I was struck not so much by what the photographs showed but by what they did not. Indeed, one here has to be attentive to the absences that the photographers serendipitously scattered outside the frame of their photographs or to what their cameras, in common decency, deliberately shifted away from. What appears to us as fragments seems though to be beyond completeness.

Where did all the city residents go when the curtains were opened? Are they all hiding or did they all leave the city? The premonitory void/silence is overwhelming, if not harrowing. By leaving unclear whether they precede or succeed it, the photographs capture the immanence of the catastrophe.

What is here seems to be already swept away.

Swept away, the few remaining central hall houses of the nineteenth century that bore witness to Beirut's rise as a major port of the Eastern shore of the Mediterranean during the Ottoman times

Swept away, the mundane magazines of Lebanon's golden age of the 1950–70s

Swept away, the walls who bore the fading photographs of the candidates of the last parliamentary elections, riddled again with sectarianism

Swept away, the foreign workers' recruiting offices that practice abuse and exploitation through the kafāla system

Swept away, the paraphernalia of the tourist

Swept away, trucks tagged with dicta and talismans

Swept away, billboards advertising loans for plastic surgery,

the latest invention of a collapsing banking sector

Swept away, universities selling fake degrees

Swept away, the last remaining deckchairs aligned on the terrace of a suburban hotel

Swept away, the red port cranes

Swept away, the building and its architect who was caught shooting the catastrophe

Swept away, Mary Untier of Knots

Swept away, an American dollar sign.

The photographs/fragments appear as the endlessly scattered shards of an interminable catastrophe. The imminence/immanence of the catastrophe then becomes liberating. It finally allows the gaze and body to reach beyond the dark smoke covering the sky of Beirut.



The book is the place where everything wonderful can happen and everything fantastic becomes true. Seen from the outside it is usually closed and mysterious, but inside a world far from reality opens up. As the French philosopher Michel Foucault says:

«The imaginary resides between the book and the lamp. One no longer carries the fantastic in one's heart, one no longer expects it from the inconsistencies of nature; one draws it from the precision of knowledge; one awaits its richness in the document. In order to dream, one needs no longer to close one's eyes, one must read. The true image of knowledge.» [1]

I have come to know Lebanon—or more precisely, the inhabitants of Beirut—as cosmopolitan, generous and warm-hearted, and it is therefore all the more tragic to see what is currently happening in the country, which is considered the gateway between the <Occident> and the <Orient>. Many citizens are doing worse and worse and the gap between the wealthy and the poor is widening. It was only after the devastating explosion in the port of Beirut in August 2020 and the catastrophic consequences that followed, that the extreme imbalance of the country, once known as the <Paris of the Middle East>, was once again increasingly present in the media in Germany. The force of the blast devastated the apartments and houses of some 300,000 inhabitants, killed 240 people and injured more than 6,000 according to the Lebanese Bar Association. I do not claim to know who the culprits are, nor do I have the insight to know solutions—the political and economic situation is complicated and the rampant corruption is certainly another obstacle on the way to old glory. Full of hope and with the plea implied in the title of the song by Carsten Meyer and Jacques Palminger, I want to bring everybody's attention to the following lyrics. So that we may reflect upon it, contemplate and think; for a new Beirut and a better community, everywhere.

Life is alive  
after all\*  

---

Christopher Jung

When do you shine? I love the dreamers, the spirits of departure  
Who recognize seeds everywhere  
Not taking the failures too seriously  
And always naming the good  
Not those who know the future by heart  
Viewing enthusiasm as naivety  
And throwing their notorious fears  
Masked as advices at you  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
I love those who try out every idea  
Cheating the experience  
Safely muddling through failures  
And their eyes light up when they ask  
Not those who think it is not worth it after all  
Who have always known everything  
Who say «What for? It makes no difference»  
And who bury their curiosity under experience  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
I love those who can marvel  
About the flower on the scrap  
Who prefer to live in the present rather than in the next day  
And who simply step out of their daily grind  
Not those who, in the maybe and in the sometimes  
Bury all their energy  
And who, with grey gloom,  
Have completely embalmed themselves  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
I owe to life the light in my eyes  
When do you shine?  
When do you shine?  
When do you shine?

\*Life does not live  
(Ferdinand Kürn-  
berger in 'The  
America fatigue')  
(1985: 372,  
first published 1855)

[1] Michel Foucault (1967): Epilogue to Gustave Flaubert's 'Tentation de Saint Antoine', p. 222

Der vorliegende Bildband ist ein Stück Zeitgeschichte. Er erzählt und dokumentiert Orte in Beirut, die es zum Teil nicht mehr gibt. Gespenstisch nah kreisen die Bilder um eine unsichtbare Angst vor genau der Katastrophe, die die Stadt ein weiteres Mal für immer verändert hat. Die Bilder und deren Anordnung entstanden fast ein Jahr vor der verheerenden Explosion vom 4. August 2020 im Hafen von Beirut. Die Detonation mitten in der Corona-Krise riss eine weitere tiefe Wunde in die wirtschaftlich und politisch angeschlagene Stadt am Mittelmeer.

Joseph Rustoms Text Die ständig drohende Gefahr in den Fotografien von Beirut weist auf das hin, was durch die Explosion <weggefegt> wurde. Er blickt dorthin, wo Dinge und Orte nicht mehr existieren, um sie in Erinnerung zu behalten. Damit gelingt es dem Text, einen Teil der Trauer über die Verluste greifbar zu machen.

Christopher Jungs Text Das Leben lebt doch wirft einen Blick in die Zukunft und macht Mut, Katastrophen auszuhalten. Dabei lenkt er die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Schaffenskraft, die jedem innewohnt und die hoffentlich dafür sorgen wird, dass Beirut bald wieder <strahlt>.

Trotz der Einsamkeit in den Motiven geht es im vorliegenden Buch vor allem um die Menschen in Beirut. Gilbert Beronneaus Beitrag Jenseits der Bilder geht nicht nur dem Motiv der Abwesenheit in den Bildern nach, sondern versucht auch kollektive Traumata des Landes hinter den Bildern aufzuspüren.

Dieser Bildband ist die dritte und vielleicht wichtigste Publikation einer sehr lebendigen Hochschulkooperation zwischen der Berlin School of Design and Communication der SRH Berlin University of Applied Sciences und der Académie Libanaise des Beaux Arts der Université de Balamand in Beirut. Sie erscheint in einem Zeitraum, in dem der Libanon große Herausforderungen zu bewältigen hat. Die Autorinnen und Autoren sind neben den Studierenden Mitgestaltende und Lehrende in dieser Kooperation, in der alle viel lernen. In einem größeren Zusammenhang lernen wir, dass Geschichte über uns hereinbrechen kann und wir sie mitgestalten müssen. Dieser Bildband möchte dazu einen kleinen Beitrag leisten. Dafür sei allen Mitwirkenden an dieser Stelle gedankt.

Vorwort der  
Herausgeber

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

Berlin und Beirut  
Dezember 2020

Die ständig  
drohende Gefahr  
in den Fotografien  
von Beirut  
Joseph Rustom

«Die Katastrophe ruiniert alles und lässt dabei alles intakt [...] Die Katastrophe erledigt alles».

Maurice Blanchot, Die Schrift des Desasters

Als ich durch die Seiten von Himmel über Beirut blätterte, war ich nicht so sehr von dem beeindruckt, was die Fotos zeigten, sondern vielmehr von dem, was sie nicht zeigten. In der Tat muss man hier auf die Abwesenheiten achten, die die Fotografinnen und Fotografen, wie zufällig, außerhalb der Rahmen ihrer Fotografien verstreut haben. Oder auf das, wovon sich ihre Kameras, dem allgemeinen Anstand entsprechend, absichtlich entfernt haben. Was uns als Bruchstücke erscheint, scheint jenseits der Vollständigkeit zu liegen.

Wohin gingen alle Stadtbewohnerinnen und Stadtbewohner, als die Vorhänge geöffnet wurden? Verstecken sie sich oder haben sie alle die Stadt verlassen? Die vorausahnende Leere/Stille ist überwältigend, wenn nicht gar erschütternd. Indem sie unklar lassen, ob sie ihr vorausgehen oder nachfolgen, fangen die Fotografien die Immanenz der Katastrophe ein.

Was hier ist, scheint bereits weggefegt zu sein.

Weggefegt, die wenigen verbliebenen zentralen großen Gebäude aus dem 19. Jahrhundert, die den Aufstieg Beiruts zu einem wichtigen Hafen am östlichen Ufer des Mittelmeers während der osmanischen Zeit bezeugen  
Weggefegt, die profanen Zeitschriften aus Libanons goldenem Zeitalter der 1950–70er Jahre

Weggefegt, die Mauern, die die verblassenden Fotos der Kandidaten der letzten Parlamentswahlen trugen, wieder von Sektierertum durchsetzt

Weggefegt, die Büros zur Rekrutierung ausländischer Arbeiterinnen und Arbeiter, wo durch das Kafāla-System Missbrauch und Ausbeutung passiert

Weggefegt, die Utensilien der Touristinnen und Touristen

Weggefegt, Lastwagen mit Schriftzügen und Talismanen versehen

Weggefegt, Werbeplakate für Kredite für plastische Chirurgie, die jüngste Erfindung eines zusammenbrechenden Bankensektors

Weggefegt, die Universitäten, die gefälschte Abschlüsse verkaufen

Weggefegt, die letzten verbliebenen Liegestühle auf der Terrasse eines Vorstadthotels in Reihen aufgestellt

Weggefegt, die roten Hafenkräne

Weggefegt, das Gebäude und sein Architekt, der beim Fotografieren

der Katastrophe erwischt wurde

Weggefegt, Maria Knotenlöserin

Weggefegt, ein amerikanisches Dollarzeichen.

Weggefegt, ein amerikanisches Dollarzeichen.

Die Fotografien/Fragmente erscheinen wie die endlos verstreuten Scherben einer unendlichen Katastrophe. Die Unmittelbarkeit/Immanenz der Katastrophe wird dann befreiend. Sie erlaubt schließlich dem Blick und dem Körper, über den dunklen Rauch, der den Himmel von Beirut bedeckt, hinauszureichen.

Das Buch ist der Ort, an dem sich alles Wunderbare vollziehen kann und alles Fantastische wahr wird. Von außen betrachtet ist es meist verschlossen und geheimnisvoll, jedoch öffnet sich im Inneren eine Welt fern der Wirklichkeit. Dazu sagt der französische Philosoph Michel Foucault:

«Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; man schöpft es aus der Genauigkeit des Wissens; im Dokument harret sein Reichtum. Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man muss lesen. Das wahre Bild der Kenntnis.» [1]

Den Libanon – oder präziser ausgedrückt, die Bewohnerinnen und Bewohner Beiruts – habe ich als weltoffen, großzügig und warmherzig kennengelernt und daher ist es umso tragischer zu sehen, was zurzeit im Land, das als Tor zwischen <Okzident> und <Orient> gilt, geschieht. Vielen Bürgerinnen und Bürgern geht es immer schlechter und die Schere zwischen Reichtum und Armut tut sich weiter auf. Erst durch die verheerende Explosion im Hafen Beiruts im August 2020 und den damit verbundenen katastrophalen Konsequenzen – die Wucht der Explosion verwüstete die Wohnungen und Häuser von etwa 300.000 Bewohnerinnen und Bewohnern, tötete laut der libanesischen Anwaltskammer 240 Menschen und verletzte mehr als 6000 – wurde in Deutschland wieder vermehrt über die extreme Schiefelage dieses Landes in den Medien berichtet, das einst als <Paris des Nahen Ostens> bezeichnet wurde. Ich maße mir nicht an, Schuldige zu benennen, noch habe ich den Einblick, Lösungen zu kennen – die politische und wirtschaftliche Situation ist vertrackt und die grassierende Korruption dabei sicherlich ein weiteres Hindernis auf dem Weg zu altem Glanz. Voll Hoffnung und mit der Bitte, die für mich in der Frage des Titels von Carsten Meyer und Jacques Palminger beinhaltet ist, will ich den Text des folgenden Liedes allen zum Nach- und Weiterdenken mitgeben; für ein neues Beirut und ein besseres Miteinander, überall.

Das Leben  
lebt doch\*

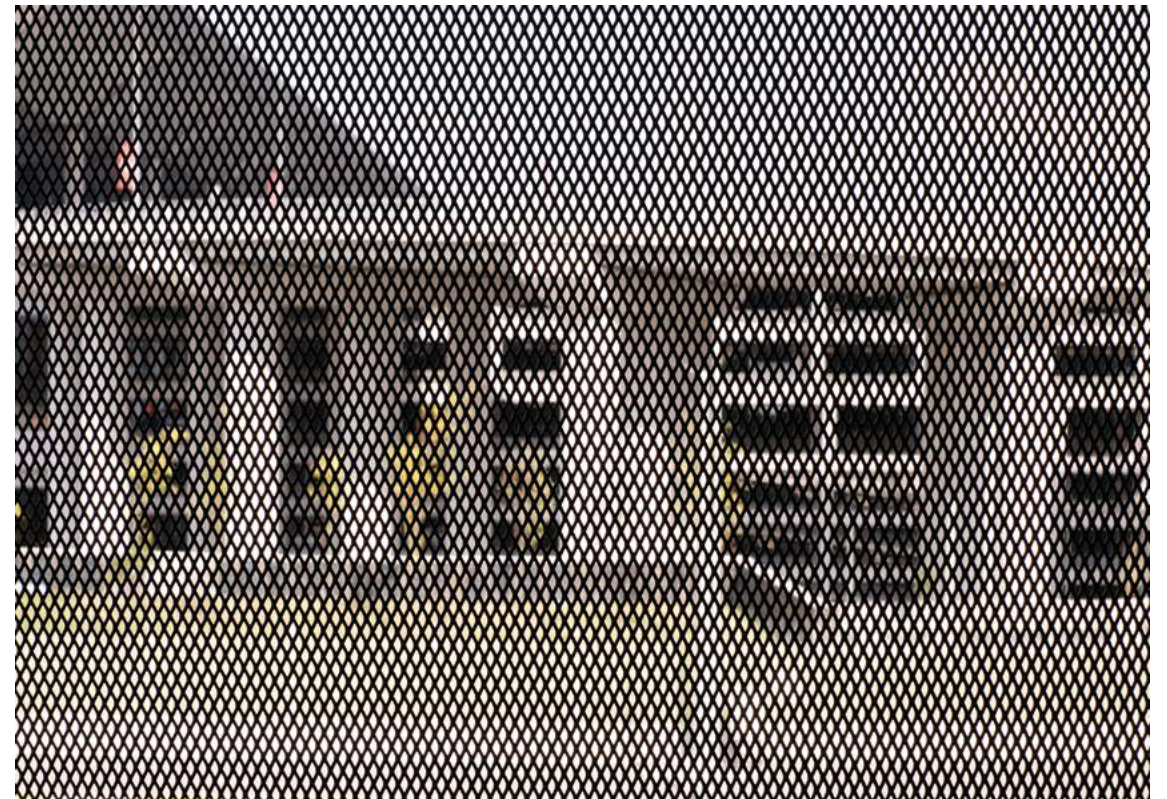
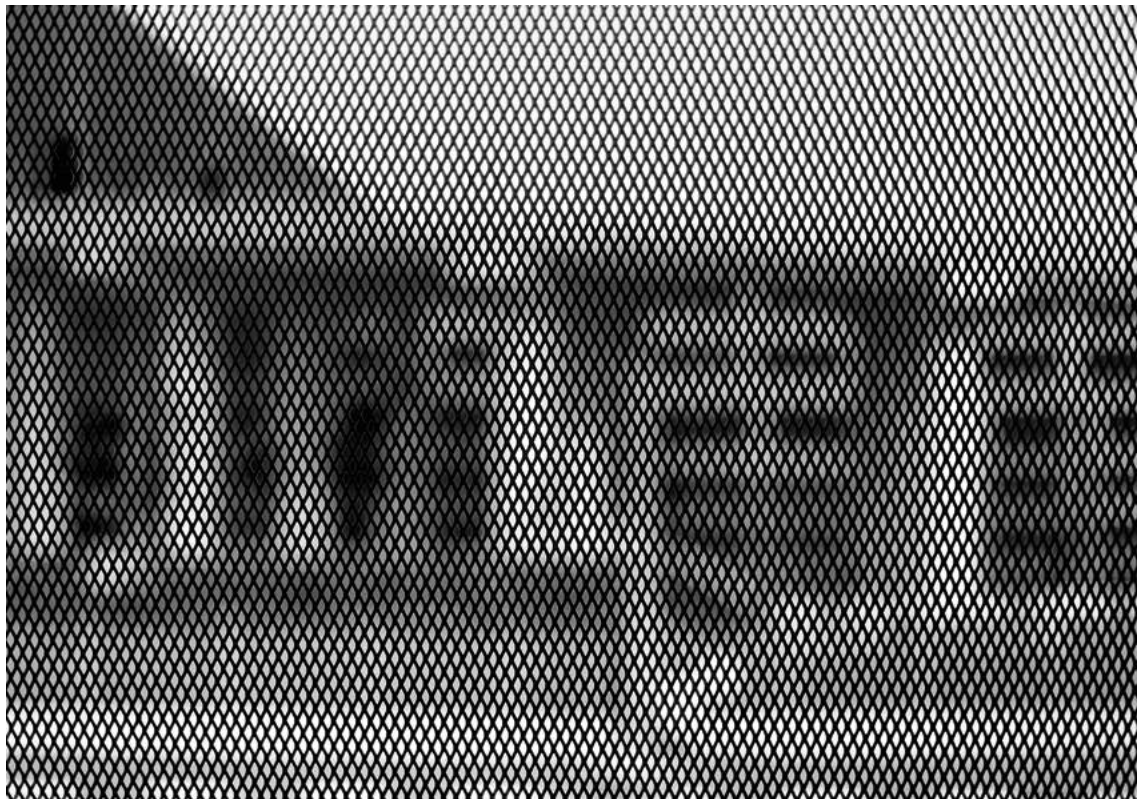
Christopher Jung

Wann strahlst du? Ich liebe die Träumer, die Aufbruchsgeister  
Die überall Samen erkennen  
Die Fehlschläge nicht zu ernst nehmen  
Und immer das Gute benennen  
Nicht die, die die Zukunft auswendig kennen  
Begeisterung als Naivität anschauen  
Und dir ihre altbekannten Ängste  
Als Ratschläge verpackt um die Ohren hauen  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
Ich liebe die, die jeden Einfall ausprobieren  
Der Erfahrung ein Schnippchen schlagen  
Zwischen Misserfolgen heil hindurchschlängeln  
Und deren Augen leuchten, wenn sie fragen  
Nicht die, die denken, es lohnt sich doch nicht  
Die alles schon immer gewusst haben  
Die sagen: «Wozu? Es macht doch keinen Unterschied»  
Und ihre Neugier mit Erfahrungen begraben  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
Ich liebe die, die staunen können  
Über die Blume auf dem Schrott  
Die lieber im Jetzt als im Morgen leben  
Und die einfach austreten aus dem Trott  
Nicht die, die im Vielleicht und im Irgendwann  
Alle Energie vergraben  
Und sich mit grauem Trübsinn  
Ganz einbalsamiert haben  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
\*Das Leben lebt nicht (Ferdinand  
Kürnberger in 'Der  
Amerikamüde')  
Ich schulde dem Leben das Leuchten in meinen Augen  
Wann strahlst du?  
Wann strahlst du?  
Wann strahlst du?  
(1985: 372, Erstauflage 1855)

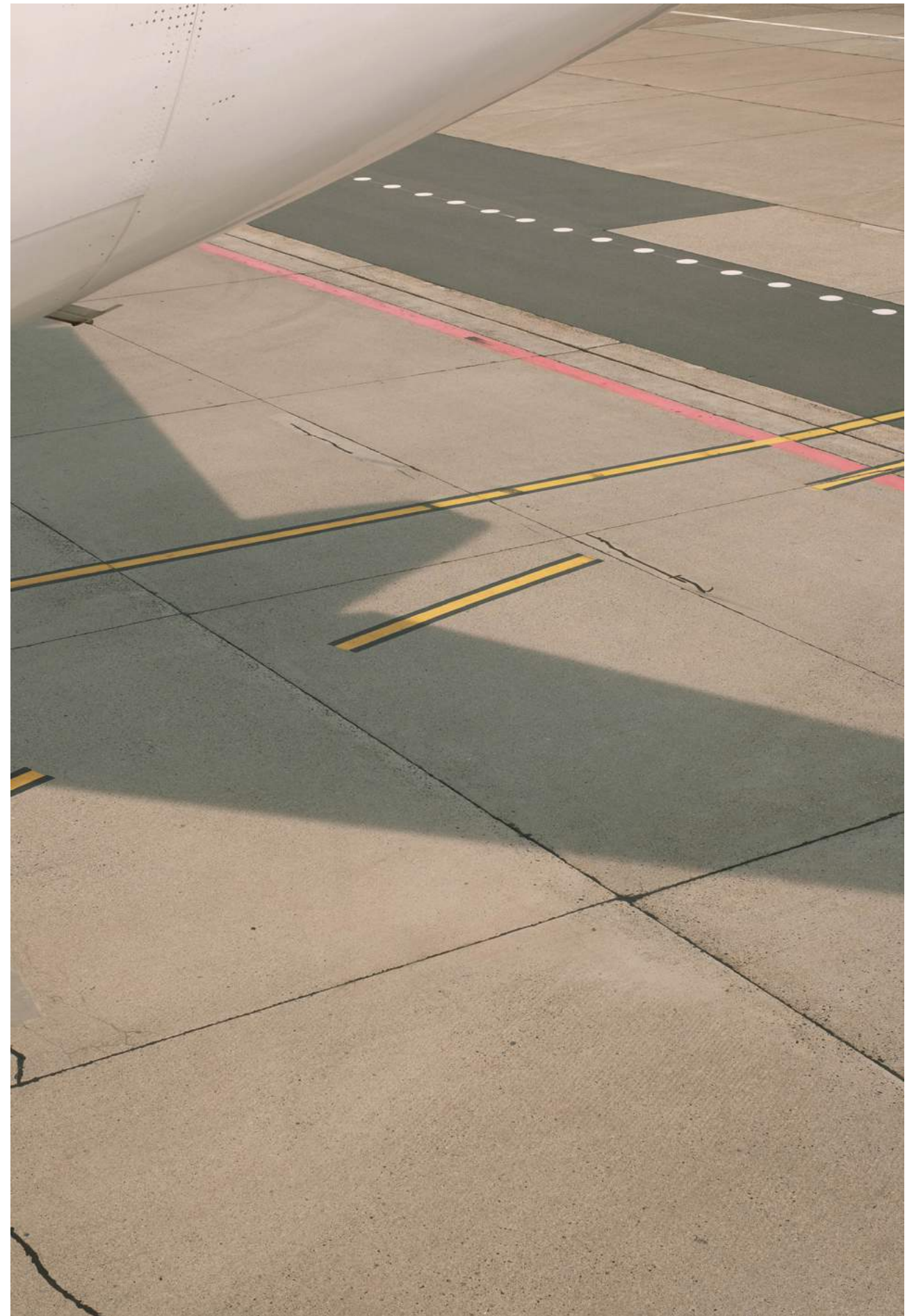
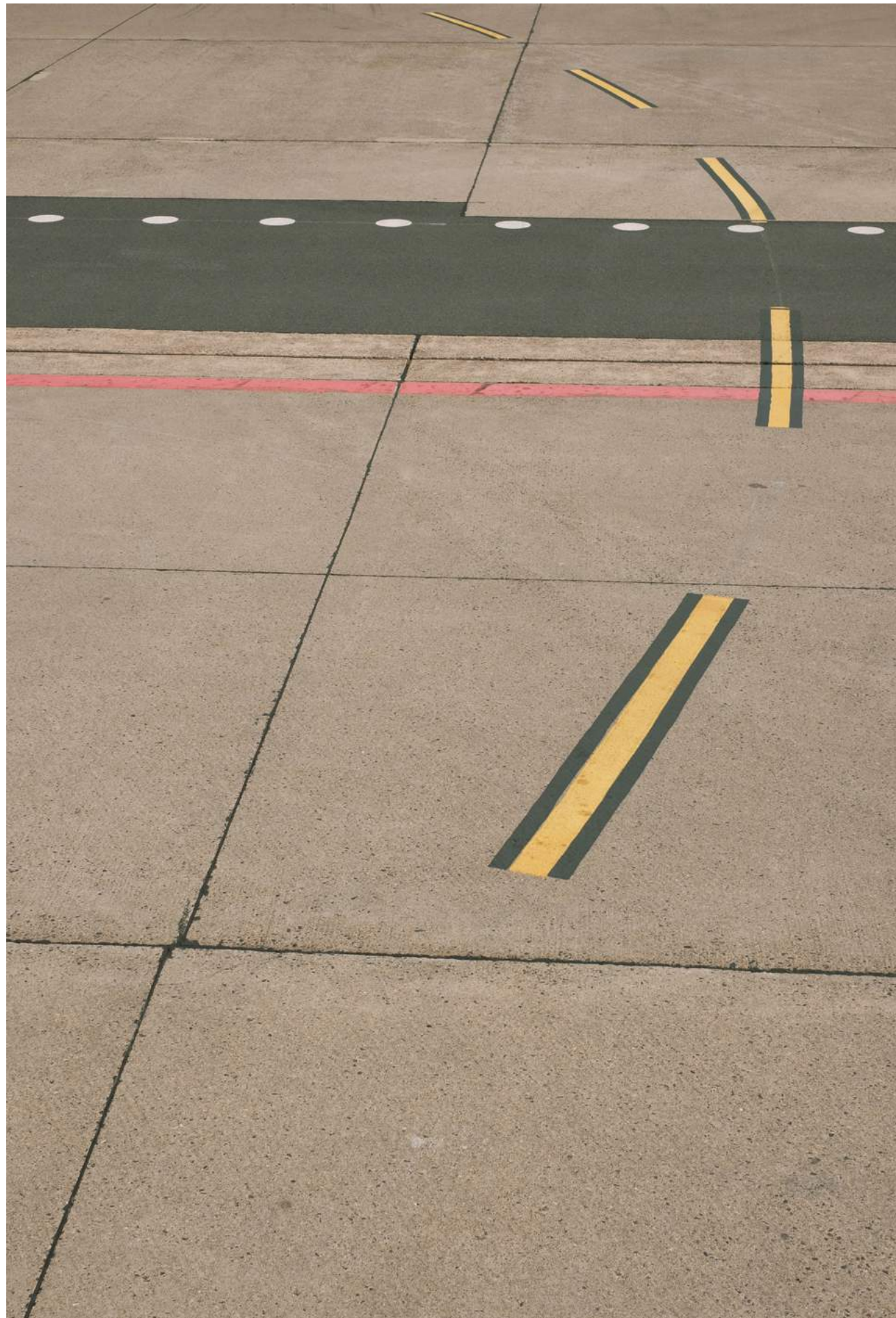
[1] Michel Foucault (1967): Nachwort zu Gustave Flauberts 'Die Versuchung des Heiligen Antonius'. S. 222.







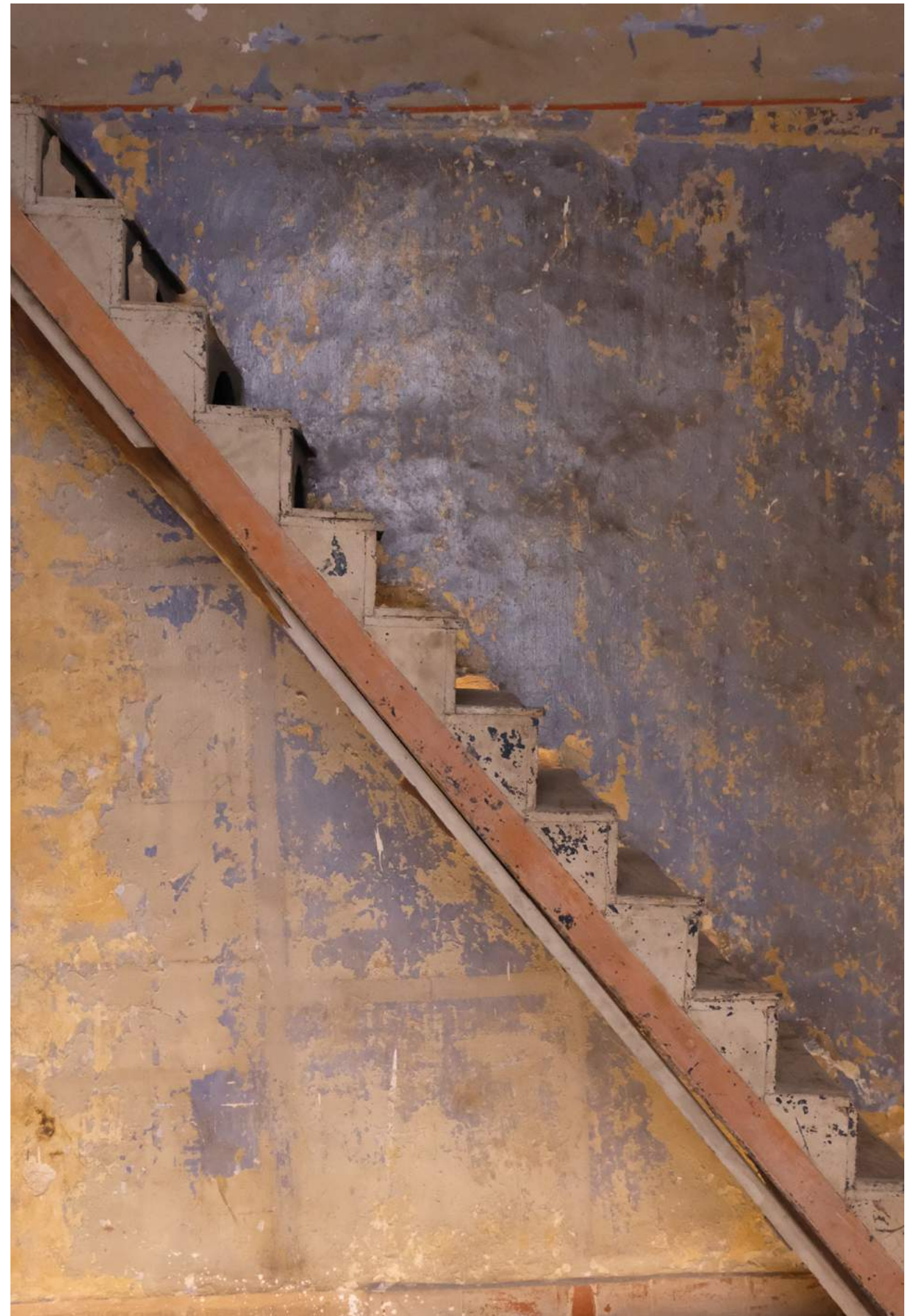








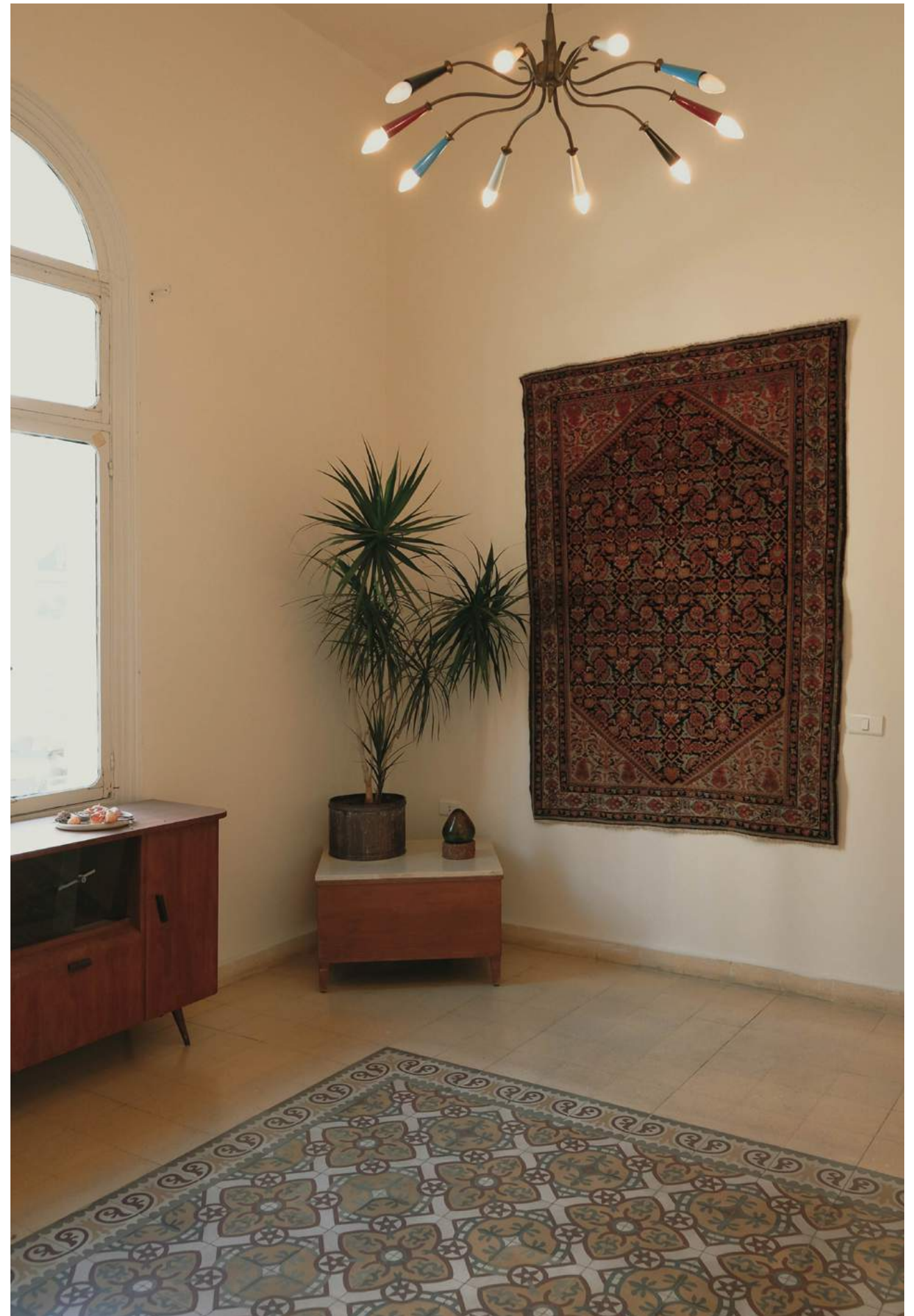










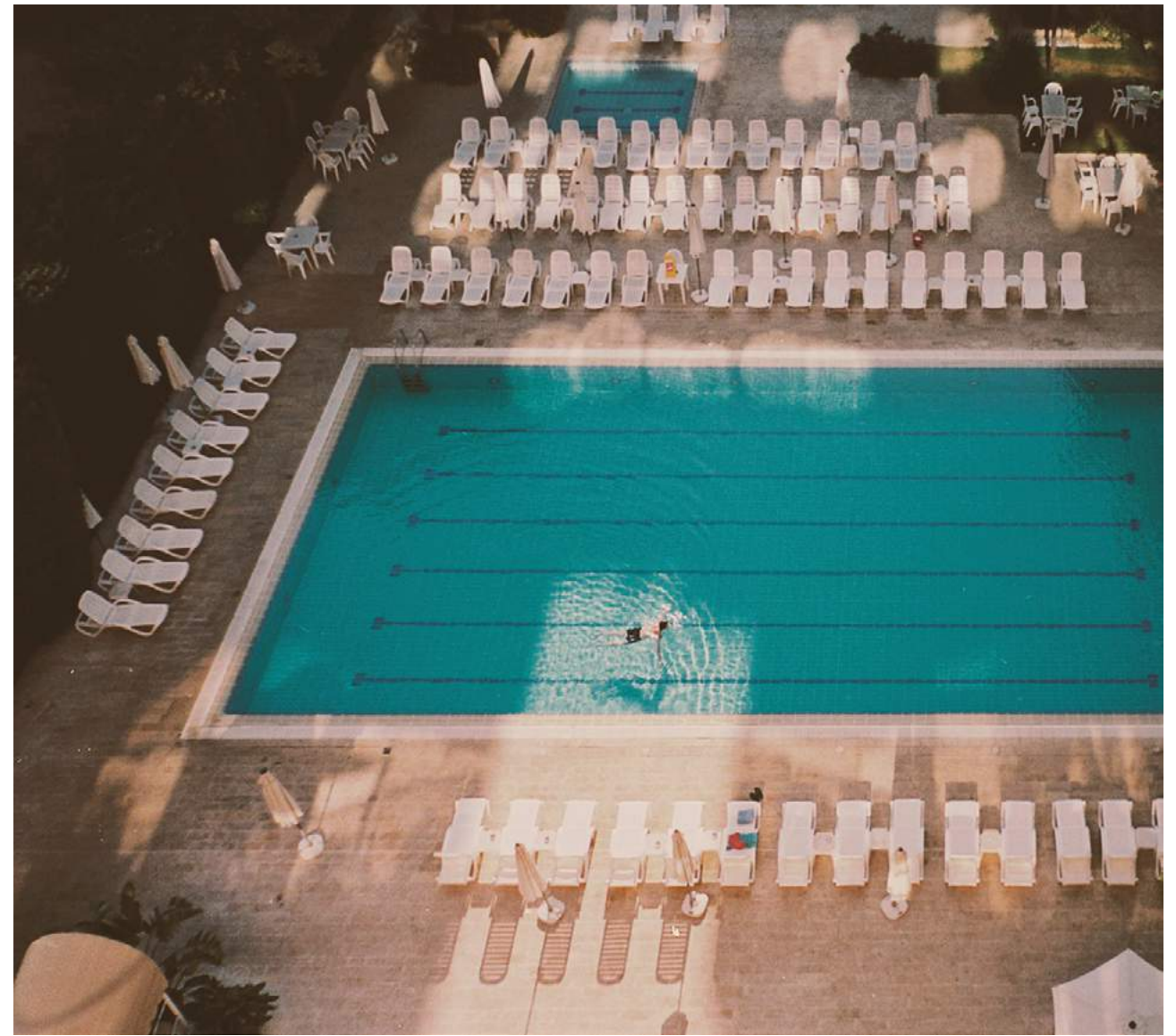














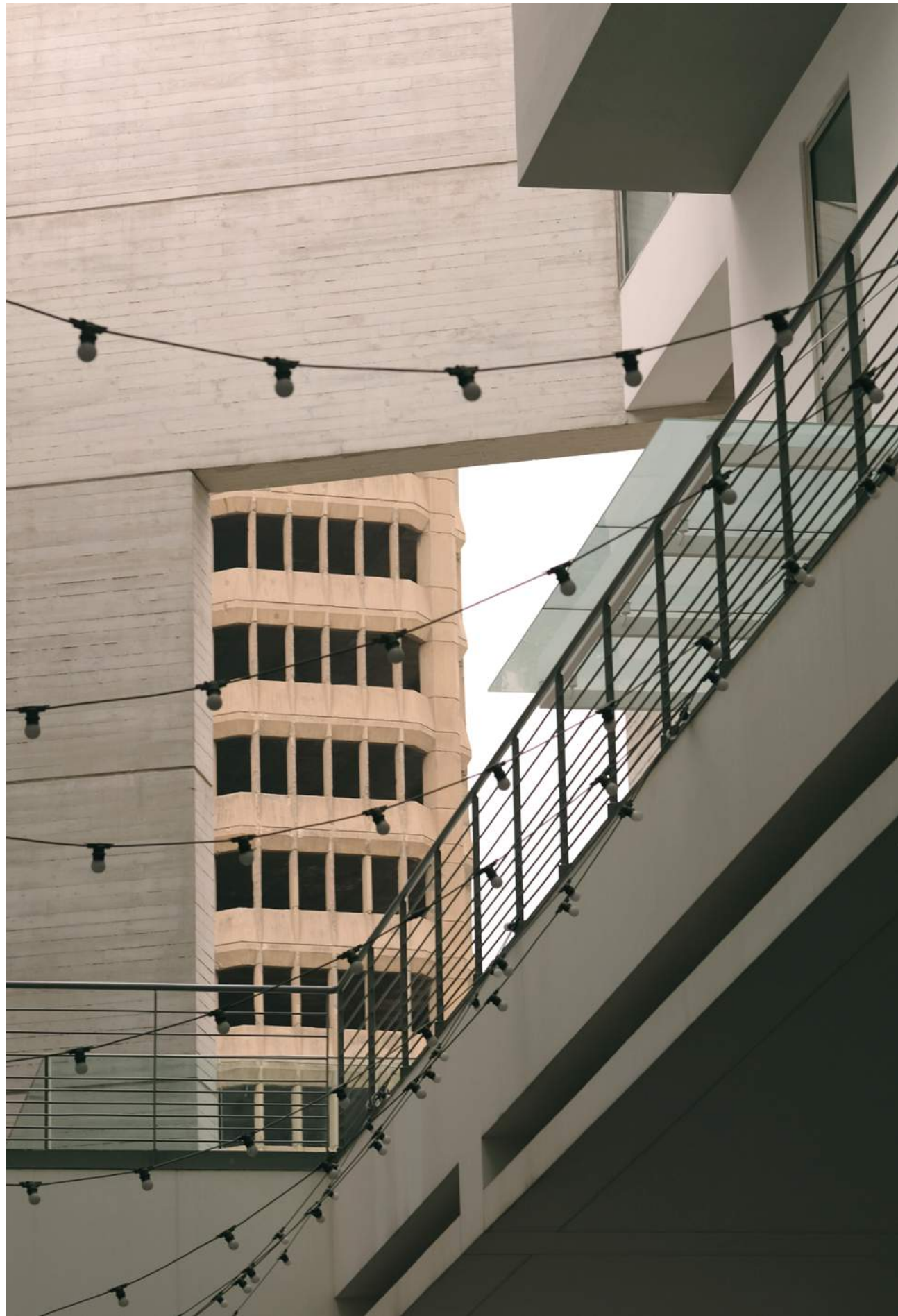








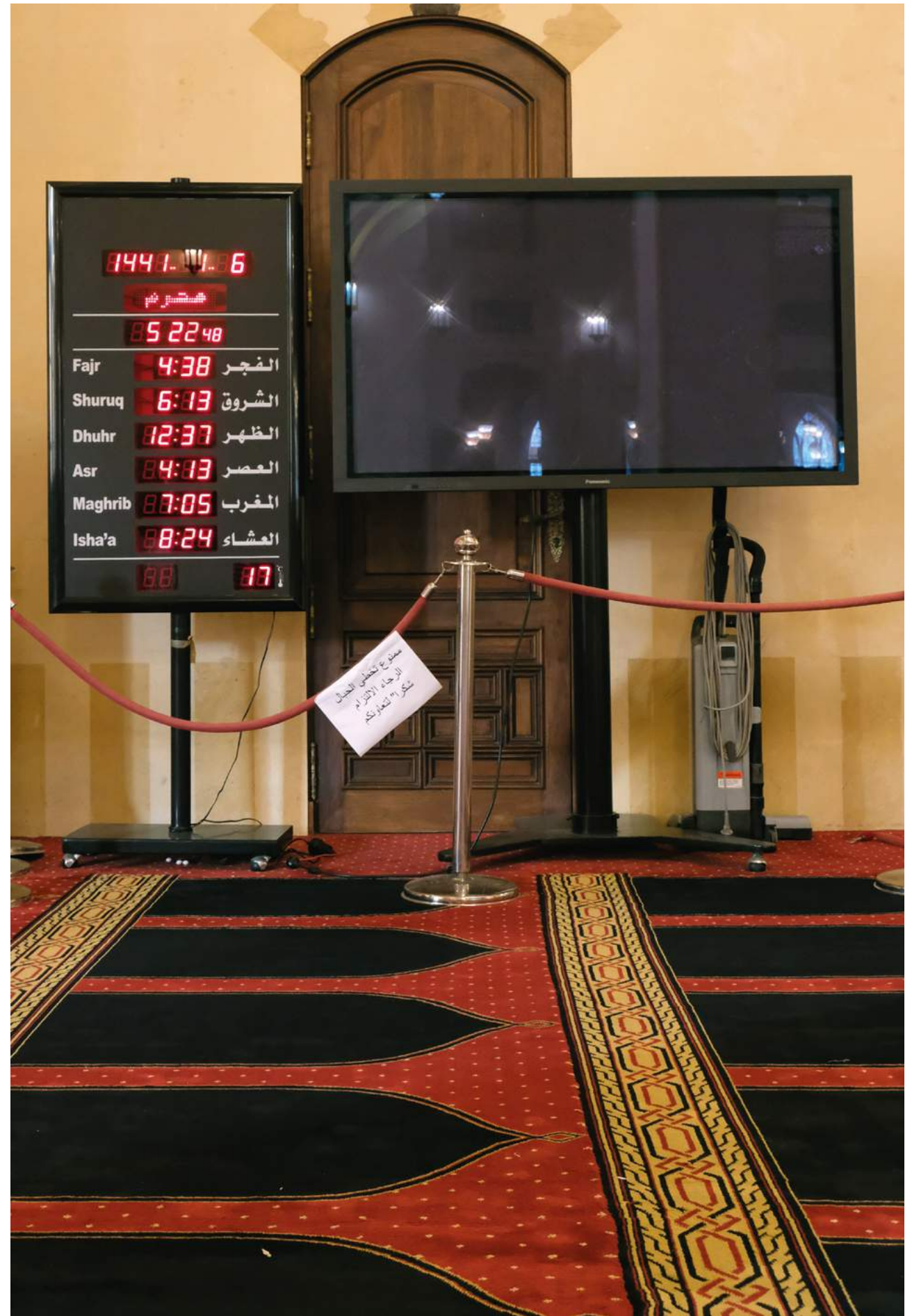
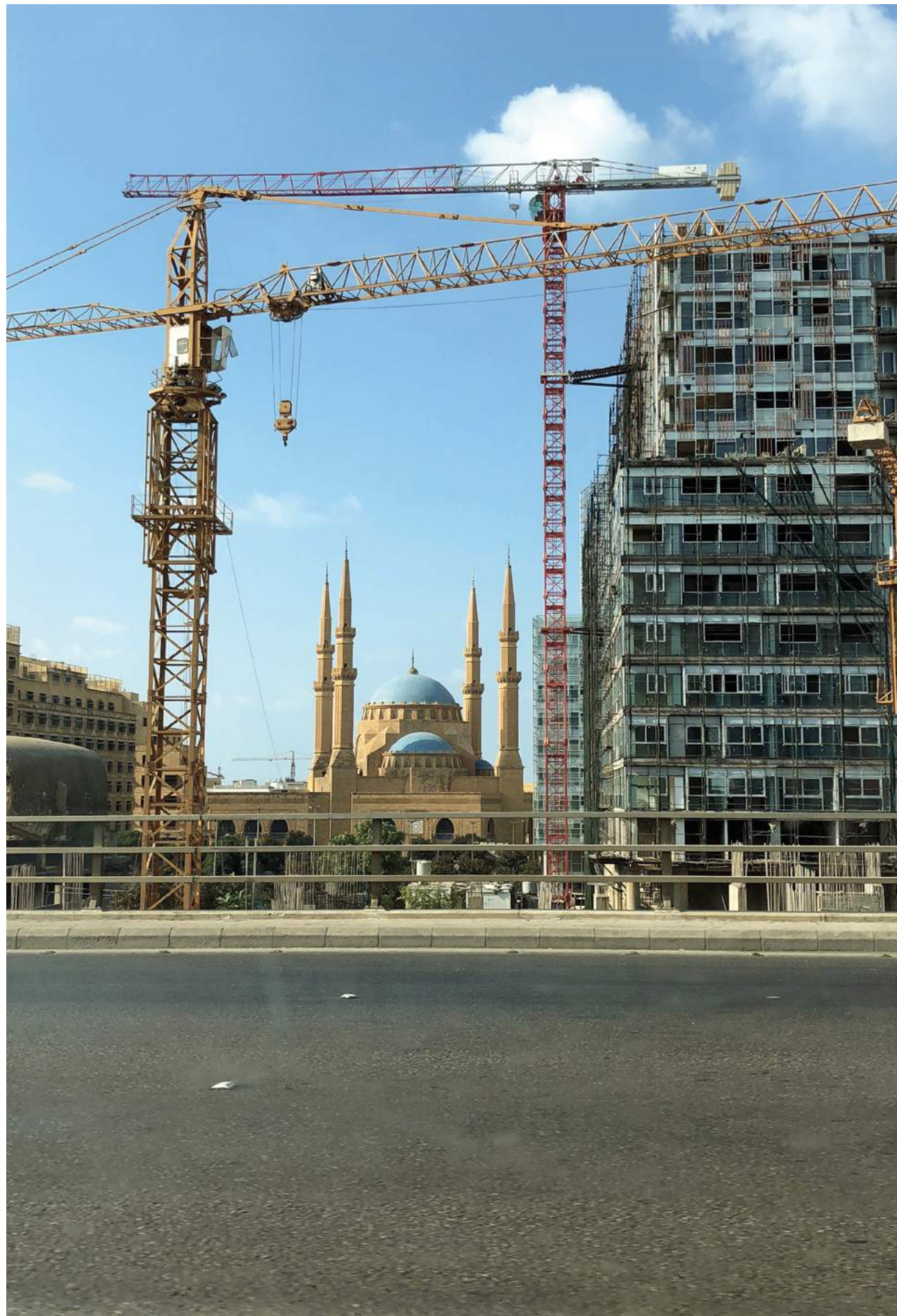
































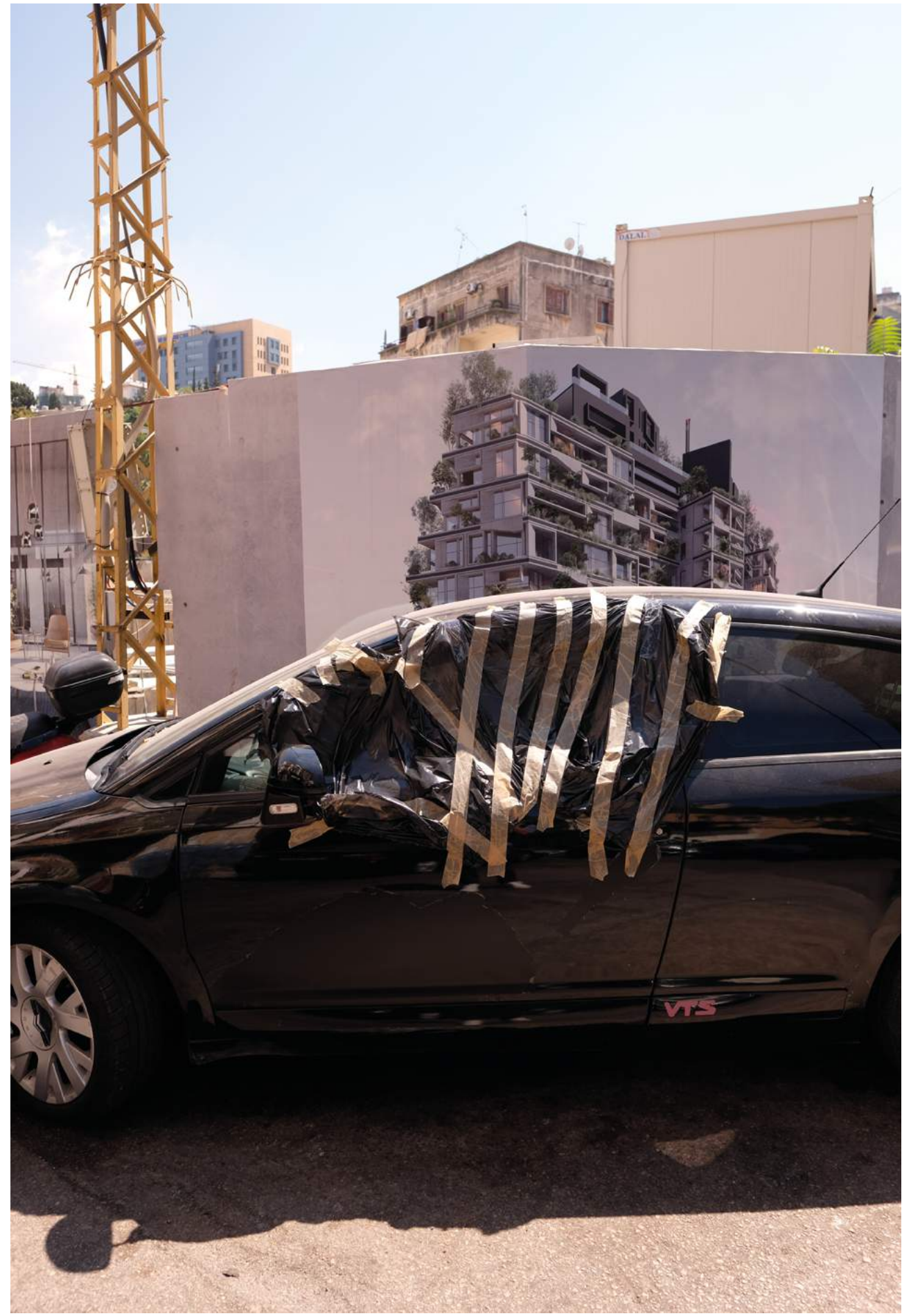




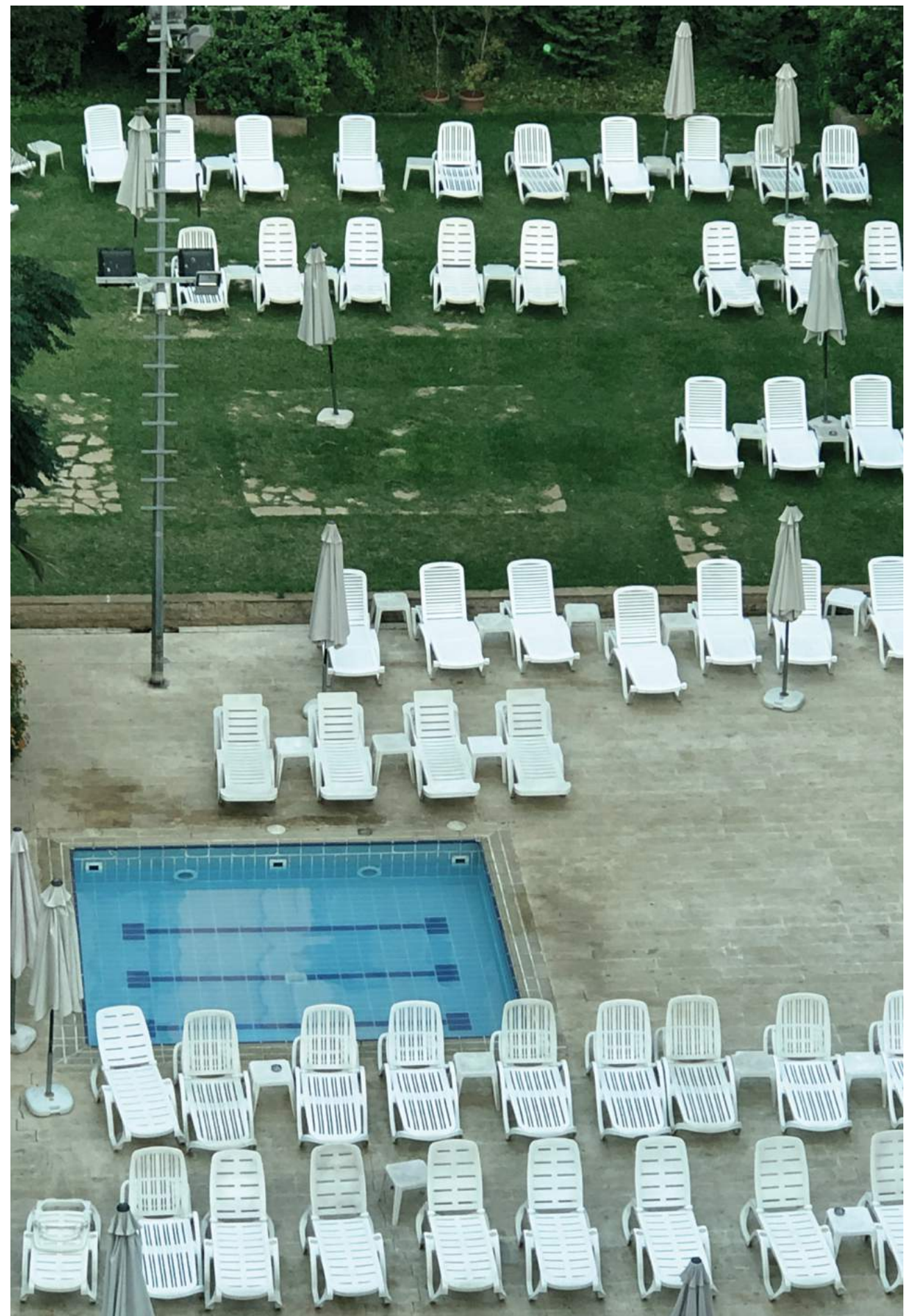




A COMMUNITY OFFERING A GYM,  
A CLUBHOUSE AND AN OUTDOOR  
SWIMMING POOL

















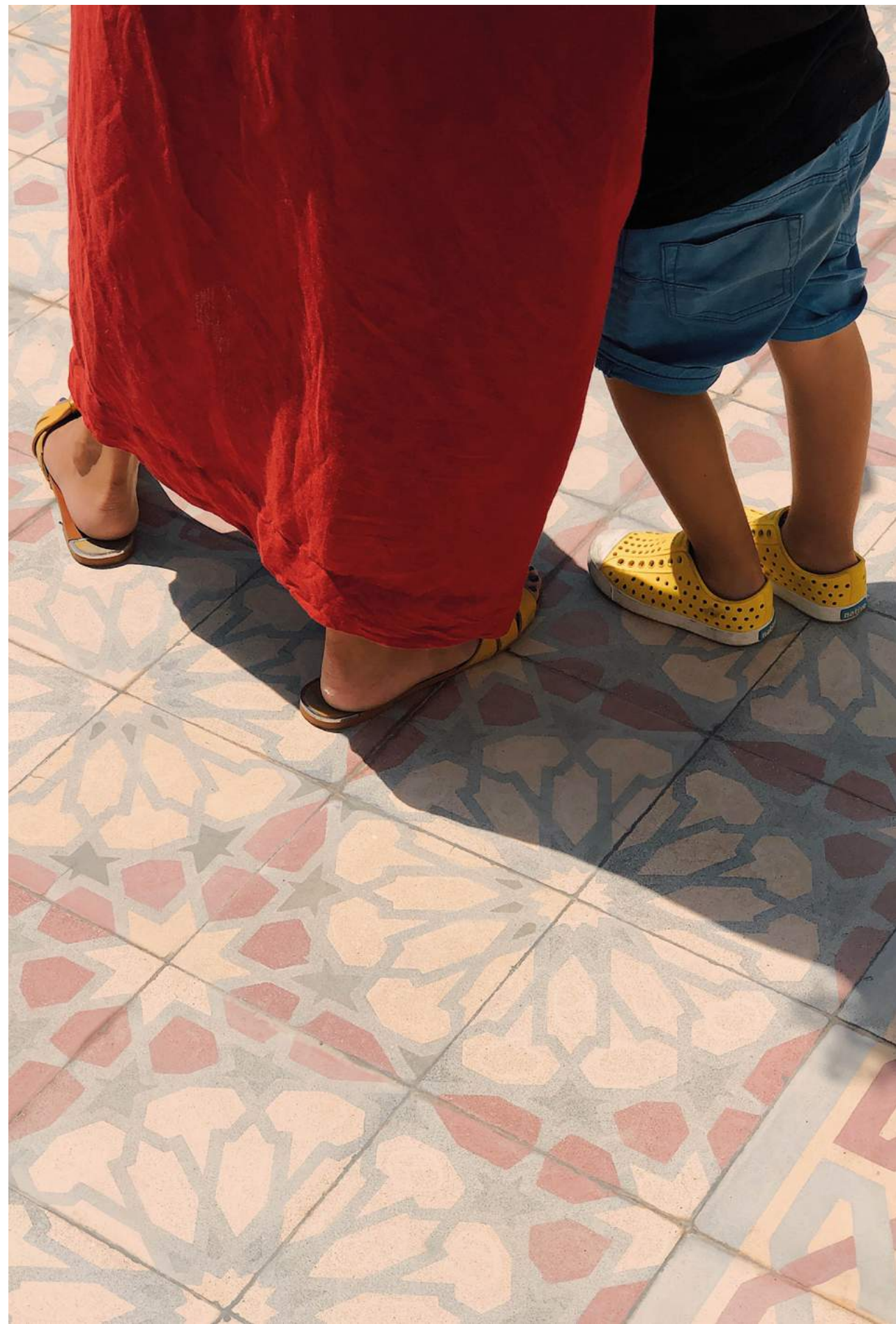




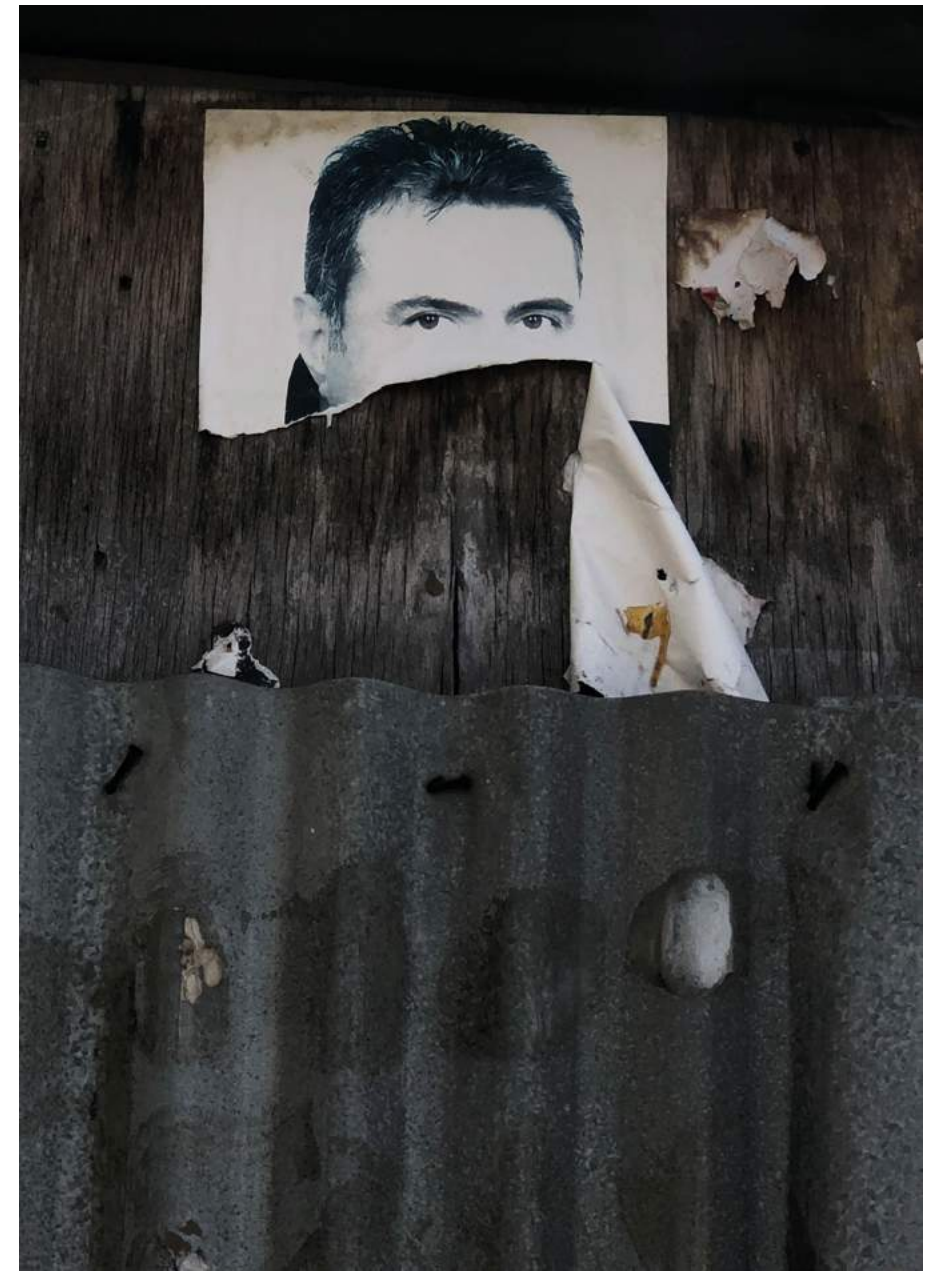




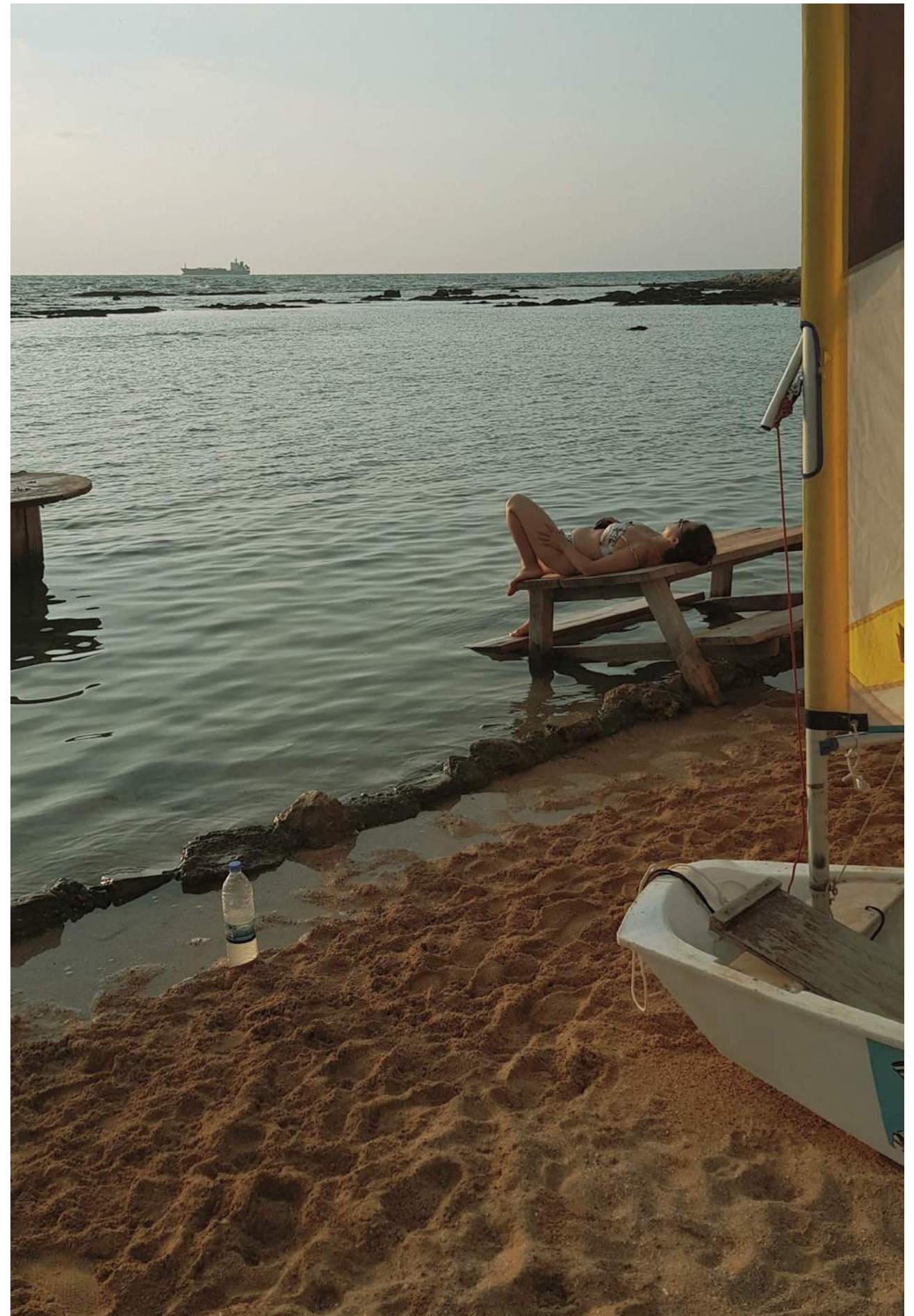


















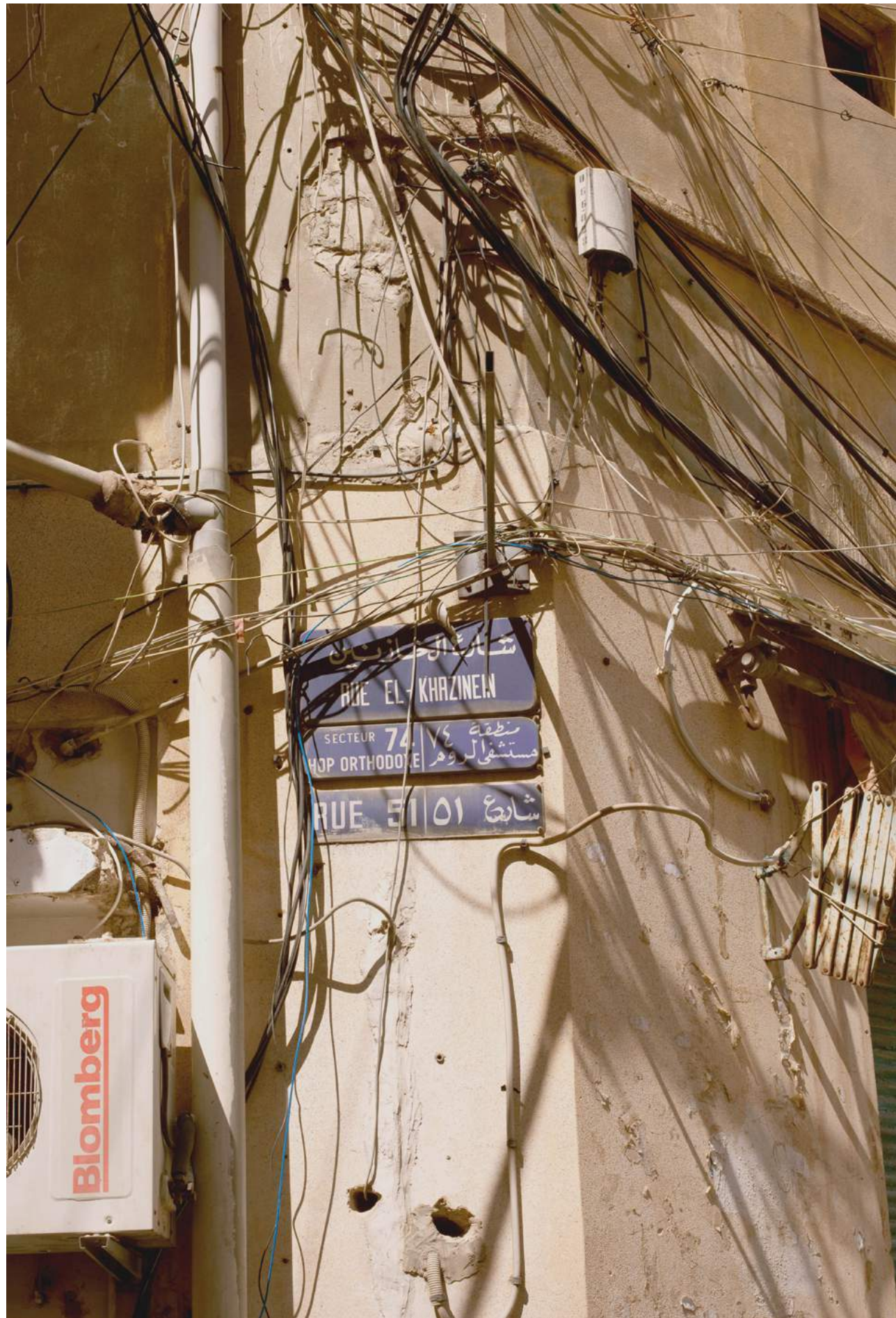


80



81











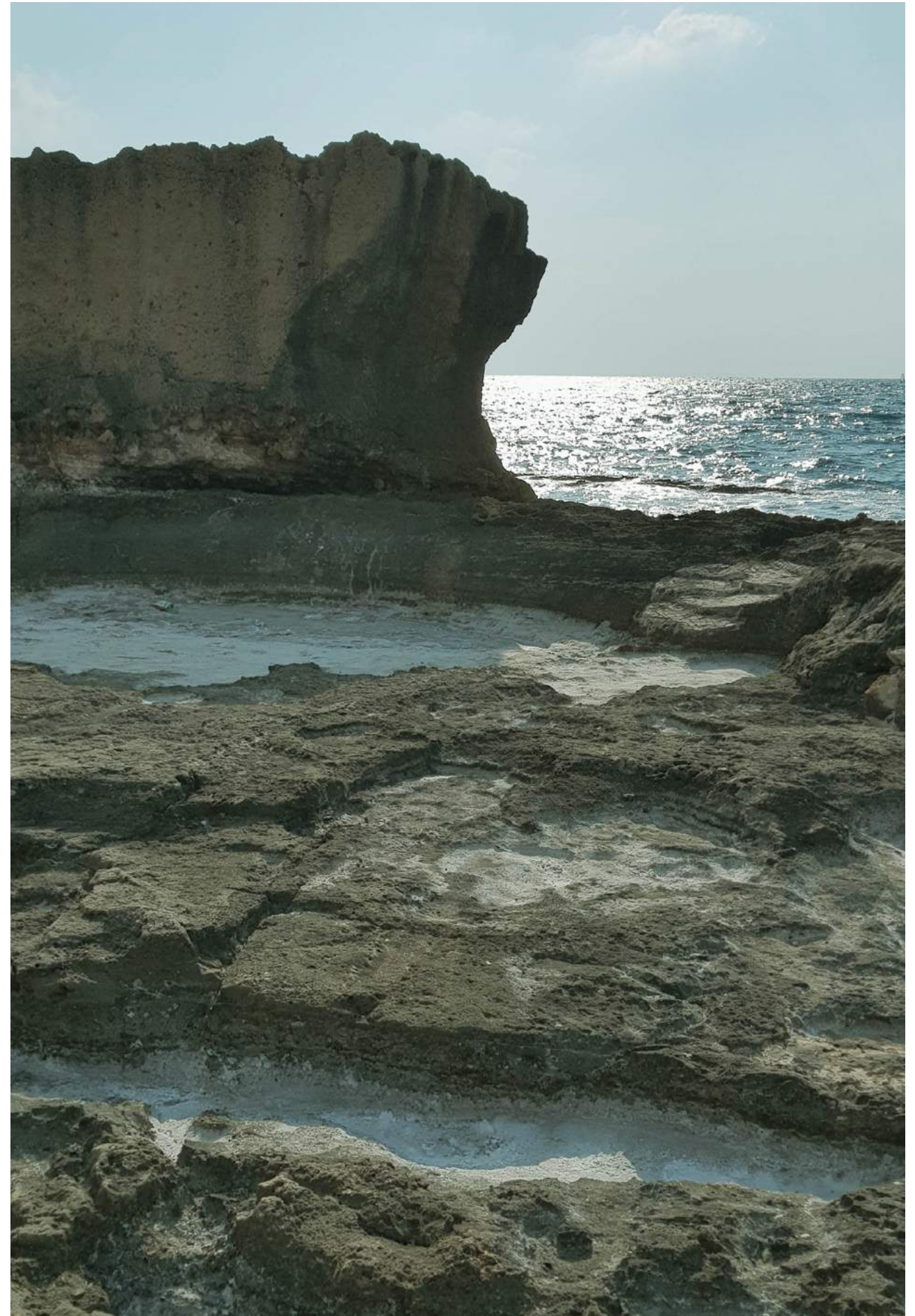
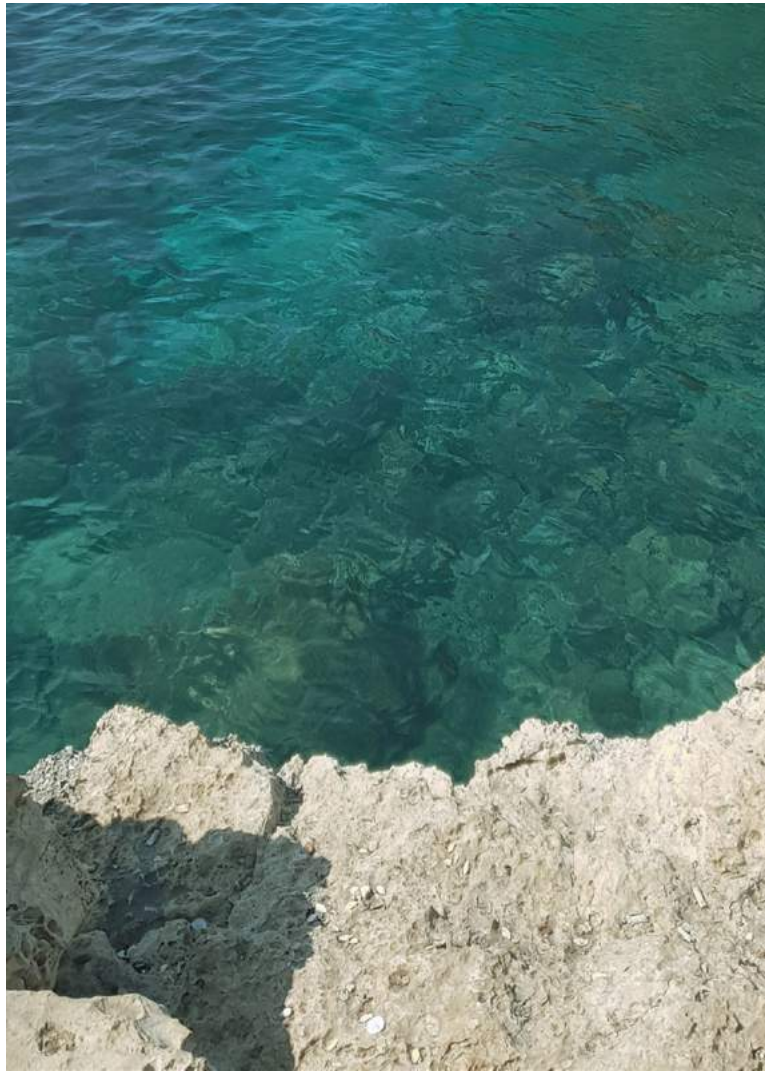


86



87







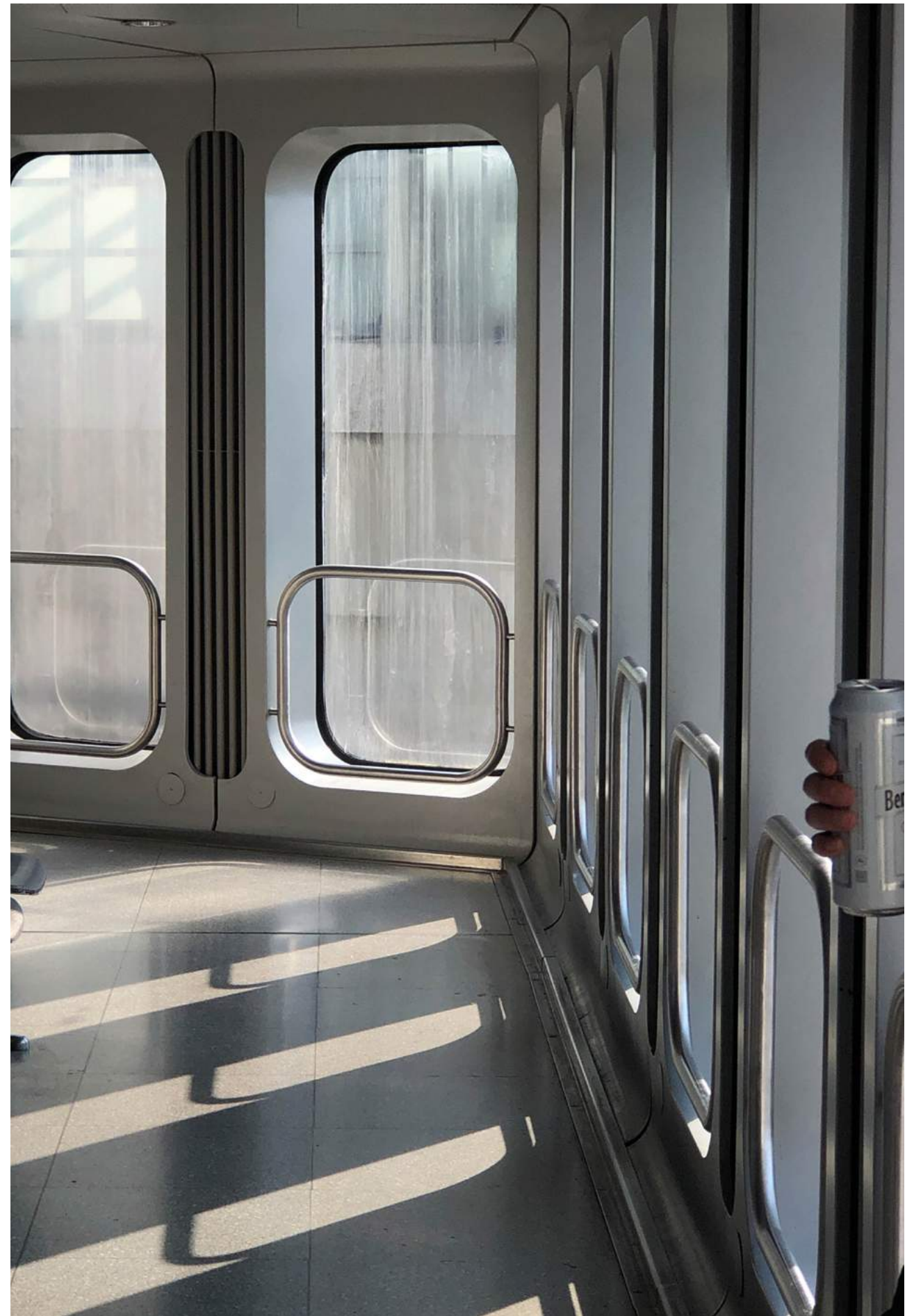


90

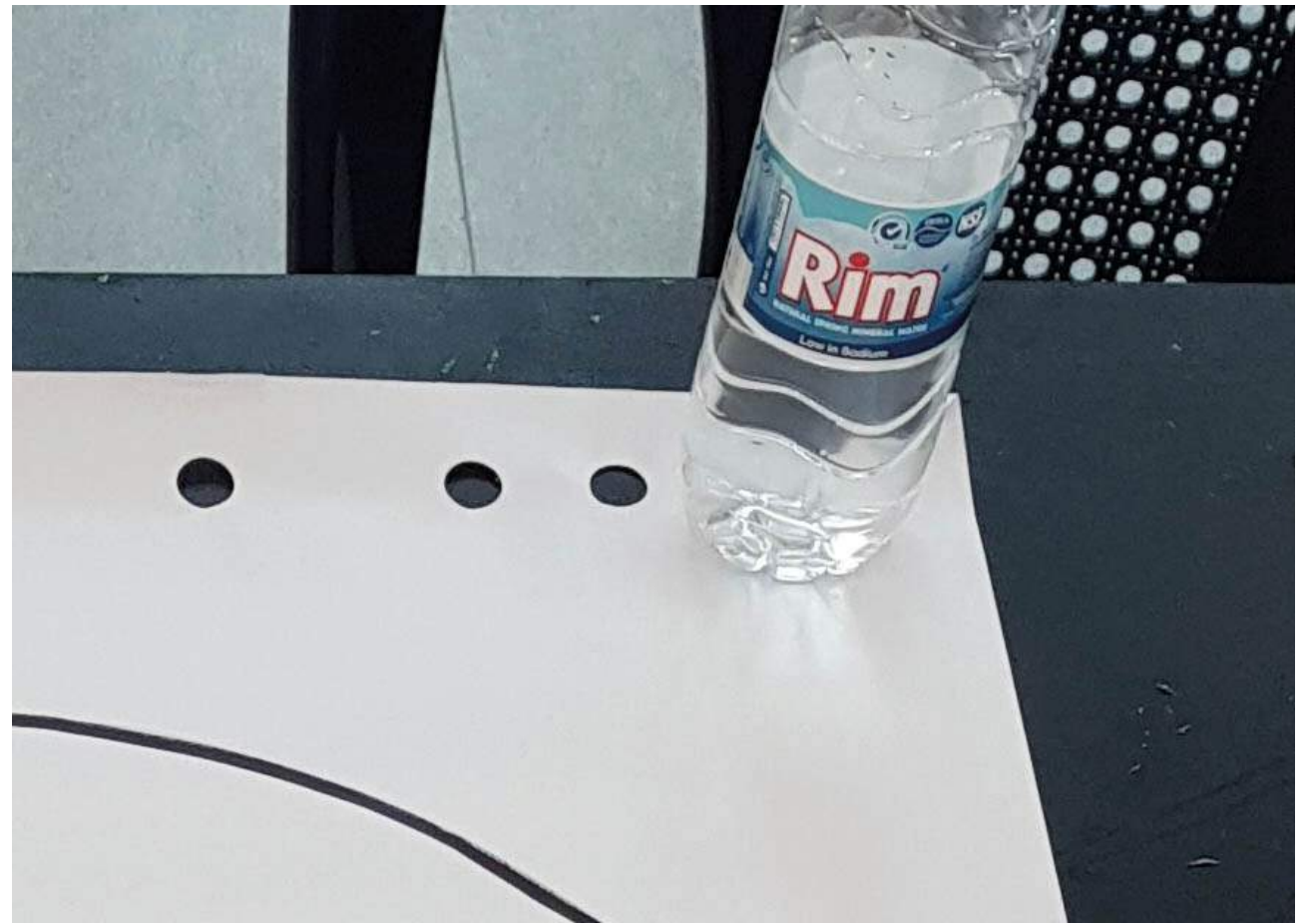


91

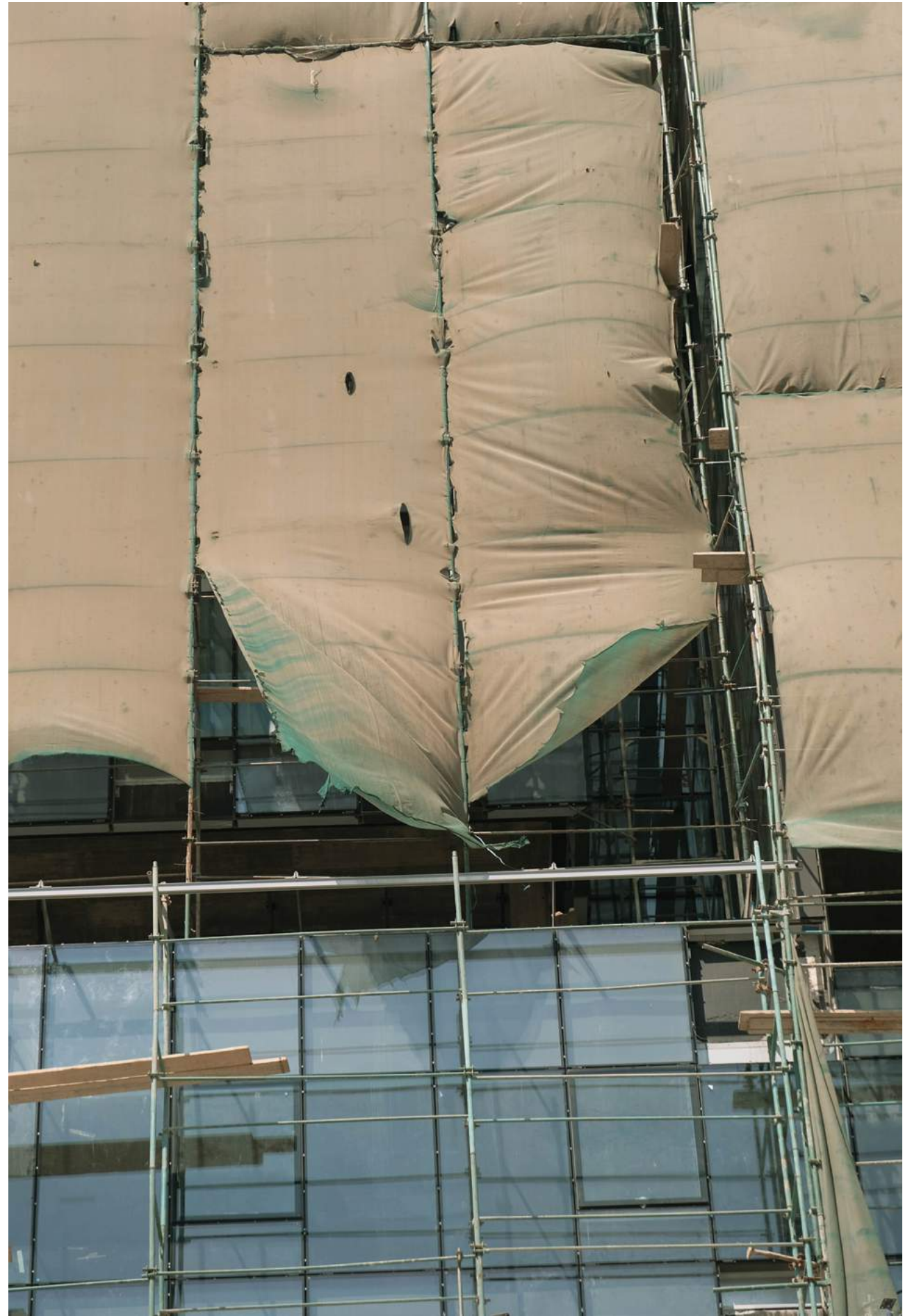
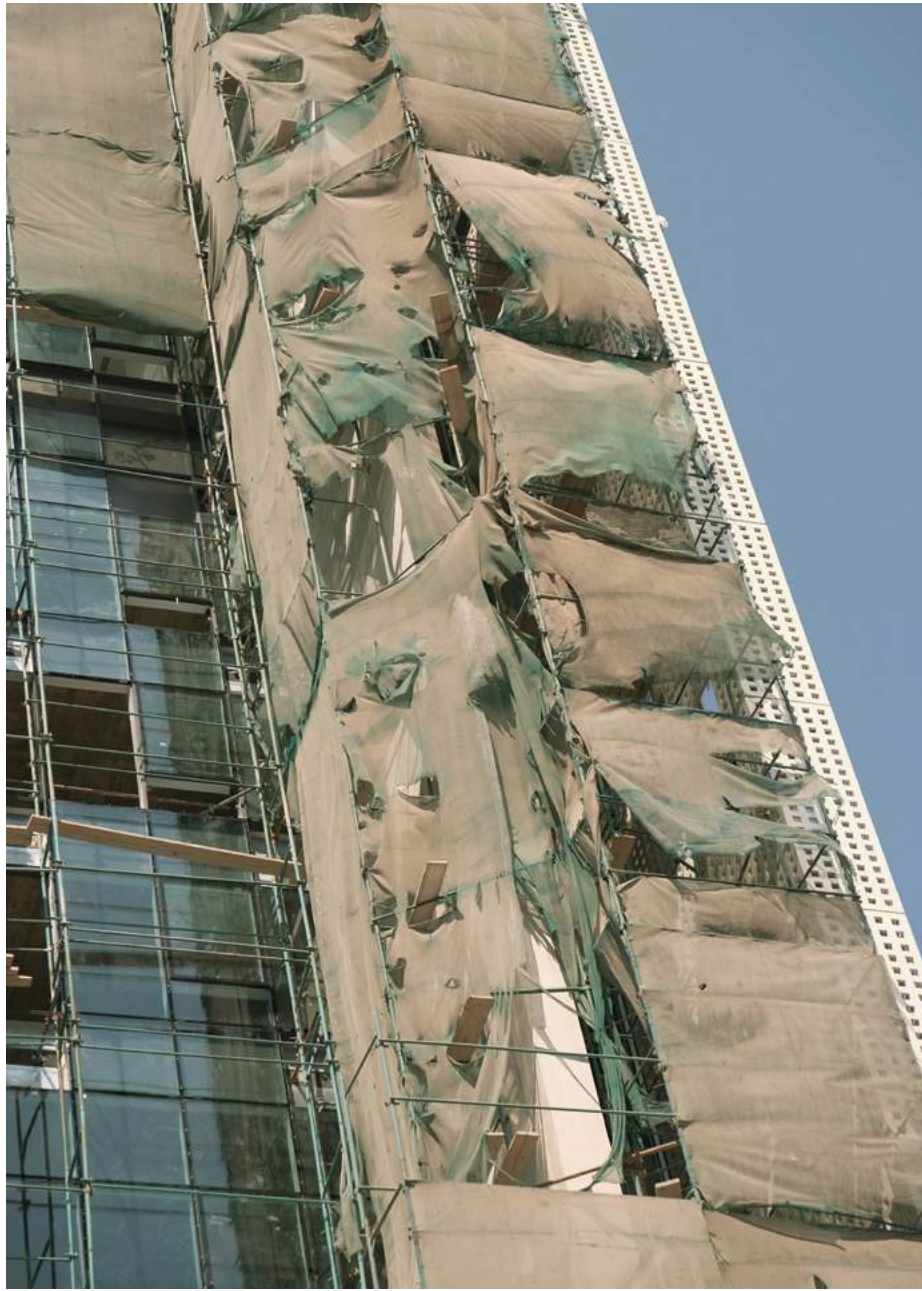












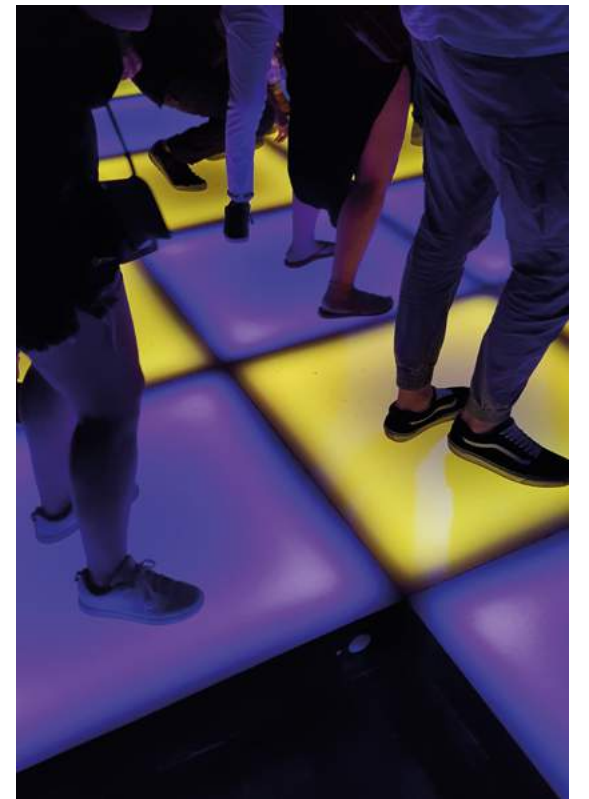
















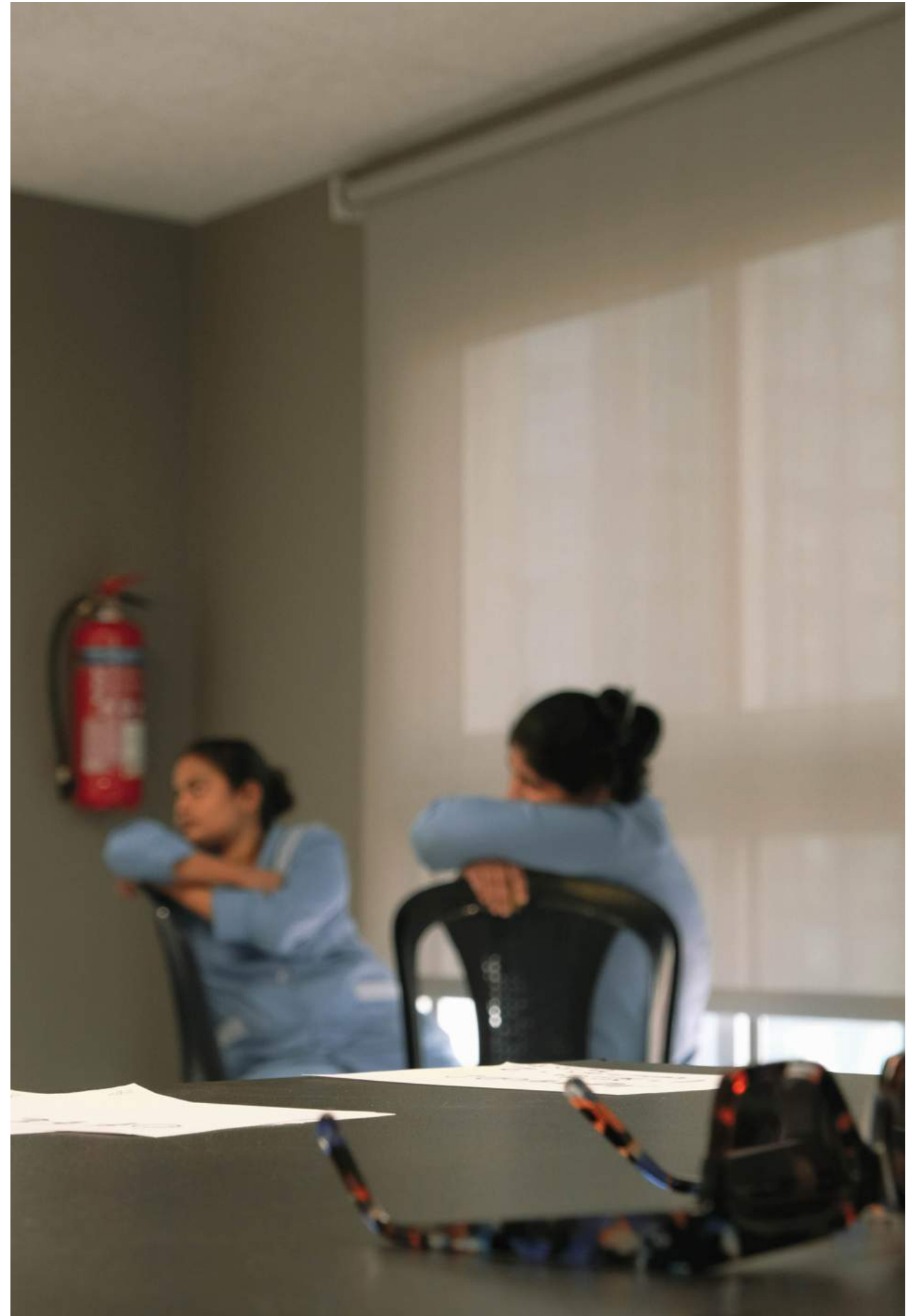




























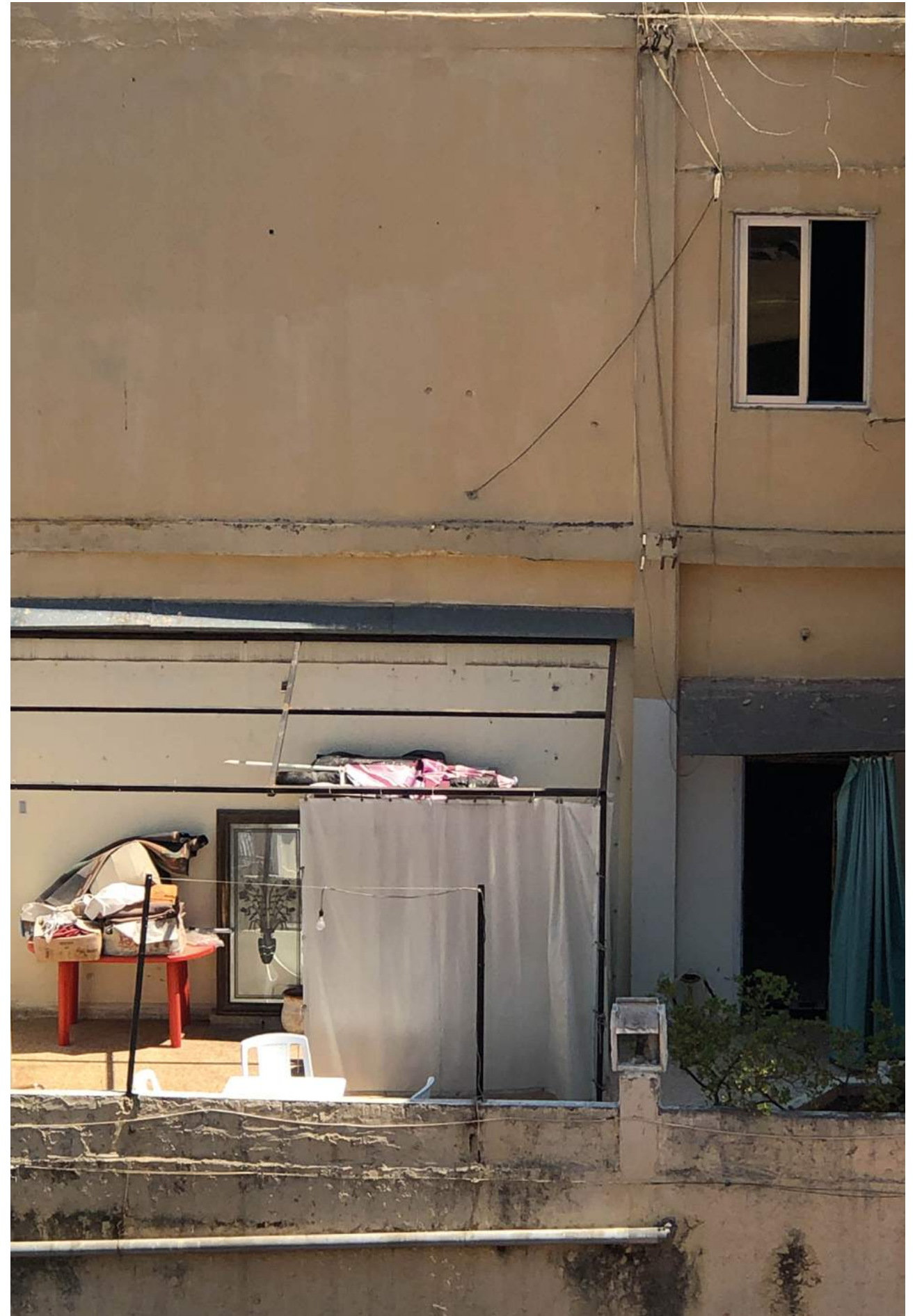




















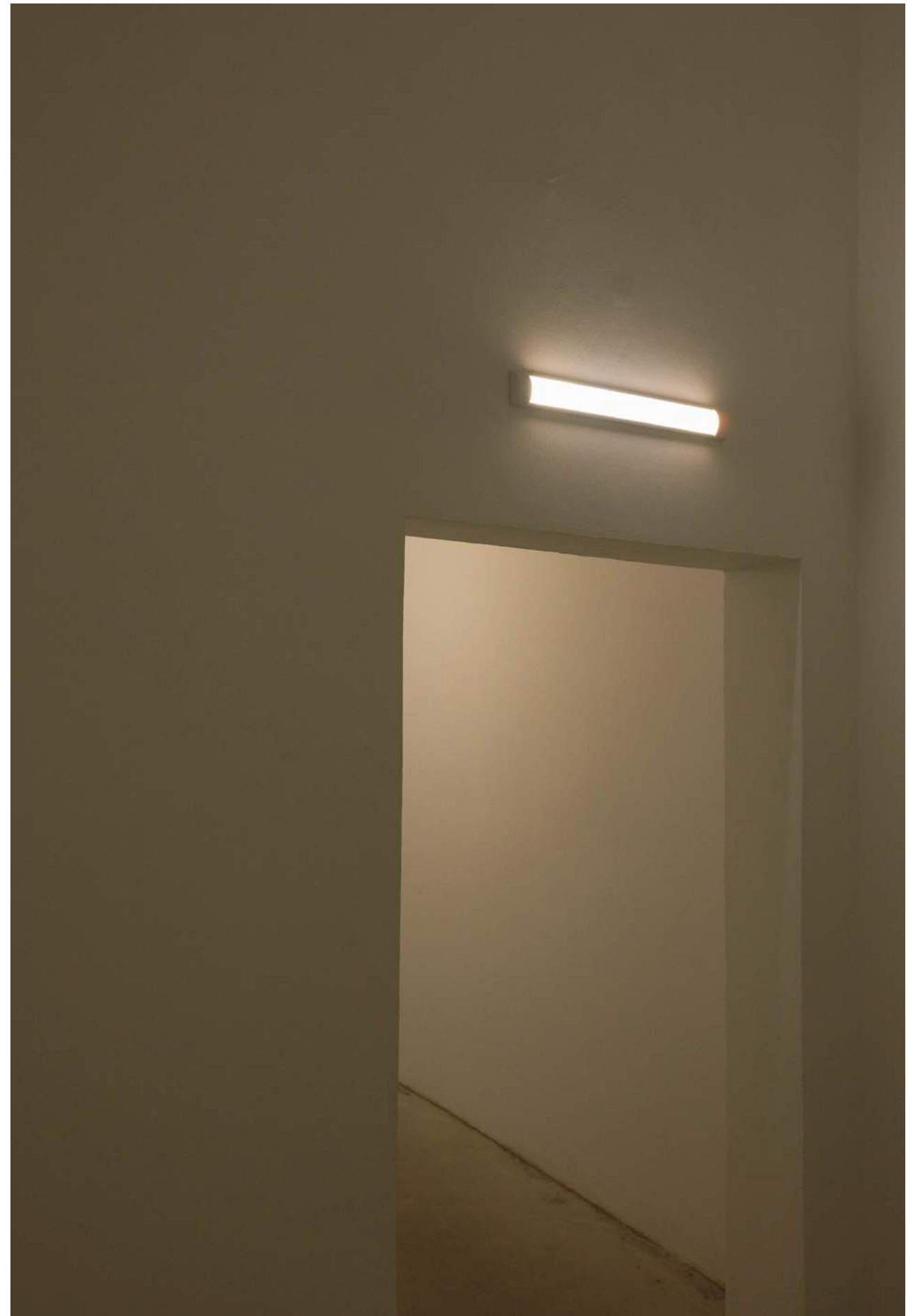
















136



137









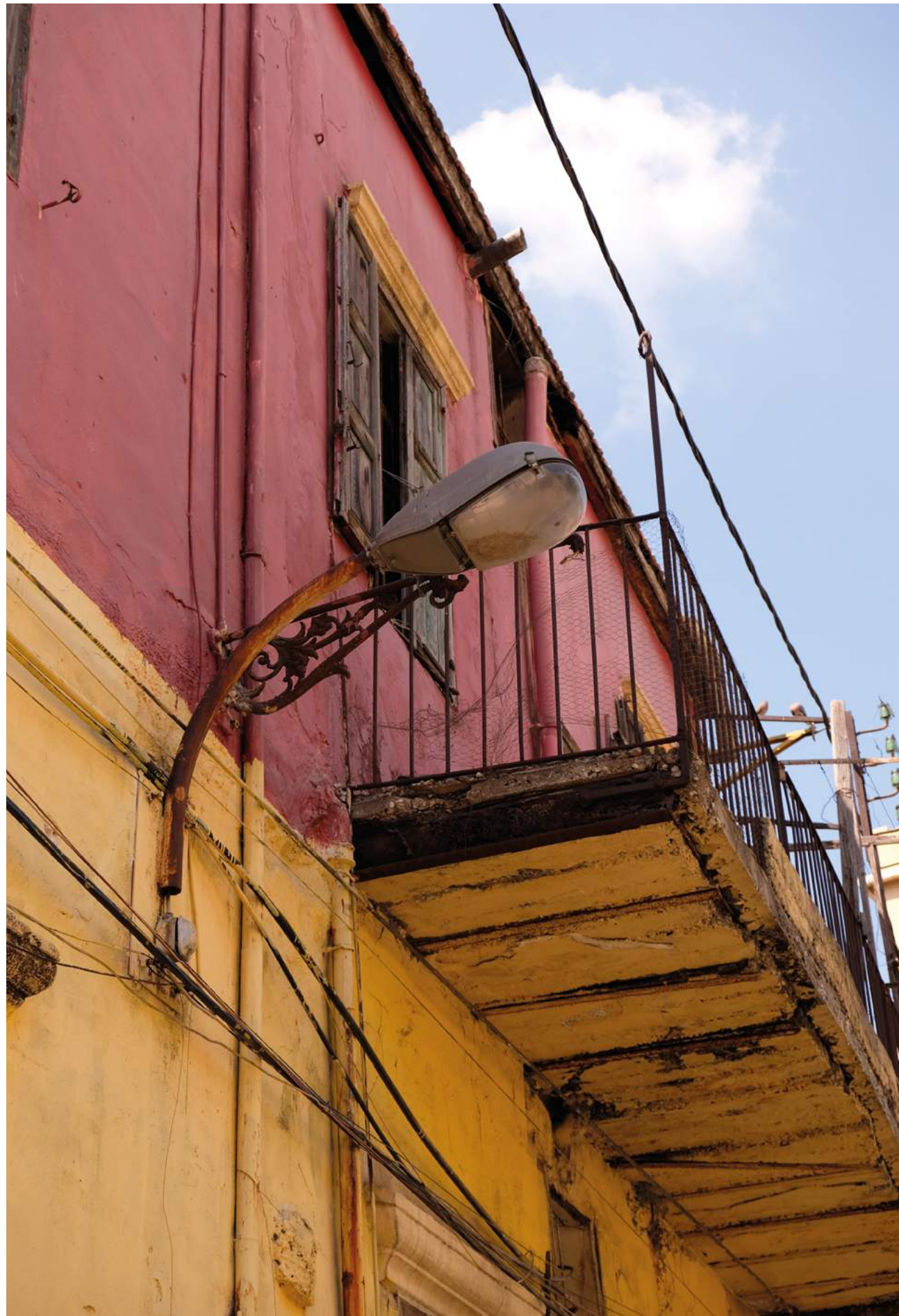


























This book was created in the aftermath of a one-week stay in Lebanon in September 2019. The students and teachers of our university took photographs while staying in Beirut, other Lebanese cities, and during the flight. Of the approximately 2,000 photographs, a selection of 132 photographs found their way into this art book. Olena Smetanina selected the photos and designed the book with artistic guidance from Christopher Jung.

When I held the sample printout of the book in my hands for the first time, I felt like I was dealing with a riddle. In the enigmatic photographs and ambiguous double pages, the challenge was to discover that touching impulse that Roland Barthes called <punctum> (Barthes 1980: 11), which would lead me to underlying meanings. After more than three years of joint research with our partner university in Lebanon, I felt their presence, but access to those meanings appeared denied to me at first.

The sequence of images evoked the association of a dream. A methodology based on the unconscious seemed appropriate to me to be able to encounter the people in Lebanon, the city of Beirut and the country on a deeper level that points beyond the images. Having browsed through the book several times, I then conducted interviews with the designer and with other travel participants about their perception of the art book. Afterwards I applied the technique of associative writing, including a poetic condensation of the associations through the photos. [1] Through the discovery of elements of a <scene> which I had personally witnessed (and which seemed to me to be the heart of the art book), I was now able to integrate the method of in-depth hermeneutic cultural analysis (1986), developed by Alfred Lorenzer, [2] into my methodological approach. After a critical evaluation of the first draft, further pictures came to the fore, their latent content advanced the analysis.

In the <hermeneutic-interpretive investigation of experience> developed by Alfred Lorenzer, <scenic understanding> plays a central role in order to not only understand the <overtly manifest> but also a <hidden-latent sense> of a work. [3] The method of cultural analysis was frequently used in the interpretation of art (especially literature) and other forms of culture, that can be experienced scenically. Until today it represents an essential contribution to psychoanalytical (cultural) theory in post-war Germany (cf. Lorenzer 1986: 15, 21, 26).

I gladly incorporated Lorenzer's expansion of Freud's psychoanalytical interpretation of art and cultural phenomena [4] to include the dimension of the social. This seemed necessary, because the concept of <approaching the foreign cultural field> (ibid.: 68–69) had also formed an important starting point for my research activities on foreignness (especially in Syrian refugee camps near Beirut) in the years 2017–19.

In addition to the artwork and its scenic character, the <author-text relationship> also plays a role in the hermeneutic-psychoanalytic methodology. With Freud and Lorenzer, I remain <cautious> when it comes to analyzing art practitioners themselves (here: the designer of the art book). Considering the inner and outer complexity of producing art, this caution is, in my view, justified (cf. ibid.: 22). For this reason, the analysis considers only those contents from the interview with the designer, which relate to the work produced.

- [1] The technique of free association in conjunction with automatic writing, first presented by E.P. Farrow in his book <A Practical Method of Self-Analysis> (1984, first published 1942), is the basis of the technique of associative writing. In this technique, word associations, sentences and images that reflect the writer's feelings and thoughts are awakened by a concrete specification. Based on these individual thoughts, an individual text is created (von Werder 2000: 17–18).
- [2] Alfred Lorenzer (1922–2002) was a German psychoanalyst and professor of sociology at the University of Frankfurt a. M.. He is considered a representative of the <Frankfurt School> at the Frankfurt Institute of Social Research, and was a pioneer of interdisciplinary psychoanalysis.
- [3] The manifest content comprises what is shown. The artistic form corresponds to the <special form of our thinking>, as Freud called it, which produces the dream work (Freud 1900: 510, footnote 2). The form represents how something is shown. The latent level of meaning provides information as to why something is being shown.
- [4] Of the large number of Freud's writings on the fine arts and literature, Freud's <Moses by Michelangelo> (1914) is one example in which Freud analyzed a Moses sculpture by the sculptor Michelangelo, which Lorenzer in turn subjected to his analysis (Freud 1914: 172ff; Lorenzer 1986: 70ff).

## Beyond the Images. An In-depth Hermeneutic Art Analysis

### Gilbert Beronneau I. Introduction

## II. In-depth Hermeneutic Cultural Analysis

### III. Methodology

In contrast to Lorenzer, I see the task of the artist in concretizing human life [5] in texts, sounds and images. This, here again I agree, is analogous to the images of a dreamer, but goes beyond the dream as it creates and provides an artwork (ibid.: 24, 62). The interpreter's task is to participate in the scene, from which scenic understanding grows. Interpreting the artwork by interpreting one's own counter-transference [6] is a central component of the interpretation (ibid.: 62; Kettner 2005: 26ff). The method is based both on the willingness and ability of the viewer to identify individually and unconsciously with the artwork, as well as on the social conditions brought about by the artwork (cf. Reinke 2013: 28, 32). The artwork behaves independently, but passively.

I was not only part of the group on whose experience the photographs and the art book are based. I also took part in some scenes myself and therefore identify strongly with this piece of work.

This circumstance provided me with immediate access to the manifest logic of the pictures. However, it soon became apparent that the content of the pictures is ambiguous in several places and that a latent meaning shines through beneath the manifest one. I became aware of its <stubbornness> (Lorenzer 1986: 32) above all through a dispersed series of seven photos. The series was followed by another key image and further photographs, whose latent levels of meaning revealed themselves to me in the larger context of the book.

Why are there almost no people in the selected photos? This obvious question caused confusion among the first viewers: From love of abstraction to disappointment in humanity itself, the spectrum of assumptions that had to be questioned was wide. Ultimately, this question also explains the outstanding significance of the only portrait that, as the climax of the series mentioned above, can symbolically stand for the possible solving of the riddle. Parts of the art book, however, remain enigmatic, such as the visual recourse to the Berlin-Tegel airport. Its surreal-looking architecture forms an anchor point in Berlin, as which it is probably perceived by many travellers.

To test my own process of understanding, I have condensed the written associations to the photos several times and integrated them into this elaboration. The interview with the designer of this art book in the run-up to my analysis furthermore served as an important link to the manifest and latent content and allowed for initial speculations.

One point of criticism regarding the methodology of in-depth hermeneutic cultural analysis is the individual-selective process, determined by the subjectivity of the users. [7] With the aim of comparing perspectives, and also to present a more balanced reflection, the inclusion of a control group in the form of interviews with students, teachers and psychoanalysts familiar with the methodology, as well as the integration of relevant theory on photography, seemed appropriate (ibid. 204ff). The <intrinsic logic of the field of knowledge> was made tangible through the insights and observations of those thinkers writing about photography and it contributed significantly to revealing the layers of meaning (Lorenzer 1986: 64).[8]

Especially in the context of a country traumatized by civil wars, it is important to me to point out that a latent level must also be a level of meaning excluded from social consensus. Creating awareness of unconscious collective feelings of

- [5] Here Lorenzer uses the term <suffering>, which he (as a clinically practicing psychoanalyst) might have found more appropriate due to his <[...] radical psychoanalytical view of man as a sufferer> (ibid.: 22). But it should be acknowledged that art and culture are about aesthetics or life itself, and not just about <suffering> in the clinical-psychoanalytical sense.
- [6] In the psychoanalytic context, countertransference is the analyst's feelings towards the analysand in the context of psychoanalytic treatment. Transferred to a work of art, it is about the perception of the feelings of the viewer in the course of the examination of the work.
- [7] Above all, this concerns the differently designed, individual reflective abilities based on previous psychoanalytical experience in theory and practice. In essence, this also applies to a criticism of hermeneutics as the doctrine of interpretation itself. I have tried to address this criticism, which in my view is justified, through transparency in dealing with the methodology as well as an unambiguous naming of personal insights and feelings, as far as I was able to.
- [8] The selection of authors who have formulated contributions to the theory of photography and design was based on the criterion of whether the unconscious is considered in the broadest sense or whether explicit reference is made to psychoanalytic theory. These were above all the philosophers Walter Benjamin (1892–1940), Roland Barthes (1915–1980) and the writer and publicist Susan Sontag (1933–2004). An excluding methodological effect admitted at this point can be the subject of further discussion.



suffering has always been, among others, the concern of art practitioners. The compassion for the life and suffering of the country quickly made us as visitors take sides for the country and its people. After explaining the epistemological framework, I would now like to begin the analysis with the title of the photo book.

In the film *Wings of Desire* (German title: *Der Himmel über Berlin/Heaven above Berlin*; Director: Wim Wenders, 1987), to which the title of this book refers, the angels Daniel and Cassiel observe the people in divided Berlin and influence their lives while remaining unnoticed. This is a first indication of a latent level of meaning, which can be a signpost as well as a starting point for future considerations: Did we as visitors want to be those angels whose influence could steer the development of people and the country in a <positive direction> or did we even want to heal (collective) traumas? [9]

A personal text by the designer opens the space for further reflection. This text first confronted me with feelings towards the book. It was constitutive for me in order to approach the pictorial experience discursively and linguistically: «This book is an attempt to fill a space that has no clear boundaries, no end. [...] The intention of this book is to enable the viewer to feel the sadness, to let it intrude us. Only then will we be able to live out the little joys that surround us and complement our stories» (Smetanina 2020).

I would like to begin by discussing the intention of the designer, who understands the art book as an attempt to fill a space which for her is obviously boundless or timeless. This refers to both a spatial and a temporal level, which also appears in the second sentence in the form of a reference to a collective narrative (<our stories>). We need to mourn in order to be able to feel joy. I will return to the desire to dissolve space and time in the further course of the analysis. At this point, it also contains a reference to the space- and timeless unconscious.

Both sentences not only pave the way to unconscious levels of the images, but explicitly call for them to become conscious through mourning work. In dealing with the photographs, which in their sequence become a narrative, it should first be examined more closely, how oneself interacts with the images. Walter Benjamin already recognized the unconscious character of photography in his book *A Small History of Photography* (1931):

«It is of a different nature, after all, which speaks to the camera than which speaks to the eye; different above all in such a way that a space interwoven with consciousness by man is replaced by an unconsciously interwoven one» (ibid.: 252).

Thus, Benjamin recognizes an <optical unconscious> in the field of photography (ibid.: 252; also: Weissberg 1997: 223). It becomes apparent that the photographic image (like other forms of art) is suitable for making the unconscious visible. It follows from this that the art form of the art book, which deals with the selection and juxtaposition of images, is suitable for arranging the <optical unconscious> in such a way that the unconscious becomes visible in a more cumulative manner. The arrangement of photographs creates the possibility of interpreting photos in their context. This opens up the component of time when viewing several photos. Scenes arise and become a story. As in literature, film and therapeutic analysis, we are dealing with a <narrative text> (cf. Lorenzer 1986: 17). The relationship to the medium of film, in which sequences of images (shots), linked to scenes, form narratives and thereby generate both manifest and latent levels of meaning, should be particularly emphasized here.

I have condensed the written associations in order to be able to grasp the meanings of the photos on a deeper level. The attempt to <dream into> the art book, as if I was dreaming into another person's dream, to connect it with my feelings, to

#### IV. Analysis

Part 1:  
Here and Now,  
Hereafter  
(Photographs pp. 1, 14–23)



bear tension and endure the state of not-knowing, to forget pictures and bringing them back from oblivion, was a challenge. Following the chronology of the art book, I divide the results into five sections.

From a feedback [10] on the first version of this text I remember the following question: Did I have to unconsciously neglect destructive meanings that are effective in the photos, because they are unbearable? After all, the traces of decades of civil war in Lebanon were visible to us in the cities and were revived by the events of the current civil war in the neighbouring country Syria. The most significant picture in this respect is the photo of carpets hanging over a basement window. The picture is placed exactly next to the only portrait and symbolizes the part of the art book and the history of the country that is inaccessible to us.

---

> The direct view into the sky refers to the title. Photos of the sky will be repeated later, on a double page. Heaven has always symbolized an afterlife. Facing the sky, we also pray for help. The view upwards is about our existence. The curtain opens the view onto the upcoming journey, which begins at the airport. A building appears shadowy behind fine grid lines. We are not in the here of a departure. We are embarking on an inner journey. Lines on the runway determine its course. Parts of an airplane that cannot be located are disfigured. The interior of the Airport Berlin-Tegel tells of inner order, of unconscious symmetries. Closed doors allow fantasies of what lies behind them. Entry into a new world. An address. Residence Pasteur 139. A surreal place, a neglected foyer. A lonely chair. Sit down, close your eyes. The non-incident position of the chair in the middle of the room makes one think of an interrogation situation that we were afraid of at the airport. Nobody seems to be here anymore. This concerns a collective fear in Lebanon. Diaspora. There are stairs leading up, or down. The stairs are floating. Uncertainty in the country regularly terrifies me. The walls tell of a difficult time. We know about the decades of civil war. The stairs press against the room. Symmetries hold again. The colours of the earth differ from the silver-grey of the German airport. We are in a warm, dreamlike world. <

---

In the course of the interview with the designer I realized that she was aware that spaces, objects and symmetries take on the roles of people, interactions and living environments. The images and combinations of images give the impression that they want to distract from something. They appear in the form of fragments, enlargements and alienations, half-empty and empty pages, duplications and clichéd images. Viewed individually, they are each provided with a <limited yard of interpretation> (cf. Lorenzer 1986: 56) and are suitable for concealing actual facts and feelings. This, too, makes the art book so enigmatic. The combinations of photos enable a first access. They resemble suspensions, counter-movements, distortions of the respective manifest picture contents. The distortions catch the eye. Above all, they are the ones that can provide valuable indications of latent meanings (cf. Hock, 2000: 37ff). [11]

[9] This thesis seems to me to be quite legitimate in view of the extremely hospitable reception and the events in Lebanon immediately following our departure on September 8th, 2019, which (after decades of civil war experience) have led the country close to a civil war and into national bankruptcy. The consequences of the Corona crisis, which began a few months later, and its aftermath have caused additional massive damage to the country's economy.

[10] The exchange on the first version of this text took place with two psychoanalysts and a psychoanalytic supervisor. Ms. Dietmut Niedecken pointed out the facts of the matter to me.

[11] In his book <Unconscious Thinking> (2000), Udo Hock emphasizes the importance of disfigurement during dream work and its manifold forms, which can be used <quasi as milestones> to determine underlying fantasies of desire (ibid.: 51–57)



> A double-sided long exposure shows an electrifying picture of Beirut at night. The chaos is mute.

Silence on the following photos. Here the mini-series starts with a double series and introduces the room. Stylish interior design. Symmetries and patina in a traditional, multi-storey house in the Armenian district Mar Mikhael. Carpets. The cedar, the symbol of the state, eyed by two windows.

National and religious clichés. Symptoms of collective suppression of insoluble conflicts. Suddenly the evidence. The wounds of the country, soothed only by the pattern of the wall tiles. In the collective memory and deeply etched in the souls. Wounds that are exhibited as if they were warnings. We see the empty eyes of trauma in the form of asymmetrical bullet holes.

The city longs for the preservation of old visibilities, like that of a house in Mar Mikhael.

The slogan: <Old Beirut Matters>. The new Beirut too. Our hotel pool, a swimmer, bathers. Chairs. Buildings. Cranes. Visual distractions. The sea, and behind it, Europe. Longing. In the repetition the view on the cranes in the harbour gets its title: <Tuscany Awaits>. And its irony. Tuscany awaits. Whom?

Symbolic anchors. Cult images. Hope. Jesus and the army.

The photos show morality.

The new Alba building [12], straightforward, modern. In the background the ghostly memorial of a building skeleton sunk into the ground water. Blank page. Thoughts of being bombed out.

Strong, rigid symbols of faith. Two rolling car tires. Stillness and movement.

Faith and reality.

An open-air cinema. I think about my role as an observer. <

## Part 2: Symbol, Symptom

(Photographs pp. 24–51)



## Part 3: Melancholy, Destruction

(Photographs pp. 52–71)



> Cups, Madonnas, snow globes, merchandise. Clichéd inhibition. Faith and consumption. Byblos is frozen in a snow globe: more than a thousand years of culture, the invention of cuneiform writing, one of the oldest urban settlements in the world.

Next to it are objects of mass consumption. Toys.

The national flag. Clouds. Airplane. We're back where we started. Heaven above Beirut.

The nighttime Byblos turns into a cave-like space. Again, the flag. The cedar. The symbols repeat, dreamlike. Once more it seems like the symbols want to distract from the real thing, that hides in the dark areas of the picture.

The black car is back. As if someone had smashed the window with the saying <Old Beirut Matters> to make the demand: May the new Beirut grow in an uncontrolled way! Because: <A community offers a training room, a clubhouse and an outdoor pool>. Motivational slogans.

Modern architecture promises the future. The old reminds of the past.

These are the harbingers of an irritating climax on the following double page: the symmetry of a deserted pool landscape withstands the symmetry of bullet holes. Deck chairs like graves.

Again bullet holes: curtains, a naked wall. Protection and defenselessness.

Two honest poses: men in the market, women on board.

Then a scene of suffering: a wooden cross, a white cloth, hands folded in prayer. An unheard plea pervades the images.

Again, the ghostly symmetry of the familiar building skeleton, this time in threatening proximity to the partner university. As before, the never completed high-rise building is placed next to an empty page. Eternal return of the suppressed. Then a battlefield. From the inside, an advertising man seems to draw a gun. Dirt like blood. No humans. <

---

In the confrontation with the depicted Christian, national and later capitalist symbols I am confronted with a feeling of paralysis. I like to trust the symbols. At the same time, I think of the many wars in the crisis-ridden Middle East, especially in Lebanon, and the associated and necessary extent of suppression. Enclosed in the symbols, the suppressed produces a strong effect. The symbols thereby become a symptom. Lorenzer describes it this way:

«**Suppression works against this: against forms of interaction that collide with collective norms and values [...] They become unconscious, i.e. they are not recognizable in thought or action, but they remain–veiled and distorted–effective, irresistibly effective**» (Lorenzer 1986: 53).

The projections in which faith, prosperity and enduring western images form driving factors have to be recognized in order to reach latent levels of meaning within the images. The presentational symbols [13] of religions, nations and capitalism have, in addition to their unifying and calming effect, the disturbing and rigid character of collective suppression. Different faith, wealth and origin, not different feelings, have caused people to start wars again and again. Thus, the abundance of recurring symbols might serve as an agreement that one never fully trusts, which therefore has to be constantly repeated and symbolized. Following Lorenzer, I see in the questioning of these symptomatic images a critical (rather than utopian) potential of deep hermeneutics (cf. Lorenzer 1986: 28). Next to and behind the clichéd symbols of faith (Madonnas, saints, images of Jesus), capitalism (brands, knick-knacks, mass-produced goods) or nationalism (flag, cedar), the majority of the other images seem comparatively silent. In these silent photos, in the absence of people, melancholy has taken root. And it is melancholy in which loss continues to work.

[12] Alba, Académie Libanaise des Beaux Arts, is our partner university in Beirut.

[13] In his works, Lorenzer refers to the distinction introduced in 1942 by the American philosopher Susanne K. Langer (1895–1985) between <discursive> (linguistic-logical) and <presentational> (aesthetic) symbolism. Presentational symbolisation enables, among other things, works of art and their pictorial and ideational qualities to achieve symbolic status for that, which cannot be said, for the world of feelings. Both symbolic forms, the discursive-logical and the presentational-aesthetic, generate sense and meaning on an equal footing (cf. Reinke 2013: 29).

[14] In graphic design, the typographic white space (hereinafter: white space) is the unprinted or white part of a printed page.  
[15] In the <Fort-Da-Game>, which became famous in the history of psychoanalysis (<Beyond the Pleasure Principle>, Freud 1920), the 1½-year-old boy, working alone, lets a reel of yarn disappear again and again, only to let it appear again, pulling the yarn towards him, and to rejoice in it (cf. Freud 1920: 11ff, Lorenzer 1986: 54–55, Hock 2000: 232–233).



Designers will object at this point not only because of the hypothetical content of the explanations. After all, free space promotes the lively interplay of images, of image and text, image relief and image rhythm and is therefore an element of design and thus also a sign. But this is perhaps precisely where the relationship to the death drive exists, which usually occurs in interaction with the so-called pleasure principle and expresses the bipolarity of life. Like the death drive, the white space might also present the non-symbolizable (the unspeakable and the unshowable), and only becomes visible in its repetition.

But where there is nothing, no access to latent levels of meaning is possible. In the recourse to the manifest level of meaning in the art book, the absence of human beings (still) stands out. First, I assume an artistically intended decision of the designer. The resulting high degree of abstraction emphasizes the symbols hidden and obvious in the surfaces. The white space affirms the relationship of the photos to each other and yet shows them in isolation. The emptiness in relation to the nonemptiness can encourage perceiving feelings. Here, like Freud's grandson, we can succeed in filling the voids with our own imagination in a visual <absence-presence rhythm> (cf. Hock 2000: 237). In the worst case, however, the emptiness also confronts us with the fear of our own inner emptiness or the fear of loss. This might be an elementary feeling in Lebanon, traumatized by civil wars. As a result of repeated fightings over decades, many Lebanese, including some with whom we interacted, have suffered heavy losses and have had traumatic experiences.

We perceived our encounters with people in Lebanon as open, nuanced and conscious. We experienced friendliness and helpfulness on the one hand, but also the horror of past times on the other. We experienced it in the form of traces of the civil war between 1975 and 1990, the severe armed conflicts until 2005 and the more moderate conflicts until 2015. These traces were visible to us (walls of houses, gaps between buildings, photographs, paintings, films, conversations). The publicly accessible monument of a sniper bastion with hundreds of bullet holes on the border of West and East Beirut bears witness to this period. The real traces on the streets caused a photographic reaction (like a resistance).

This reaction can also be seen as part of a process of suppression. The process begins with carrying a camera, in an unconscious effort to make oneself immortal (cf. Flusser 1983: 42, 58). Thus, we catch ourselves attempting to make a country immortal through our photographs, through this art book and to dissolve mourning by presenting excerpts, in our case places of melancholy.

> Behind closed doors. A boy leans on his mother's lap. The red dress, both feet. Two diagonals of the picture cross in a vanishing point outside the picture. Leaning into each other. A car tire with an upright stick inside, the inscription: 1\$ & up. I think of the central scene of our stay on the roof of the house in Mar Mikhael, which I witnessed: The little boy is the son of a young woman from Beirut who told us about the effort to preserve the old Mar Mikhael district, with all the challenges that a rebellious civil society faces. The boy has almost crawled into his mother, hiding bashfully in her dress. The boy and his mother were both centre and pivot in equal measure. During the lecture she was distracted by him with all the means of a two or three-year-old. The boy also saw his mother threatened. More than ten strangers surrounded the two of them. Of them, the predominantly male protagonists pointed their cameras at her. She stroked her son's head in a reassuring manner. In an effort to continue her talk, she pushed him from one side to the other. The red of her dress. Impending loss and seduction. This is Beirut.

Memories of glorious times before the civil war. The connection to Europe, to France, to the Arab world. The transience is evident in the things. Graffiti demands the here and now and is like everywhere.

Part 4:  
Seduction, Loss

(Photographs pp. 72–113)



From now on mainly structures, lines. Avoidance of space. Because space is taken from many. A new house, in which the old one finds itself again, and vice versa. The old is indeed threatened.

A Mercedes taxi from the 70s. Round chrome. The satirical Beirut orchestrates bicycles, lets priests chase children. Beirut dances like Berlin. Maybe not as openly, but as often.

A bag of ripe figs suggests tasting. Detail of the roof scene <Mother and Son> and clearly a symbol of seduction.

The rooftop scene extends varied and multifaceted like a red thread through the book. And heads for its climax, that of the only portrait.

Falling back into the dream: anonymity in the grid-like façade. A car guides us blurred on a runway. What can we not remember? Sleeping cleaners.

Standing still. <

With photography, a means of expression was created that is closer to memory than any other. Photography offers memory in the sense of an apparent salvation of time from the nothing. Both photography and memory are dependent on the passing of time and oppose it (cf. Berger 1982: 135) [16]. But in contrast to memory, photographs alone cannot preserve the meaning of the event. Their appearance nevertheless seems so credible, even when detached from their meaning. What is the value of this information, which is separated from all lived experience? Precisely because they have no meaning in themselves, they can be used at will, like images from the memory of a stranger (ibid.: 36, 78–80). The melancholy part of the picture is also revealed through its pure image character, which implicitly carries the real loss (of the object, of time) within itself.

Susan Sontag's trend-setting examination of photography (*On Photography*, 1977) takes as its starting point the image character of an alleged reality. According to Sontag, however, the reality of the world, whatever its form, is not to be found in its images, but consists of the processes in the temporal context. We only understand what becomes accessible to us over time. The neglect of time becomes clear in the example of Sontag's critique of the artistic movement of surrealism in the beginning of the 20th century:

«In doing so, the surrealists did not recognize that time itself is the most painfully moving, irrational, mysterious phenomenon and the one that is furthest away from the ability to assimilate» (Sontag 1977: 56).

Thus, the darkest side of photography becomes visible. It does not represent the direct path from the unconscious to the image of it, but a radical approach to time. Photography is working on the erasure of time, and is supported by those areas of the unconscious that press for non-existence. Photography is perhaps also driven by the unconscious desire to erase reality because it is subject to the temporal. If this is the case, this could also be an indication of the death drive.

Roland Barthes expresses it similarly in his very personal examination of photography (*The Light Chamber*, 1980), when he asks himself where in a society death is to be found, and makes it out in photography, <[...] in this image that produces death by wanting to preserve life.> This death outside of religion and ritual is an immersion in literal death.

«LIFE/DEATH (sic): the paradigm is limited to a simple triggering, that separates the initial situation from the finished print» (Barthes 1980: 103).

The photographer's alternating view on the real appearance and into the camera's viewfinder embodies an interplay between time and nothing, between life and death (<Da> is the real appearance in its time—<Fort> is the real appearance

[16] In his collection of essays „The Moment of Photography“ (2013), the British writer John Berger (1926-2017) refers to Susan Sontag and Roland Barthes. He sensitively approaches both photography and the work of well-known photographers, himself an artist, with great sensitivity.



in its time). The pressure on the trigger becomes a desire to preserve the object, which is fed by a deficiency and results in the selective destruction of time. Thus, photography is always accompanied by the <sad vision of loss> (Sontag 1977: 69).

---

> Stacks of books in French bear witness to a lost time, next to piles of rooms of lost homes. Rock, sand, textures, witnesses of the times. Traces of time. Jesus and Mary. Saints. Faith and hope in the face of death. Spider-like skeleton of a tower. Time sits here spitefully, like an octopus. Again, the unfinished building skeleton as a symbol of all lost objects. Nostalgically alienated it intrudes back into its time. I feel the shock of time freezing. Looking at the people, how they live: An open curtain. A balcony. Laundry. The mountains behind the city. Summer, coolness. Normality. People, children. Their clothes. Their skin. A father teaching his daughter to swim. We approach with caution. Two of us are looking west, back to where we came from. Thoughts of crusader times. Inside and outside, shadow and light. Distance. Suddenly I look into his eyes, the little boy on the roof of the house in Mar Mikhael. His eyes reflect the whole tragedy of life. It is the only portrait of a person photographed by us in this art book and perhaps the most important photo in the series of photos. I feel his fear for his mother and his mother's fear for her old building, for the city, and for all the other old buildings. The picture stands for Lebanon with all its history, for the future of the country and that of its people. I myself am afraid of losing the country. Here the melancholy of all the objects lost and those which are to be lost is reflected, soothed only by the red dress of the mother. Seduction, life. Loss, death. Carpets, enigmatic symmetries, a basement window. What's under the carpets, what's in the cellar? Cables like infusion tubes. Fear of the abyss, of the collapse of the country. Neglect, disorder. Traces of stopovers. Bottles. Garbage. A door, grainy light. Silence. Order. This is Lebanon too: executive chairs, brands, casual. Two swarm structures, cages. An analogy. A truck, the cedar, affiliation. A stuffed elephant with a naive, baffled look on its face. Like us. On the next pages we wander through the city and enjoy the lively Beirut, see graffiti art, decorated facades and colorful window shutters. All this constitutes the beauty of the city. A family, community and closeness. Old photonegatives and -positives show strangeness and closeness. The question of whether they are portraits of dead people. Coloured images. Finally, a look at places, spaces, at the solidity of the city, at houses and the harbour. Time in the struggle for the future. That is also Beirut. The curtain does not fall. It resists time. <

---

Part 5:  
Time, Non-Time  
(Photographs pp. 114–153)



Final  
Considerations

In the mother-son scene on the roof of the house in Mar Mikhail, the melancholy of the country revealed itself to me (p.131). The situation described, was on the one hand about a possible loss of the mother to us (from the perspective of the son), on the other hand about the looming loss of an entire district (from the perspective of the mother). Photos of bullet holes from the time of the civil war on several (older) buildings in Beirut completed the loss scenario in its most extreme form—the loss of life.

Loss and its consequences are one thing, but the blind rage of warlike conflicts is another. It is in particular the photography of the hanging carpets above the basement window that is capable of capturing the traumatizing consequences of armed conflicts (p.130). The traumas have to be addressed, even if the feelings associated with them are unbearable. Images and scenes that I heard and witnessed in the refugee camps reappear in this context. War wounds, children abandoned to their fate, traumatized families are difficult or impossible to comprehend or even mourn. The country has to cope with these transgenerational traumas from different wars alongside the economic and political crises of today.

The photographer, as Benjamin concludes his Small History of Photography (1931), has to uncover the guilt in his photos. He must name the crime scenes from which his photos originate. The inscription becomes an essential part of photography (ibid: 269). Those who are shown in this book, there are few, are innocent. The pose of the vendors at the market, that of the young women on the boat, show their innocence just as much as that of the boy on his mother's skirt. Guilt is revealed, if at all, on the surfaces, in the objects and in the rooms. These images of Beirut reject a romanticizing transfiguration of the city.

What remains are feelings of great intensity, which can arise dwelling on the double pages of this book. At neuralgic points I have tried to find access to manifest and latent levels of meaning as two <[...] inseparable sides of a symbolic context> (Lorenzer 1986: 57). It was at these points that the initially hoped-for <touching impulses> reached me, which led me to those deeper layers of seduction, loss, chaos, death and grief. I somehow failed at the image of the hanging carpets and could not go any further. It seems that I had to do this in order not to lose faith in a hopeful Beyond the Images, which enables mourning and consequently joy through becoming more conscious and which works against the extinction of time.

The key images and double pages I identified may be inspiration and support for the viewer, but they do not have to be. Other images and new image couplings can also become those fields of reflection that enable the beholders to grasp and access underlying meanings of the art book.

Finally, I would like to return to the title of this book. One of the conclusions I draw from my remarks is that we were accompanied by the unconscious desire to transform sadness into joy as angels in the Heaven above Beirut. With our cameras, we wanted not only to capture moments, but also to heal wounds. For this purpose, time had to stop in the pictures. Carefully, we directed our gaze at seemingly incidental things. The designer of the book appreciated these traces and gathered their essence. So that both may become visible: the stopping of time and the melancholy in the objects.



Der vorliegende Bildband entstand nach einem einwöchigen Aufenthalt im Libanon im September 2019. Studierende und Lehrende einer Berliner Hochschule fotografierten in Beirut, in anderen Städten des Libanons und während der Flugreise. Von den etwa 2.000 Aufnahmen fand eine Auswahl von 132 Fotografien den Weg in diesen Bildband. Die Auswahl der Bilder und die Gestaltung des Buches erfolgte durch Olena Smetanina mit künstlerischer Begleitung durch Christopher Jung.

Als ich zum ersten Mal den Probeausdruck des Buches in den Händen hielt, hatte ich das Gefühl, es mit einem Rätsel zu tun zu haben. Die Herausforderung bestand darin, in den geheimnisvollen Fotografien und doppeldeutigen Seiten jenen von Roland Barthes als <punctum> (Barthes 1980: 11) bezeichneten berührenden Impuls zu entdecken, der mich zu tieferliegenden Bedeutungen führen würde. Nach mehr als drei Jahren Forschungstätigkeit im Libanon fühlte ich zwar deren Präsenz, doch der Zugang schien mir zunächst verwehrt.

Die Bilder in ihrer Abfolge erweckten in mir die Assoziation eines Traumes. Eine am Unbewussten ansetzende Methodik schien mir angemessen, um den Menschen im Libanon, der Stadt Beirut und dem Land auf einer tieferen Ebene, die über die Bilder hinausweist, begegnen zu können. Nach wiederholter Ansicht des Buches führte ich zunächst ein Interview mit der Gestalterin und weitere mit anderen Reise-Teilnehmenden über den Bildband. Danach wendete ich die Technik des assoziativen Schreibens an, einschließlich einer poetischen Verdichtung der Assoziationen über die Bilder [1]. Durch die Entdeckung von Elementen einer Szene, die ich persönlich miterlebt hatte (und die mir als das Herz des Bildbandes erschien), konnte ich nun Teile der von Alfred Lorenzer [2] entwickelten Methode der tiefenhermeneutischen Kulturanalyse (1986) in mein methodisches Vorgehen integrieren. Nach einer kritischen Bearbeitung der ersten Analyse rückten weitere Bilder ins Zentrum, deren latenter Inhalt die vorliegende Betrachtung vertiefte.

In der von Alfred Lorenzer entwickelten <hermeneutisch-interpretierenden Untersuchung des Erlebens> spielt das < szenische Verstehen > eine zentrale Rolle, um neben dem <offenkundig-manifesten> auch einen <verborgen-latenten Sinn> eines Werks herauszuarbeiten. [3] Die Methode der Kulturanalyse wird bei der Interpretation von Kunst (insbesondere Literatur) und anderen szenisch erlebbaren Formen von Kultur eingesetzt und stellt bis heute einen wesentlichen Beitrag zur psychoanalytischen (Kultur-)Theoriebildung im Deutschland der Nachkriegszeit dar (vgl. Lorenzer 1986: 15, 21, 26).

Lorenzers Erweiterung von Freuds psychoanalytischer Auslegung von Kunst und Kulturphänomenen [4] um die Dimension des Sozialen nahm ich gerne auf. Dies auch, weil der Begriff der <Annäherung ans fremde Kulturfeld> (ebd.: 68–69) eine wichtige Ausgangsposition meiner Forschungsaktivitäten über Fremdheit (insbesondere in den syrischen Geflüchtetenlagern in der Nähe von Beirut) in den Jahren 2017–19 gebildet hatte.

Neben dem Werk und dessen szenischem Charakter spielt bei der hermeneutisch-psychoanalytischen Methodik auch das Autor-Text-Verhältnis eine Rolle. Mit Freud und Lorenzer bleibe ich <vorsichtig>, Kunstausübende (hier: die Gestalterin des Bildbandes) selbst analysieren zu wollen. Im Wissen um die innere wie äußere Komplexität im Hervorbringen von Kunst hat diese Vorsicht aus meiner

Jenseits der  
Bilder.  
Eine tiefenhermeneutische  
Kunstanalyse  
Gilbert Beronneau  
I. Einführung

II. Tiefenhermeneutische  
Kulturanalyse

[1] Die erstmals von E.P. Farrow in dessen Buch <Bericht einer Selbstanalyse> (1984, Erstveröffentlichung 1942) vorgestellte Technik der freien Assoziation in Verbindung mit dem automatischen Schreiben ist Grundlage der Technik des assoziativen Schreibens. Dabei werden durch eine konkrete Vorgabe beim Schreibenden Wortassoziationen, Sätze und Bilder geweckt, die dessen Gefühle und Gedanken widerspiegeln. Ausgehend von diesen individuellen Gedanken entsteht ein eigener Text (von Werder 2000: 17–18).

[2] Alfred Lorenzer (1922–2002) war deutscher Psychoanalytiker und hatte einen Lehrstuhl für Soziologie an der Universität Frankfurt a.M. inne. Er gilt als Vertreter der Frankfurter Schule und war Pionier einer interdisziplinär ausgerichteten Psychoanalyse. Der manifeste Inhalt erzählt das, was gezeigt wird. Die künstlerische Form korrespondiert mit der von Freud bezeichneten <besonderen Form unseres Denkens>, die die Traumarbeit herstellt (Freud 1900: 510, Fußnote 2). Die Form repräsentiert, wie etwas gezeigt wird. Die latente Sinnenebene gibt Auskunft, warum etwas gezeigt wird.

[3] Aus der Vielzahl von Freuds Schriften über Bildende Kunst und Literatur sei hier beispielhaft Freuds Schrift <Der Moses des Michelangelo> (1914) erwähnt, in der Freud eine Moses-Skulptur des Künstlers Michelangelo analysierte, welche Lorenzer wiederum seiner Analyse unterzog (Freud 1914: 172ff; Lorenzer 1986: 70ff).

Sicht berechtigten Grund (vgl. ebd.: 22). Daher habe ich nur solche Inhalte aus dem Interview mit der Gestalterin in diese Analyse integriert, die sich ausschließlich auf das Werk bezogen.

Die Aufgabe Kunstschaffender sehe ich, anders als Lorenzer, in der Konkretisierung des menschlichen Lebens [5] in Texten, Klängen und Bildern. Dies, hier stimme ich wieder überein, erfolgt analog zu den Bildern eines Träumenden, geht aber mit der Bereitstellung in Form eines Werkes über den Traum hinaus (ebd.: 24, 62). Die Aufgabe der Interpretierenden besteht in der szenischen Teilhabe, aus der szenisches Verstehen erwächst. Dabei ist das Deuten des Werks durch die Deutung der eigenen Gegenübertragung [6] zentraler Bestandteil der Interpretation (ebd.: 62; Kettner 2005: 26ff). Die Methode setzt sowohl an der Bereitschaft und Fähigkeit zur individuellen unbewussten Identifizierung des Betrachtenden mit dem Werk als auch an den durch das Werk hervorgebrachten sozialen Verhältnissen an (vgl. Reinke 2013: 28, 32). Das Werk verhält sich dabei eigenständig, aber passiv.

III. Methodik

Ich war nicht nur Teil der Gruppe, aus der heraus die Fotografien und der Bildband entstanden, sondern auch bei einigen Szenen selbst dabei. Dies verstärkte meine Identifikation mit dem Werk. Auf der Ebene meiner persönlichen Lebensumstände schlugen auch drei Jahre Forschungstätigkeit im Libanon zu Buche.

Dadurch entstand sofort ein Zugang zur manifesten Logik der Bilder. Es stellte sich aber schnell heraus, dass der Bildinhalt an mehreren Stellen doppeldeutig ist und unter dem manifesten ein latenter Sinn hindurchscheint. Dessen <Eigensinnigkeit> (Lorenzer 1986: 32) wurde mir vor allem über eine verteilte Serie von sieben Bildern bewusst. Dieser folgten noch ein weiteres Schlüsselbild und weitere Fotografien, deren latente Sinnenebenen mir nun in einem größeren Zusammenhang bewusst wurden.

Warum sind fast keine Menschen auf den ausgewählten Bildern zu sehen? Diese naheliegende Frage hat zunächst Unklarheiten unter den ersten Betrachtenden hervorgerufen: Von der Liebe zur künstlerischen Abstraktion über die Enttäuschung über die Menschheit an sich war das Spektrum der Annahmen, die jeweils hinterfragt werden mussten, groß. Letztlich begründet diese Frage auch die herausragende Bedeutung des einzigen Portraits, das als Höhepunkt der genannten Serie sinnbildlich für die mögliche Entschlüsselung des Rätsels stehen kann. Teile des Bildbandes bleiben aber rätselhaft, wie der visuelle Rückgriff auf den Flughafen Berlin-Tegel. Dessen surreal anmutende Architektur bildet einen Ankerpunkt in Berlin, als der er vermutlich von vielen Reisenden gesehen wurde.

Zur Überprüfung meines eigenen Verstehensprozesses habe ich die verschriftlichten Assoziationen zu den Bildern mehrfach verdichtet und in diese Ausarbeitung integriert. Das Interview mit der Gestalterin des Bildbandes im Vorfeld meiner Analyse diente mir darüber hinaus als wichtige Rückbindung an den manifesten wie den latenten Inhalt und ließ erste Spekulationen zu.

Ein Kritikpunkt an der Anwendung der Methodik der tiefenhermeneutischen Kulturanalyse besteht in der individuell-selektiven Ausgestaltung bedingt durch die Subjektivität der Anwender. [7] Mit dem Ziel eines Perspektivenvergleichs, und auch im Sinn eines Reflexionsgleichgewichts, schien mir das Hinzuziehen einer Kontrollgruppe in Form von Interviews mit Studierenden, Lehrenden sowie mit der Methodik vertrauten Psychoanalytikerinnen sowie das Einbinden relevanter Theorie über Fotografie sinnvoll (ebd. 204ff). Die <Eigenlogik des Erkenntnisfeldes>

[5] Lorenzer verwendet hier den Begriff <Leiden>, den er (als klinisch praktizierender Psychoanalytiker) in der <[...] Radikalität der Sicht der Psychoanalyse auf den Menschen als Leidenden> (ebd.: 22) vielleicht für angemessener erachtet hätte. Doch sollte man anerkennen, dass es in der Kunst und Kultur um Ästhetik oder um das Leben an sich geht und <Leiden> im klinisch-psychoanalytischen Sinn von Kunstschaffenden nicht unbedingt als solches begriffen wird, sondern als das Leben an sich. Als Gegenübertragung werden im psychoanalytischen Kontext die Gefühle des Analysierenden dem Analysanden gegenüber im Rahmen einer psychoanalytischen Behandlung beschrieben. Übertragen auf ein Kunstwerk geht es um die Wahrnehmung der Gefühle der Betrachtenden im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Werk.

[7] Vor allem betrifft dies unterschiedlich ausgestaltete, individuelle Reflexionsvermögen auf Grundlage psychoanalytischer Vorerfahrungen in Theorie und Praxis. Dies trifft im Kern auch eine Kritik an der Hermeneutik als der Lehre von der Auslegung an sich. Ich versuche dieser, aus meiner Sicht berechtigten, Kritik durch Transparenz im Umgang mit der Methodik sowie einer eindeutigen Benennung persönlicher Erkenntnisse und Gefühle, soweit es mir möglich ist, beizukommen.



wurde über die Erkenntnisse und Beobachtungen der über Fotografie Schreibenden erfahrbar und trug einen wesentlichen Anteil zur Herausarbeitung der Sinn-ebenen bei (Lorenzer 1986: 64). [8]

Gerade im Kontext eines von Bürgerkriegen traumatisierten Landes ist es mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass eine latente Ebene auch eine vom sozialen Konsens ausgeschlossene Sinnebene sein muss. Die Bewusstmachung unbewusst wirksamer kollektiver Gefühle des Leidens war immer auch Anliegen Kunstausübender. Die Anteilnahme am Leben und Leiden des Landes hat uns als Besuchende schnell Partei für das Land und seine Menschen ergreifen lassen. Diesen Gedanken weiterführend, möchte ich nun, nach der Darlegung des epistemologischen Rahmens meiner Arbeit, die Analyse beim Titel des Bildbandes beginnen.

Im Film Himmel über Berlin (Regie: Wim Wenders, 1987), auf den der Titel verweist, beobachten die Engel Daniel und Cassiel die Menschen im geteilten Berlin und nehmen unbemerkt Einfluss auf deren Leben. Daraus ergibt sich ein erster Hinweis auf eine latente Sinnebene, der Wegweiser sowie Ausgangspunkt für die kommenden Überlegungen sein kann: Wollten wir als Besuchende jene Engel sein, deren Einfluss die Entwicklung der Menschen wie des Landes in eine positive Richtung lenken kann oder wollten wir sogar erlittene (kollektive) Traumata heilen [9]?

Ein persönlicher Text der Gestalterin öffnete den Raum für weitere Überlegungen. Dieser Text konfrontierte mich als Erstes mit Gefühlen dem Werk gegenüber. Er war für mich quasi konstitutiv, um mich dem bildhaften Erleben diskursiv-sprachlich nähern zu können:

«Dieses Buch ist ein Versuch, einen Raum zu füllen, der keine klaren Grenzen, kein Ende hat. [...] Die Intention dieses Buches ist es, dem Betrachtenden zu ermöglichen, die Traurigkeit zu fühlen, sie in uns eindringen zu lassen. Erst dann werden wir die kleinen Freuden, die uns umgeben und die unsere Geschichten ergänzen, hell ausleben können» (Smetanina 2020).

Ich möchte zunächst auf die Intention der Gestalterin eingehen, die im Bildband einen Versuch sieht, einen Raum zu füllen, der für sie offenbar grenzen- bzw. zeitlos ist. Dies verweist auf eine räumliche wie auf eine zeitliche Ebene, die auch im dritten Satz in Form der Bezugnahme auf ein kollektives Narrativ (<unsere Geschichten>) auftaucht. Dieses sollen wir betrauern, um dann Freude empfinden zu können. Auf den Wunsch, Raum und Zeit aufzulösen, werde ich im weiteren Verlauf der Analyse wieder zurückkommen. Zunächst ist darin auch ein Verweis auf das raum- und zeitlose Unbewusste enthalten.

Die Sätze bahnen nicht nur Wege zu unbewussten Ebenen der Bilder, sondern fordern explizit auf, diese über Trauerarbeit bewusst werden zu lassen. Im Eingehen auf die Fotografien, die in ihrer Reihung zum Narrativ werden, soll zunächst das Wesen der eigenen Interaktion mit den Bildern näherer Betrachtung unterzogen werden. Bereits Walter Benjamin erkennt in seiner Kleinen Geschichte der Photographie (1931) den unbewussten Charakter der Fotografie:

«Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt» (ebd.: 252).

Damit erkennt Benjamin in der Fotografie ein <Optisch-Unbewusstes> (ebd.: 252; auch: Weissberg 1997: 223). Es wird ersichtlich, dass das fotografische Bild (wie andere Formen der Kunst) geeignet ist, Unbewusstes sichtbar zu machen. Daraus folgt, dass die Kunstform des Bildbandes, in der es um die Auswahl und das Zueinander-Setzen von Bildern geht, geeignet ist, <Optisch-Unbewusstes> so zu

[8] Die Auswahl der Autorin und der Autoren, die Beiträge zur Theorie der Fotografie formuliert haben, erfolgte nach dem Kriterium, ob das Unbewusste im weitesten Sinne berücksichtigt bzw. explizit auf psychoanalytische Theorie verwiesen wird. Dies waren vor allem die Philosophen Walter Benjamin (1892–1940), Roland Barthes (1915–1980), sowie die Schriftstellerin und Publizistin Susan Sontag (1933–2004). Ein an dieser Stelle eingestandener exkludierender methodischer Effekt kann Gegenstand weiterführender Diskussion sein.

[9] Diese These scheint mir in Anbetracht der überaus gastfreundlichen Aufnahme und der unmittelbar nach unserer Abreise am 8. Sept. 2019 folgenden Ereignisse im Libanon, die das Land (nach Jahrzehnten der Bürgerkriegserfahrung) an den Rand eines Bürgerkriegs und in den Staatsbankrott getrieben haben, durchaus legitim. Die wenige Monate danach einsetzende Corona-Krise und deren Folgen haben der Wirtschaft des Landes zusätzlich massiven Schaden zugefügt.

arrangieren, dass Unbewusstes gehäuft sichtbar wird. Durch die Anordnung von Fotografien entsteht zusätzlich die Möglichkeit, Bilder in ihrem Zusammenhang zu interpretieren. Damit öffnet sich, in der Betrachtung mehrerer Bilder, die Komponente der Zeit. Szenen entstehen und werden zu einer Geschichte. Wir haben es, wie in Literatur, Film und der therapeutischen Analyse, mit einem <Erzähltext> zu tun (Lorenzer 1986: 17). Betont sei hier besonders die Verwandtschaft zum Medium Film, in dem Bildfolgen (Einstellungen), zu Szenen verbunden, Narrative bilden und dabei manifeste wie latente Sinnebenen generieren.

Die verschriftlichten Assoziationen habe ich verdichtet, um in die Bedeutungen der Bilder tiefer eindringen zu können. Der Versuch in den Bildband, wie in einen fremden Traum, <hineinzuträumen>, ihn mit meinen Gefühlen zu verbinden, Spannung und Nichtwissen auszuhalten, Bilder zu vergessen und wieder aus der Vergessenheit zu holen, stellte eine Herausforderung dar. Die Ergebnisse gliedere ich, der Chronologie des Bildbandes folgend, in fünf Abschnitte.

Einer Rückmeldung [10] auf die erste Version dieses Textes entnahm ich folgende Frage: Musste ich zerstörerische Sinngehalte, die in den Bildern wirken, unbewusst vernachlässigen, weil sie unerträglich sind? Die Spuren des jahrzehntelangen Bürgerkriegs im Libanon waren für uns ja in den Städten sichtbar und wurden durch die Ereignisse des aktuellen Bürgerkriegs im Nachbarland Syrien wiederbelebt. Das dahingehend bedeutsamste Bild ist jenes Foto herabhängender Teppiche über einem Kellerfenster. Das Bild wurde exakt neben dem einzigen Portrait platziert und steht sinnbildlich für den unzugänglichen Anteil des Bildbandes.

Teil 1:  
Diesseits, Jenseits  
(Fotografien S. 1, 14–23)



> Der direkte Blick in den Himmel verweist auf den Titel. Himmelbilder werden sich später auf einer Doppelseite wiederholen. Immer schon steht der Himmel für ein Jenseits. Dorthin beten wir auch um Hilfe. Im Blick nach oben geht es um unsere Existenz.

Der Vorhang öffnet den Blick auf die kommende Reise, die auf einem Flughafen beginnt. Ein Gebäude erscheint schemenhaft hinter feinen Gitterlinien. Wir sind nicht im Hier eines Abflugs. Wir begeben uns auf eine innere Reise. Linien auf dem Rollfeld bestimmen Verläufe.

Teile eines Flugzeugs, das nicht zu verorten ist, entstellt ist. Das Innere des Flughafens Berlin-Tegel erzählt von innerer Ordnung, von unbewussten Symmetrien.

Verschlossene Türen lassen Phantasien über ein Dahinter zu. Eintritt in eine neue Welt. Eine Adresse. Residence Pasteur 139. Ein surrealer Ort, verwahrlostes Foyer. Ein einsamer Stuhl. Setz Dich, schließ die Augen!

Die nicht beiläufige Position des Stuhls in der Raummitte lässt auch Gedanken an eine Verhörsituation zu, vor der wir am Flughafen Angst hatten. Niemand scheint mehr hier zu sein. Dies betrifft eine kollektive Angst im Libanon.

Eine Treppe führt hinauf, oder hinunter. Die Treppe schwebt. Ungewissheit im Land versetzt mich regelmäßig in Angst.

Die Wände erzählen von einer schweren Zeit. Wir wissen von den Jahrzehnten des Bürgerkriegs. Die Stufen stemmen sich gegen den Raum. Wieder bieten Symmetrien Halt.

Die Erdfarben unterscheiden sich vom Silbergrau des deutschen Flughafens. Wir sind in einer warmen, traumartigen Welt. <

[10] Der Austausch zur ersten Version dieses Textes erfolgte mit zwei Psychoanalytikerinnen und einem psychoanalytischen Supervisor. Auf den dargestellten Sachverhalt hat mich Fr. Dietmut Niedecken hingewiesen.



Im Verlauf des Interviews mit der Gestalterin erkannte ich, dass ihr bewusst war, dass Räume, Objekte und Symmetrien die Rollen von Menschen, Interaktionen und Lebensumfeldern einnehmen. Dabei vermitteln die Bilder und Bildkombinationen den Eindruck, als würden sie von etwas ablenken wollen. Sie erscheinen in Form von Fragmenten, Vergrößerungen und Verfremdungen, halbleeren und leeren Seiten, Dopplungen und klischeehaften Bildern. Einzelne betrachtet, sind sie jeweils mit einem <begrenzten Deutungshof> (vgl. Lorenzer 1986: 56) versehen und geeignet über eigentliche Sachverhalte und Gefühle hinwegzutäuschen. Auch dies macht den Bildband so rätselhaft. Die Bildkombinationen öffnen einen ersten Zugang. Sie gleichen Aufhebungen, Gegenbewegungen, Entstellungen der jeweils manifesten Bildinhalte. Die Entstellungen fallen ins Auge. Sie sind es vor allem, die wertvolle Indizien über latente Sinninhalte liefern können (Hock 2000: 37ff) [11].

> Eine doppelte Langzeitbelichtung zeigt ein elektrisierendes Bild des nächtlichen Beiruts. Das Chaos ist stumm.

Ruhe auf den folgenden Bildern. Hier beginnt die Miniserie mit einer Doppelseite und führt in den Raum ein. Stilvolle Inneneinrichtung. Symmetrien und Patina geben Halt in einem traditionellen, mehrstöckigen Haus im armenischen Stadtteil Mar Mikhael. Teppiche.

Die Zeder, das Symbol des Staates, beugt von zwei Fenstern.

Nationale und religiöse Klischees. Symptome der kollektiven Verdrängung unlösbarer Konflikte. Unversehens der Beweis. Die Wunden des Landes, beruhigt nur vom Muster der Wandfliesen. In aller Erinnerung und in die Seelen tief eingegraben. Wunden, die wie zur Warnung ausgestellt werden. Wir sehen die leeren Augen des Traumas in Form unsymmetrischer Einschusslöcher.

Die Stadt sehnt sich nach der Bewahrung alter Sichtbarkeiten, wie der eines Hauses in Mar Mikhael. Dazu die Parole: <Old Beirut Matters>. Das neue Beirut auch. Unser Hotelpool, ein Schwimmer, Badegäste. Stühle. Gebäude. Kräne. Visuelle Zerstreuung. Das Meer, dahinter Europa. Sehnsucht. In der Wiederholung bekommt der Blick auf die Kräne im Hafen seinen Titel: <Tuscany Awaits>. Und seine Ironie. Die Toskana erwartet Dich. Wen?

Symbolanker. Kultbilder. Hoffnung. Jesus und die Armee. Die Bilder zeigen Moral. Das neue Alba-Gebäude [12], geradlinig, modern. Im Hintergrund das gespenstische Mahnmal eines im Grundwasser abgesunkenen Bauskeletts. Leerseite. Gedanken an Zustände des Ausgebombt-Seins.

Starke, starre Symbole des Glaubens. Zwei rollende Autoreifen. Stillstand und Bewegung. Glaube und Realität.

Ein Freiluftkino. Ich denke an meine Rolle als Betrachter. <

In der Auseinandersetzung mit den dargestellten christlichen, nationalen und später auch kapitalistischen Symbolen werde ich mit einem Gefühl der Erstarrung konfrontiert. Ich möchte den Symbolen gerne trauen. Gleichzeitig denke ich an die vielen Kriege im krisengeschüttelten Nahen Osten, speziell auch im Libanon und das damit verbundene und notwendige Ausmaß an Verdrängung. Eingeschlossen in den Symbolen ruft das Verdrängte eine starke Wirkung hervor. Die Symbole werden dabei zum Symptom. Lorenzer beschreibt es so:

«Denn dagegen hatte sich ja die Verdrängung gerichtet: gegen Interaktionsformen, die mit den kollektiven Normen und Werten kollidieren [...] Sie werden unbewusst, d.h. sie sind weder im Denken noch im Handeln erkennbar, wohl aber bleiben sie – verhüllt und verzerrt – wirksam, unwiderstehlich wirksam.» (Lorenzer 1986: 53).

[11] Udo Hock betont in seinem Buch <Das unbewusste Denken> (2000) die Bedeutung der Entstellung während der Traumarbeit und deren vielfältige Ausgestaltung, über welche sich <quasi als Wegmarken> zugrundeliegende Wunschphantasien bestimmen lassen (Hock 2000: 51–57).

[12] Alba, Académie Libanaise des Beaux Arts, ist unsere Partnerhochschule in Beirut.

Teil 2:  
Symbol, Symptom

(Fotografien S. 24–51)



Teil 3:  
Melancholie,  
Zerstörung

(Fotografien S. 52–71)



Auch die Projektionen, in denen Glaube, Wohlstand und über Generationen geprägte, westliche Bilder treibende Faktoren bilden, gilt es zu erkennen, um zu latenten Sinnebenen der Bilder vorzudringen. Die präsentativen Symbole [13] des religiösen Glaubens, des Nationalstaats sowie des Kapitalismus haben neben ihrer einigend-beruhigenden Wirkung auch den beunruhigend-starren Charakter kollektiver Verdrängung. Unterschiedlicher Glaube, Wohlstand und Herkunft, nicht unterschiedliche Gefühle, haben Menschen immer wieder Kriege führen lassen. Und so dient die Fülle der wiederkehrenden Symbole vielleicht der Absicherung einer Einigung, der man nie ganz vertraut, die daher ständig wiederholt und symbolisiert werden muss. Lorenzer folgend sehe ich in der Hinterfragung dieser Symptombilder ein kritisches (weniger ein utopisches) Potential der Tiefenhermeneutik (Lorenzer 1986: 28). Neben und hinter den klischeehaften Symbolen des Glaubens (Madonnen, Heilige, Jesusbilder), des Kapitalismus (Marken, Nippes, Massenwaren) oder des Nationalismus (Flagge, Zeder), wirkt die Mehrheit der anderen Bilder vergleichsweise still. In den stillen Bildern hat sich, in Abwesenheit der Menschen, die Melancholie eingenistet. In ihr wirkt der Verlust fort.

> Tassen, Madonnen, Schneekugeln, Waren. Hemmung im Klischee. Glaube und Konsum. Eingefroren in einer Schneekugel ist Byblos: mehr als tausend Jahre Kultur, Erfindung der Keilschrift, eine der ältesten städtischen Siedlungen der Welt. Daneben Objekte des Massenkonsums. Spielzeug.

Die Nationalflagge. Wolken. Flugzeug. Wir sind wieder am Anfang. Himmel über Beirut.

Das nächtliche Byblos gerät zu einem höhlenartigen Raum. Wieder die Flagge. Die Zeder. Traumartig wiederholen sich die Symbole und wirken einmal mehr, als würden sie das Eigentliche verdecken wollen, das sich in den dunklen Zonen des Bildes abspielt.

Und auch das schwarze Auto ist wieder da. Als hätte jemand das Fenster mit dem Spruch <Old Beirut Matters> eingeschlagen und die Forderung erhoben: Möge das neue Beirut ungehindert wachsen! Denn: <Eine Gemeinschaft bietet einen Trainingsraum, ein Klubhaus und einen Außenpool>. Durchhalteparolen. Moderne Architektur verspricht Zukunft. Altes mahnt zur Erinnerung.

Dies sind die Vorboten eines irritierenden Höhepunktes auf der folgenden Doppelseite: Die Symmetrie einer menschenleeren Poollandschaft hält der Symmetrie von Einschusslöchern stand. Liegestühle wie Gräber.

Wieder Einschusslöcher: Vorhänge, nackte Wand. Schutz und Schutzlosigkeit. Zwei ehrliche Posen: Männer am Markt, Frauen an Bord.

Dann eine Szene des Leids: ein Kreuz aus Holz, weißes Tuch, zum Gebet gefaltete Hände. Ein ungehörtes Flehen durchdringt die Bilder. Es folgt die geisterhafte Symmetrie des bekannten Bauskeletts, diesmal in bedrohlicher Nähe zur Partnerhochschule. Wie zuvor ist das nie vollendete Hochhaus mit einer Leerseite gesetzt. Ewige Wiederkehr des Verdrängten.

Dann ein Kampfschauplatz. Von innen zielt ein Werbemännchen. Schmutz wie Blut. Keine Menschen. <

Das Phänomen der Abwesenheit wirkt vor allem durch die abwesenden Menschen in den Szenerien, die genau dadurch auf unheimliche Weise präsent sind. Abwesenheit durchdringt den vorliegenden Bildband wie ein innewohnendes Gesetz und erreicht im Weißraum [14] seine prägnanteste Ausformung. Eine ele-

[13] Lorenzer bezieht sich in seinen Arbeiten auf die von der US-amerikanischen Philosophin Susanne K. Langer (1895–1985) 1942 eingeführte Unterscheidung in <diskursive> (sprachlich-logische) und <präsentative> (ästhetische) Symbolik. Die präsentative Symbolisierung ermöglicht u.a. Kunstwerken und deren bild- und ideenhaften Eigenschaften Symbolstatus für das nicht Sagbare, für die Welt der Gefühle. Beide symbolischen Formen, die diskursiv-logischen und die präsentativ-ästhetischen, generieren gleichberechtigt Sinn und Bedeutung (Reinke 2013: 29).

[14] Unter dem typografischen Weißraum (in Folge: Weißraum) versteht man in der grafischen Gestaltung den unbedruckten bzw. weiß belassenen Teil einer Druckseite.



mentare Bedeutung der Erfahrung von Abwesenheit in der menschlichen Entwicklung hat Sigmund Freud während der Beobachtung seines Enkels beim Spiel des Verschwinden-Lassens einer Garnrolle erkannt [15]. Die elementar wichtige Erfahrung des Menschen, mit der Abwesenheit (der Mutter) zurechtzukommen und diese aktiv zu bewältigen, kann als maßgebend für jegliche Symbolisierung gesehen werden. Hier wird auf Grundlage von Verlust und ertragener Versagung die Basis des begrifflichen Denkens geschaffen. Der tiefere Sinn des Spiels erschloss sich Freud erst mit der Wahrnehmung der Gefühle des Jungen und über die sich wiederholende Ausübung. In der Umkehrung der Abwesenheit ins Aktive sah er noch immer das Wirken des Lustprinzips. Doch die Frage nach dem Nichts in der Abwesenheit und einem möglichen Drang des Menschen dorthin stand bereits im Raum (vgl. Freud 1920: 57).

Der bewusst gestaltete leere Raum im Buch kann also auch Nichtexistenz (von Bildern und Worten) symbolisieren. In Anlehnung an die Ausführungen zum Fort-Da-Spiel zeigt sich die Nichtexistenz im <Fort> bzw. im Zwang zur wiederholten Hinwendung zum Fort. Die vom Unbewussten erzwungene Wiederholung hin zu einem Fort wurde von Freud als bestimmendes Merkmal des Todestribs erkannt. <Sein Zeichen wäre die Zeichenlosigkeit, seine Spur die Spurlosigkeit> (Hock 2000: 245). Freud sah in der Hinwendung zu einem Urzustand, aus dem wir kommen, das seelische Motiv des Todestribs, denn: <Das Leblose war früher da als das Lebende> (Freud 1920: 40).

Gestalter und Gestalterinnen werden an dieser Stelle nicht nur wegen des hypothetischen Gehalts der Ausführungen Einspruch erheben. Denn der Freiraum befördert ja das lebendige Zusammenspiel von Bild und Bild, von Bild und Text, Bildentlastung und Bildrhythmus und ist somit selbst Gestaltungselement und damit auch Zeichen. Aber genau hier besteht vielleicht die Verwandtschaft zum Todestrieb, der ja meist im Zusammenspiel mit dem sogenannten Lustprinzip auftritt und die Bipolarität des Lebens ausdrückt. Dabei präsentiert der Weißraum vielleicht auch, wie der Todestrieb, Nicht-Symbolisierbares (Unsagbares und Unzeigbares) und wird nur in seiner Wiederholung sichtbar.

Doch wo Nichts ist, ist kein Zugang zu latenten Sinnebenen möglich. Im Rückgriff auf die manifeste Sinnebene des Bildbandes sticht (nach wie vor) die Abwesenheit von Menschen heraus. Dabei gehe ich zunächst von einer künstlerisch intendierten Entscheidung der Gestalterin aus. Der dadurch entstandene hohe Grad an Abstraktion betont die in den Flächen verborgenen und offenkundigen Symbole. Der Weißraum bekräftigt das Verhältnis der Bilder zueinander und zeigt sie dennoch auf sich alleingestellt. Die Leere im Verhältnis zur Nicht-Leere kann die Wahrnehmung von Gefühlen befördern. Hier kann es uns gelingen, im visuellen <Absenz-Präsenz-Rhythmus> (Hock 2000: 237), wie Freuds Enkel, die Leerstellen mittels eigener Vorstellungskraft zu füllen. Im schlimmsten Fall konfrontiert die Leere aber auch mit der Angst vor der eigenen inneren Leere oder mit der Angst vor Verlust. Dies ist möglicherweise ein elementares Gefühl im von Bürgerkriegen traumatisierten Libanon. Durch wiederholte Kampfhandlungen, über Jahrzehnte hinweg, haben viele Libanesinnen und Libanesen, auch diejenigen, mit denen wir real zu tun hatten, schwere Verluste erlitten und traumatisierende Erfahrungen gemacht.

Unsere Begegnungen mit Menschen im Libanon nahmen wir als offen, differenziert und bewusst wahr. Wir erlebten Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft auf der einen, aber auch den Schrecken vergangener Zeiten auf der anderen Seite. Er begegnete uns in Form von Spuren des Bürgerkrieges zwischen 1975 und 1990, der schweren bewaffneten Konflikte bis 2005 und der gemäßigeren Konflikte bis 2015. Diese Spuren waren für uns sichtbar (Häuserwände, Baulücken, Fotogra-

[15] In dem in der Geschichte der Psychoanalyse (<Jenseits des Lustprinzips>, 1920) berühmt gewordenen, <Fort-Da-Spiel> lässt der 1½-jährige Junge, sich allein beschäftigend, eine Garnrolle an einem Faden immer wieder (u.a. unter einem Bett) verschwinden, um sie dann wieder, am Faden zu sich ziehend, erscheinen zu lassen und sich darüber zu freuen (Freud 1920: 11ff, Lorenzer 1986: 54–55, Hock 2000: 232–233).

fien, Gemälde und Filme) und in Gesprächen erlebbar. Das öffentlich zugängliche Denkmal einer Scharfschützen-Bastion mit Hunderten von Einschusslöchern an der Grenze von West- und Ostbeirut legt Zeugnis ab von dieser Zeit. Die realen Spuren auf den Straßen bewirkten bei uns (gleich einer Gegenwehr) eine fotografische Reaktion.

Diese Reaktion kann man auch als Teil eines Verdrängungsvorganges sehen. Der Vorgang beginnt mit dem Mitführen einer Kamera, im unbewussten Bemühen sich unsterblich zu machen (vgl. Flusser 1983: 42, 58). Damit ertappen wir uns beim Versuch durch unsere Fotografien, durch diesen Bildband ein Land unsterblich zu machen und Trauer aufzuheben, indem wir Ausschnitte präsentieren, in unserem Fall Orte der Melancholie.

Teil 4:  
Verführung,  
Verlust

(Fotografien S.72–113)



> Hinter verschlossenen Türen. Ein Junge lehnt am Schoß seiner Mutter. Das rote Kleid, beider Füße. Zwei Bilddiagonalen kreuzen sich in einem Fluchtpunkt außerhalb des Bildes. Ineinander Lehnende. Ein Autoreifen, darin ein aufgerichteter Stock, die Aufschrift: 1\$ & up. Ich denke an die zentrale Szene unseres Aufenthalts auf dem Hausdach in Mar Mikhael, deren Zeuge ich wurde: Der kleine Junge ist der Sohn einer jungen Beiruterin, die uns das Bemühen um die Bewahrung des alten Stadtteils Mar Mikhael darlegte, mit all den Herausforderungen, mit denen eine aufbegehrende Zivilgesellschaft konfrontiert ist. Dabei ist der Junge fast in seine Mutter hineingekrochen, hat sich schamhaft in den Schlupfwinkeln ihres Kleides versteckt. Der Junge und seine Mutter waren gleichermaßen Zentrum und Angelpunkt. Während des Vortrages wurde sie von ihm mit allen Mitteln eines Zwei-, Dreijährigen abgelenkt. Der Junge sah seine Mutter auch bedroht. Mehr als zehn Fremde umringten die beiden. Deren vor allem männliche Protagonisten richteten ihre Kameras auf sie. Dabei streichelte sie ihrem Sohn beruhigend über den Kopf. Im Bemühen, ihren Vortrag fortzusetzen, schob sie ihn von einer Seite auf die andere. Das Rot ihres Kleides. Drohender Verlust und Verführung. Das ist Beirut.

Erinnerungen an glanzvolle Zeiten vor dem Bürgerkrieg. Anbindung an Europa, an Frankreich, an den arabischen Raum. Die Vergänglichkeit zeigt sich in den Dingen. Graffiti fordert das Jetzt und Hier und ist wie überall.

Fortan hauptsächlich Strukturen, Linien. Vermeidung von Raum. Denn Raum wird vielen genommen. Ein neues Haus, in dem sich das Alte wiederfindet, und umgekehrt. Das Alte ist tatsächlich bedroht.

Dies offenbar nicht: ein Mercedestaxi aus den 70er Jahren. Rundes Chrom, wie in Tegel. Das satirische Beirut inszeniert Fahrräder, lässt Pfarrer Kinder jagen. Beirut tanzt wie Berlin. Vielleicht nicht so offen, aber so oft.

Ein Beutel reifer Feigen lädt zum Kosten ein. Detail der Dachszene <Mutter und Sohn> und deutlich als Symbolik der Verführung.

Die Dachszene erstreckt sich abwechslungs- und facettenreich wie ein roter Faden durch das Buch.

Und steuert auf ihren Höhepunkt zu, dem des einzigen Portraits.

Zurückfallen in den Traum: Anonymität in der rasterhaften Fassade. Ein Auto leitet uns verschwommen auf einem Rollfeld. Woran können wir uns nicht erinnern? Schlafende Reinigungskräfte. Stillstand. <

Mit der Fotografie entstand ein Ausdrucksmittel, das der Erinnerung näher ist als jedes andere. Die Fotografie bietet Erinnerung im Sinne einer scheinbaren Errettung der Zeit vor dem Nichts. Beide, Fotografie und Erinnerung, sind abhängig vom Vergehen der Zeit und stellen sich ihr entgegen (Berger 1982: 135) [16].

[16] Der britische Schriftsteller John Berger (1926–2017) bezieht sich in seinem Essayband <Der Augenblick der Fotografie> (2013) auf seine Vorbilder Susan Sontag und Roland Barthes. Feinfühlig nähert er sich, selbst Künstler, sowohl der Fotografie als auch dem Werk bekannter Fotografinnen und Fotografen.



Aber im Gegensatz zum Gedächtnis können Fotografien alleine nicht die Bedeutung des Ereignisses erhalten. Ihr Erscheinungsbild wirkt dennoch, auch losgelöst von seiner Bedeutung, so glaubwürdig. Was sind diese Informationen wert, die von aller gelebten Erfahrung abgetrennt sind? Gerade weil sie für sich keine Bedeutung besitzen, sind sie, gleich Bildern aus dem Erinnerungsvermögen eines Fremden, beliebig benutzbar (ebd.: 36, 78–80). Der melancholische Anteil des Bildes zeigt sich auch über dessen reinen Abbildcharakter, der den realen Verlust (des Objekts, der Zeit) implizit in sich trägt.

Susan Sontags richtungsweisende Auseinandersetzung mit Fotografie (Über Fotografie, 1977) setzt an jenem Abbildcharakter einer vermeintlichen Realität an. Die wie auch immer gestaltete Realität der Welt liegt gemäß Sontag aber nicht in ihren Abbildern, sondern besteht aus den Abläufen im zeitlichen Kontext. Wir verstehen nur, was sich uns über die Zeit erschließt. Anschaulich wird die Vernachlässigung von Zeit am Beispiel von Sontags Kritik der künstlerischen Bewegung des Surrealismus im beginnenden 20. Jahrhundert:

«Dabei [...] erkannten die Surrealisten nicht, dass das am schmerzlichsten bewegende, irrationalste, geheimnisvollste und das der Assimilationsfähigkeit am weitesten entzogene Phänomen – die Zeit selbst ist» (Sontag 1977: 56).

Damit wird die dunkelste Seite der Fotografie sichtbar. Sie repräsentiert nicht den direkten Weg vom Unbewussten zum Abbild dessen, sondern einen radikalen Umgang mit Zeit. An deren Auslöschung arbeitet sie und wird dabei unterstützt von jenen Bereichen des Unbewussten, die auf Nichtexistenz drängen. Die Fotografie wird vielleicht auch deshalb vom unbewussten Wunsch getrieben, die Realität auszulöschen, weil sie dem Zeitlichen unterliegt. Wenn dem so ist, könnte dies auch ein Indiz für den Todestrieb sein.

Roland Barthes drückt es in seiner sehr persönlichen Auseinandersetzung mit der Fotografie (Die helle Kammer, 1980) ähnlich aus, wenn er sich fragt, wo in einer Gesellschaft der Tod zu finden sei, und ihn in der Fotografie ausmacht, <[...] in diesem Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.> Dieser Tod außerhalb von Religion und Ritual ist ein Eintauchen in den buchstäblichen Tod.

«DAS LEBEN / DER TOD (sic): das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangslage vom fertigen Abzug trennt» (Barthes 1980: 103).

Der sich abwechselnde Blick des Fotografen auf die reale Erscheinung und in den Sucher der Kamera verkörpert dabei ein Wechselspiel zwischen Zeit und Nichts, zwischen Leben und Tod (<Da> ist die reale Erscheinung in ihrer Zeit – <Fort> ist die reale Erscheinung in ihrer Zeit). Der Druck auf den Auslöser wird zum Wunsch, das Objekt zu bewahren, der sich aus einem Mangel speist und in der punktuellen Zerstörung von Zeit mündet. Damit begleitet die Fotografie auch immer die <traurige Vision des Verlustes> (Sontag 1977: 69).

#### Teil 5: Zeit, Nicht-Zeit

(Fotografien S. 114–153)



> Bücherstapel in französischer Sprache zeugen von einer verlorenen Zeit, daneben Zimmerstapel verlorener Zuhause. Fels, Sand, Texturen, Zeitzengen. Zeitspuren. Jesus und Maria. Heilige. Glaube und Hoffnung in Anbetracht des Todes. Spinnenartig ein Turmskelett. Zeit thront hier boshaft, wie eine Krake. Wieder das unvollendete Bauskelett als Sinnbild aller verlorenen Objekte. Nostalgisch verfremdet ragt es in seine Zeit zurück.

Ich spüre den Schock im Einfrieren von Zeit.

Blicke hin zu den Menschen, wie sie leben: ein offener Vorhang. Ein Balkon. Wäsche. Die Berge hinter der Stadt. Sommer, Kühle. Normalität. Menschen, Kinder. Ihre Kleidung. Ihre Haut. Ein Vater lehrt seine Tochter das Schwimmen. Wir nähern uns vorsichtig.

Zwei von uns blicken westwärts, dorthin, woher wir kommen. Gedanken an Zeiten der Kreuzfahrer. Innen und Außen, Schatten und Licht. Ferne.

Plötzlich sehe ich ihm in die Augen, dem kleinen Jungen auf dem Hausdach in Mar Mikhael. In seinen Augen spiegelt sich die ganze Tragik des Lebens.

Es ist das einzige von uns fotografierte Portrait eines Menschen in diesem Bildband und vielleicht das wichtigste Bild in der Folge der Bilder.

Ich spüre seine Angst um die Mutter und die der Mutter um ihr altes Bauwerk, um die Stadt und um all die anderen alten Bauwerke.

Das Bild steht für den Libanon mit seiner ganzen Geschichte, für die Zukunft des Landes und die seiner Menschen.

Ich selbst habe Angst, das Land zu verlieren.

Hier spiegelt sich die Melancholie aller verlorenen und zu verlierenden Objekte, besänftigt nur durch das rote Kleid der Mutter.

Verführung, Leben. Verlust, Tod.

Teppiche, rätselhafte Symmetrien, ein Kellerfenster. Was ist unter den Teppichen, was ist im Keller?

Kabel wie Infusionsschläuche. Angst vor dem Abgrund, vor dem Zusammenbruch des Landes. Verwahrlosung, Unordnung.

Spuren von Zwischenaufhalten. Flaschen. Abfall.

Eine Tür, körniges Licht. Ruhe. Ordnung.

Das ist auch der Libanon: Chefsessel, Marken, Beiläufiges.

Zwei Schwarmstrukturen, Käfige. Eine Analogie.

Ein Truck, die Zeder, Zugehörigkeit.

Ein Stoffelefant mit naiv-verdutztem Gesichtsausdruck. Wie wir.

Auf den nächsten Seiten wandern wir durch die Stadt und genießen das lebendige Beirut, verzierte Fassaden und bunte Fensterläden.

All das macht die Schönheit der Stadt aus.

Eine Familie, Gemeinschaft und Nähe. Negativ und Positiv. Fremdheit und Nähe. Die Frage, ob es sich um Portraits Toter handelt. Eingefärbte Abbilder.

Zuletzt ein Blick auf Orte, Räume, auf die Festigkeit der Stadt, auf Häuser und den Hafen. Zeit im Ringen um Zukunft. Das ist Beirut auch. Der Vorhang fällt nicht. Er stemmt sich gegen die Zeit. <



In der Mutter-Sohn-Szene auf dem Hausdach in Mar Mikhael zeigt sich für mich die Melancholie des Landes (S.131). In der beschriebenen Situation ging es einerseits um einen möglichen Verlust der Mutter an uns (aus der Perspektive des Sohnes), andererseits um den drohenden Verlust eines ganzen Stadtteils (aus der Perspektive der Mutter). Bilder von Einschusslöchern aus der Zeit des Bürgerkrieges an mehreren (älteren) Gebäuden in Beirut komplettierten das Verlust-Szenario in seiner extremsten Ausformung – dem Verlust des Lebens.

Verlust und seine Folgen sind das eine, das blinde Wüten kriegerischer Auseinandersetzungen jedoch das andere. Es ist insbesondere die Fotografie der hängenden Teppiche über dem Kellerfenster (S.130), die die traumatisierenden Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen in sich einzuschließen vermag. Die Traumata müssen angesprochen werden, auch wenn die damit einhergehenden Gefühle unerträglich sind. Bilder und Szenen, die ich in den Geflüchtetenlagern selbst gehört und miterlebt habe, tauchen in diesem Zusammenhang wieder auf. Kriegsverletzungen, ihrem Schicksal überlassene Kinder, traumatisierte Familien sind schwer oder nicht begreifbar oder gar zu betrauern. Diese zum Teil mehrgenerationalen Traumata aus unterschiedlichen Kriegen muss das Land neben wirtschaftlichen und politischen Krisen bewältigen.

Der Fotograf, schließt Benjamin seine Kleine Geschichte der Photographie (1931), hat die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken. Er muss die Tatorte, denen seine Bilder entspringen, benennen. Die Beschriftung wird zum wesentlichen Bestandteil der Fotografie (ebd.: 269). Diejenigen, die in diesem Buch gezeigt werden, es sind wenige, sind unschuldig. Die Pose der Verkäufer am Markt, die der jungen Frauen auf dem Boot verrät genauso deren Unschuld wie die des Jungen am Rock seiner Mutter. Schuld offenbart sich, wenn überhaupt, auf den Flächen, in den Objekten und in den Räumen. Diese Bilder Beiruts verwehren sich gegen eine romantisierende Verklärung der Stadt.

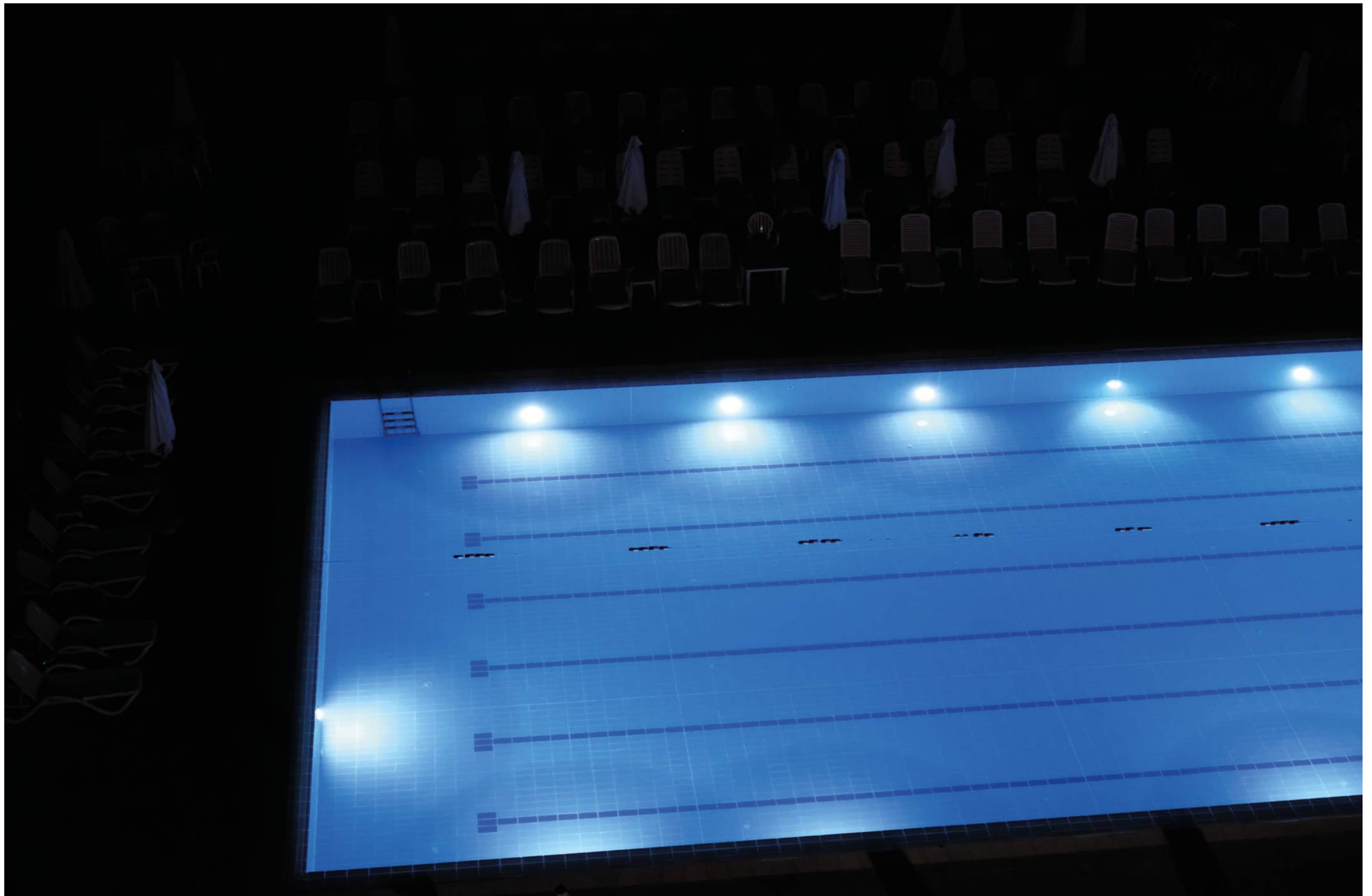
Was bleibt, sind Gefühle großer Intensität, die im langen Verweilen auf den Doppelseiten dieses Buches entstehen können. Ich habe versucht an neuralgischen Stellen Zugang zu manifesten und latenten Sinnebenen als zwei <[...] nicht voneinander abtrennbaren Seiten eines Symbolzusammenhanges> zu finden (Lorenzer 1986: 57). An diesen Stellen erreichten mich jene anfangs erhofften <berührenden Impulse>, die mich zu jenen tieferliegenden Schichten von Verführung, Verlust, Chaos, Tod und Trauer führten. Am Bild der herunterhängenden Teppiche bin ich auch gescheitert und konnte nicht weitergehen. Dies musste ich offenbar, um mir nicht den Glauben zu nehmen an ein hoffnungsvolles Jenseits der Bilder, das über Bewusstwerdung Trauer und in Folge Freude ermöglicht und gegen das Auslöschen von Zeit wirkt.

Die von mir identifizierten Schlüsselbilder und Doppelseiten mögen für die Betrachtenden Inspiration und Unterstützung sein, müssen es aber nicht. Es können auch andere Bilder und neue Bildkopplungen zu jenen Reflexionsfeldern werden, die Betrachtenden ein tiefes Begreifen des Bildbandes ermöglichen.

Ich möchte abschließend noch einmal zurück zum Titel dieses Buches kommen. Ein Fazit meiner Ausführungen ist, dass uns der unbewusste Wunsch begleitete, als Engel im Himmel über Beirut Traurigkeit zu Freude zu verwandeln. Wir wollten mit unseren Kameras nicht nur Momente festhalten, sondern auch Wunden heilen. Dafür wird in den Bildern die Zeit angehalten. Vorsichtig haben wir die Blicke auf scheinbar Beiläufiges gerichtet. Die Gestalterin des Buches hat diese Spuren gewürdigt und deren Essenz versammelt. Darin wird beides sichtbar: das Anhalten der Zeit und die Melancholie in den Objekten.

Schluss-  
betrachtung







Barthes, Roland (1980): *The light chamber. Remarks on photography*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 17th edition 2019

Benjamin, Walter (1931): *A Small History of Photography*; in: *Texte zur Theorie der Fotografie*; Reclam Verlag, Ditzingen; 3rd edition 2018

Berger, John (1968): *The Moment of Photography. Essays*; Carl Hanser Verlag, Munich; 2nd edition 2018

Freud, Sigmund (1900): *The Interpretation of Dreams*; in: *Collected Works Volume II/III*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 9th edition 2008

Freud, Sigmund (1914): *Remembering, Repeating and Working-Through; The Moses of Michelangelo*; in: *Collected Works Volume X*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 9th edition 2012

Freud, Sigmund (1920): *Beyond the Pleasure Prin-*

ciple; in: *Collected Works Volume XIII*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 11th edition 2010

Foucault, Michel (1967): *Epilogue to Gustave Flaubert's 'Tentation de Saint Antoine'* (1874); Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1st edition

Flusser, Vilém (1983): *For a Philosophy of Photography*; published by Edition Flusser \ 03, Göttingen; 12th edition 2013

Hock, Udo (2000): *The Unconscious Thinking – Repetition and Death Drive*; Psychosozial-Verlag, Gießen; 2nd edition 2012

Kettner, Matthias (2005): *Psychoanalytic Cultural Theory – The Future of a Disillusion*; in: Ortrud Gutjahr (eds.): *Freiburg literary psychological talks – Yearbook for Literature and Psychoanalysis*, Volume 24 Cultural Theory; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg; 2005

Kürnberger, Ferdinand (1985, first published 1855): *The America fatigue*; Rowohlt Verlag, Hamburg 1st edition

Lorenzer, Alfred (1986): *In-depth Hermeneutic Cultural Analysis*; in: Hans-Dieter König, Alfred Lorenzer et al. (eds.): *Cultural Analyses – Psychoanalytic Studies on Culture*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1988

Lorenzer, Alfred and Achim Würker (1987): *Deep Hermeneutic Literary Interpretation*; in: Ellen Reinke (Ed.): *Alfred Lorenzer – On the topicality of his interdisciplinary approach*; Psychosozial-Verlag, Gießen; 1st edition 2013

Reinke, Ellen (2013): *Scenic evidence and scenic understanding. On the mediation of the work of Hermann Argelander and Alfred Lorenzer*; in: *Yearbook of Psychoanalysis – Contributions to Theory, Practice and History*, Volume 66; Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart; 2013

Sekula, Allan (1983): *On the Invention of Photographic Meaning*; in: *Texts on the Theory of Photography*; Reclam Verlag, Ditzingen; 3rd edition

Sontag, Susan (1977): *On Photography*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 23rd edition, 2018

von Werder, Lutz (2000): *Introduction to Creative Writing*; Schibri Verlag, Milow; 1st edition

Weissberg, Liliane (1997): *Changing Images: Barthes, Benjamin, Freud and the Digression of Photography*; in: Ortrud Gutjahr (eds.): *Freiburg Literary Psychological Talks – Yearbook for Literature and Psychoanalysis*, Volume 24: *Cultural Theory*; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg; 2005

## Bibliography

Bibliografie Barthes, Roland (1980): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 17. Auflage 2019

Benjamin, Walter (1931): *Kleine Geschichte der Photographie*; in: *Texte zur Theorie der Fotografie*; Reclam Verlag, Ditzingen; 3. Auflage 2018

Berger, John (1968): *Der Augenblick der Fotografie. Essays*; Carl Hanser Verlag, München; 2. Auflage 2018

Freud, Sigmund (1900): *Die Traumdeutung*; in: *Gesammelte Werke Band II/III*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 9. Auflage 2008

Freud, Sigmund (1914): *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten; Der Moses des Michelangelo*; in: *Gesammelte Werke Band X*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 9. Auflage 2012

Freud, Sigmund (1920): *Jenseits des Lustprinzips*; in: *Gesammelte Werke Band XIII*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 11. Auflage 2010

Foucault, Michel (1967): *Nachwort zu Gustave Flauberts 'Die Versuchung des Heiligen Antonius'* (1874); Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1. Auflage

Flusser, Vilém (1983): *Für eine Philosophie der Fotografie*; Verlag Edition Flusser \ 03, Göttingen; 12. Auflage 2013

Hock, Udo (2000): *Das Unbewusste Denken – Wiederholung und Todestrieb*; Psychosozial-Verlag, Gießen; 2. Auflage 2012

Kettner, Matthias (2005): *Psychoanalytische Kulturtheorie – Die Zukunft einer Desillusion*; in: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche – Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Band 24. Kulturtheorie; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg; 2005

Reinke, Ellen (2013): *Szenische Evidenz und Szenisches Verstehen. Zur Vermittlung des Werks von Hermann Argelander und Alfred Lorenzer*; in: *Jahrbuch der Psychoanalyse – Beiträge zur Theorie, Praxis und Ge-*

schichte, Band 66; Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart; 2013

Sekula, Allan (1983): *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung*; in: *Texte zur Theorie der Fotografie*; Reclam Verlag, Ditzingen; 3. Auflage, 2017

Sontag, Susan (1977): *Über Fotografie*; S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 23. Auflage 2018

von Werder, Lutz (2000): *Einführung in das Kreative Schreiben*; Schibri-Verlag, Milow; 1. Auflage

Weissberg, Liliane (1997): *Bilderwechsel: Barthes, Benjamin, Freud und der Exkurs der Photographie*; in: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche – Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Band 24. Kulturtheorie; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg; 2005



ISBN: 978-3-942648-38-7  
ISSN: 2625-2376  
© Heidelberger  
Hochschulverlag  
2021

Christopher Jung Photos/Fotos  
1, 14–21, 23, 26–27, 30, 31, 35, 38,  
40–43, 45–48, 53, 59, 60, 63, 64,  
66, 69, 74, 83, 85, 87, 95–99, 109–  
111, 114, 115, 120, 124, 129–143, 146,  
148–149, 152–153, 176–177, 184  
Franziska Lange  
33, 56–57, 70–71, 123  
Albrecht Lehrmann  
22, 24–25, 29, 32, 36–37, 39, 54,  
58, 78, 79, 82, 90–92, 100, 101, 108,  
112–113, 118, 119, 145, 150–151  
Olena Smetanina  
44, 49, 52, 55, 61, 62, 72, 73, 75, 76,  
80, 81, 93, 94, 106–107, 125–127  
Tobias Wimmer  
50–51, 77, 86, 88, 89, 102–103, 104,  
116, 117, 128  
Peter Zeitner  
65, 67

Imprint/ Editor/Herausgeber  
Impressum Berlin School of Design and Communication  
artefakte 03 (ehem. design akademie berlin)  
SRH Berlin University of Applied Sciences  
Prinzenstraße 84.1 | 10969 Berlin  
Publisher/Verlag  
Heidelberger Hochschulverlag  
SRH Hochschule Heidelberg  
Ludwig-Guttman-Straße 6 | 69123 Heidelberg  
Concept/Konzept  
Gilbert Beronneau, Christopher Jung, Olena Smetanina  
Design/Gestaltung  
Olena Smetanina mit Christopher Jung  
Proofreading + Translations/Lektorat + Übersetzungen  
Paula Haufe und Beata Wilczek  
Printing/Druck  
Pöge Druck, Leipzig  
  
srh-university-berlin.de  
alba.edu.lb

Participating  
Universities/  
Teilnehmende  
Hochschulen



Funded by/  
Gefördert vom **DAAD**



This publication is the result of a workshop on Urban Design in September 2019 in Beirut. The workshop took place within a university cooperation between the Berlin School of Design and Communication of the SRH Berlin University of Applied Sciences and the Lebanese Academy of Fine Arts (Alba) of the Université de Balamand in Beirut.

The execution of this project was only made possible through the commitment of our students and teachers. We want to deeply thank those who walked the streets of Beirut with open eyes to capture the unexplainable.

Nour Abouelatta, Sarah Barakat, Gregory Buchakjian, Mareen Büttner, Nicolas Chataoui, Jana Abi Zeid Daou, Karim Fares, Laura Ghabris, Aylin Hinz, Maryam Hojjatibagheri, Cyril Kallab, Sarah Kanj, Aya Kazoun, Elie Bou Khalil, Anthony Khawand, Franziska Lange, Albrecht Lehrmann, Saskia Lottig, Matilda Preka, Michèle Raidy, Farah Salame, Zareh Sarabian, Olena Smetanina, Philippe Souaid, Martin Spath, Alexandra Stepien, Hannah Szinovatz, Yara Temsah, Beata Wilczek, Tobias Wimmer, Joy Yammine, Peter Zeitner.

#### Credits

---

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

#### Dank

---

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

Diese Publikation entstand in Folge eines Workshops zum Thema Urban Design im September 2019 in Beirut. Der Workshop fand im Rahmen einer Hochschulpartnerschaft zwischen der Berlin School of Design and Communication der SRH Berlin University of Applied Sciences und der Académie Libanaise des Beaux Arts (Alba) der Université de Balamand statt.

Die Durchführung dieses Projekts war nur durch das Engagement unserer Studierenden und Lehrenden möglich. Wir möchten allen, die mit offenen Augen durch die Straßen Beiruts gingen, um das Unerklärliche zu erfassen, von Herzen danken.

Nour Abouelatta, Sarah Barakat, Gregory Buchakjian, Mareen Büttner, Nicolas Chataoui, Jana Abi Zeid Daou, Karim Fares, Laura Ghabris, Aylin Hinz, Maryam Hojjatibagheri, Cyril Kallab, Sarah Kanj, Aya Kazoun, Elie Bou Khalil, Anthony Khawand, Franziska Lange, Albrecht Lehrmann, Saskia Lottig, Matilda Preka, Michèle Raidy, Farah Salame, Zareh Sarabian, Olena Smetanina, Philippe Souaid, Martin Spath, Alexandra Stepien, Hannah Szinovatz, Yara Temsah, Beata Wilczek, Tobias Wimmer, Joy Yammine, Peter Zeitner.



# himmel über beirut

Gilbert Beronneau  
Christopher Jung  
Joseph Rustom

Der künstlerische Bildband Himmel über Beirut spürt dem Geheimnis der Stadt Beirut nach und zeigt in Fotografien und Texten, was diese Stadt so faszinierend macht. Beirut galt jahrhundertlang als ein Ort der Sehnsucht und ist es immer noch, trotz aller Herausforderungen, denen der Libanon und seine Hauptstadt Beirut heute gegenüberstehen. Die Bilder und Texte in diesem Buch zeigen den Kampf einer Stadt um ihre Existenz und um ihre Identität. Die Fotos wurden fast ein Jahr vor der verheerenden Explosion vom 4. August 2020, die eine tiefe Wunde in die wirtschaftlich und politisch angeschlagene Stadt am östlichen Ufer des Mittelmeers gerissen hat, aufgenommen. Das Buch entstand im Rahmen einer Kooperation zwischen zwei Hochschulen in Beirut und Berlin und erfasst die tiefe Zuneigung für die Stadt Beirut, den Libanon und seine Bewohner. Das Buch ist sowohl ein Kunstwerk als auch ein Stück Zeitgeschichte.



ISBN: 978-3-942648-38-7  
ISSN: 2625-2376