



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geschichte/n erzählen. Die Lecture Performance als
Phänomen des Gegenwartstheaters am Beispiel der
Arbeiten von Rabih Mroué“

Verfasserin

Anna Feldbein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister für die anregenden Gespräche und Hinweise bedanken, die mir beim Verfassen dieser Arbeit geholfen haben.

Mein Dank gilt meinem Partner Wladimir Reischich, der mich stets motiviert hat und die gesamte Zeit für mich da war.

Meinen Eltern, Galina und Jouri Feldbein, danke ich für die finanzielle Unterstützung während meines Studiums.

Maggy Sperl danke ich für die vielen gemeinsamen Bibliotheksstunden, die so dringend notwendigen Café-Pausen und die konstruktiven wie motivierenden Gespräche.

Annelie Sachs danke ich für das unermüdliche Korrekturlesen meiner Arbeit, die wichtigen Anmerkungen und die stets positiven Worte.

Bei Rabih Mroué möchte ich mich für die Beantwortung meiner Fragen und die Zurverfügungstellung seiner Stücktexte und anderer Materialien bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
1.2. Aufbau der Arbeit.....	7
1.3. Quellenlage.....	8
2. Leben und Schaffen von Rabih Mroué.....	10
2.1. Arbeitsweise und inhaltliche Schwerpunkte.....	12
3. Libanon – Historiografie als identitätsstiftende Instanz.....	17
3.1. Gründung und Entwicklung der Libanesischen Republik.....	19
3.2. Der libanesischer Bürgerkrieg.....	21
3.3. Die libanesischer Republik in der Gegenwart.....	23
3.4. <i>A Martyr's Body</i> . Ein Beispiel für Rabih Mroués ästhetische Auseinandersetzung mit einem konkreten Phänomen der libanesischer Gegenwart.....	25
3.5. Zur Entwicklung des Theaters im Libanon.....	28
3.6. Orientalismus und die Überführung des Fremden.....	34
3.7. Zur Rezeption der Performance <i>Three Posters</i> von Rabih Mroué und Elias Khoury.....	38
4. Lecture Performance – Ein Hybrid aus Wissenschaft und Kunst.....	42
4.1. Vom Szenario des Selbstversuchs der 1970er Jahre zu einem Neuaufkommen in den 1990er Jahren.....	43
4.2. Die Entwicklungen des freien wissenschaftlichen zum performativen Vortrag.....	46
4.3. Zum Konzept der Performance.....	48
5. Lecture Performance – Das Szenario des Vortrags im Theater.....	51
5.1. Die Lecture Performance als selbstreferentielles Format.....	52
5.2. Wenn die Mittel die Form bestimmen. Die Lecture Performance als Ausprägung eines prekären Systems.....	54
5.3. Der „Einbruch des Realen“ im Theater.....	57
5.4. Die Lecture Performance <i>The Inhabitants of Images</i> von Rabih Mroué – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.....	60
5.5. Der Aspekt des (Auto-)Biografischen.....	66
5.6. Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen.....	68
6. Rabih Mroués Lecture Performance <i>Make me stop smoking</i>	72
6.1. Die „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“.....	73
6.2. <i>I, the Undersigned</i> – ein Beispiel für die künstlerische Verflechtung aktueller, gesellschaftspolitischer Ereignisse.....	75
6.3. Humor und Selbstironie.....	79
6.4. Zum Begriff des Archivs.....	83
7. Resümee.....	89
8. Bibliografie.....	91
Abstract.....	96
Curriculum Vitae.....	97

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit bildet eine Achse um zwei Punkte: zum einen um die Lecture Performance, ein Format an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft, welches seit den 1990er Jahren wiederentdeckt und neu belebt wurde; zum anderen um den libanesisch-stämmigen Künstler Rabih Mroué.

Rabih Mroué gehört zur Generation libanesisch-stämmiger Künstler und Künstlerinnen, die sich stark auf die eigene Geschichte, insbesondere die immer noch präsenten und nicht aufgearbeiteten Kriegsjahre beziehen. Das Verständnis der Künstler_innen von Gegenwart wird hauptsächlich über vergangene Ereignisse geleitet, so beschäftigen sich ihre Arbeiten ästhetisch wie formal stets mit den Auswirkungen der Vergangenheit auf das Jetzt, Zukunftskonzepten bleibt dabei wenig Raum. Ein besonderes Spezifikum zeigt sich dabei in der libanesischen Historiografie, die aufgrund unterschiedlicher – wirtschaftlicher und sozialer – Interessen als Politikum missbraucht wird und die seit dem Ende des Libanon-Kriegs 1990 andauernde Zerrissenheit des Landes begünstigt. So ist besonders auffällig, dass viele Künstler_innen, darunter auch Rabih Mroué, alternative Zugänge zur Geschichtsnarration suchen. Dabei de- und re-konstruieren sie die Formen und Möglichkeiten der Repräsentation und überprüfen gewohnte Wahrnehmungsmuster auf ihre Gültigkeit. Sie treiben ihre Sujets an den Rand des Darstellbaren und hinterfragen damit die Grenzen von Fiktion und Realität. In diesem Zusammenhang kann die Lecture Performance als eine Rückkehr zum Erzähltheater¹ gelesen werden, ein fragmentarisches, widersprüchliches und ironisches Erzählen von Geschichte/n, deren Darstellung auf der Bühne nicht mehr als selbstverständlich verstanden wird. Der Krise der Repräsentation werden auf diese Weise statt großen und allumfassenden Geschichten, die kleinen, alltäglichen, vermeintlich banalen Geschichten entgegen gestellt.

So auch bei Mroué, der seine Geschichte/n aus der Quelle eines persönlichen Archivs schöpft. Sein Archiv setzt sich aus alltäglichen wie überraschenden Fundstücken zusammen, welche er in seinen Arbeiten in neue Kontexte versetzt und auf diese Weise die eigene und die libanesische Geschichte und Gegenwart reflektiert. Das Szenario des Vortrags kann dabei auch als „Performance des Archivs“² aufgefasst werden, in welcher das Archiv als lebendiger „Tiefenraum“ fungiert, der „im Zuge der Analyse erschlossen wird und in dem die Analyse sich bewegt.“³ Mroué schafft in seinen Performances durch akribische wie spannungsgeladene Analysen eben jenen Tiefenraum, in welchem neue Verbindungen und Perspektiven entstehen, (historische) Lücken gefüllt und Widersprüche aufdeckt werden.

¹ Vgl.: Brandstetter Gabriele: Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler Christel (Hg.): Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 27 - 42.

² Peters, Sibylle: Der Vortrag als Performance. Bielefeld: transcript 2011. S. 142.

³ Gehring, Petra: Foucault. Die Philosophie im Archiv. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2004. S. 63.

Die verwendeten Medien werden dabei so reduziert wie wirkungsvoll eingesetzt: Die Hauptakteure Sprache und Bilder werden zu Vermittlungsagenten, die sich zwischen „Anwesenheit und Abwesenheit von Körperlichkeit, des Changierens von Subjekt- und Objektstatus des Körpers in der Performance und ihren medialen Re-Inszenierungen, der Gleichzeitigkeit von Historie und Gegenwart in der Wahrnehmung des Ereignisses“⁴ behaupten.

Das impulsgebende Forschungsinteresse für die vorliegende Arbeit liegt darin begründet, dass sowohl die Lecture Performance als auch die Arbeiten von Rabih Mroué immer häufiger auf internationalen und nationalen Spielplänen, Festivals und Veranstaltungen vertreten sind. Das Publikumsinteresse am Künstler Rabih Mroué liegt zweifelsohne in der aktuellen gesellschaftspolitischen Brisanz der verhandelten Themen in seinen Stücken, dieser Umstand ruft freilich auch Kurator_innen auf den Plan. Das verstärkte Interesse an Lecture Performances kommt zum einen von Seiten der Künstler_innen, zum anderen wird es von Seiten der Programmacher_innen forciert. Neben diesen Zusammenhängen werden weitere Aspekte untersucht, welche Lecture Performance zu einem beliebten Arbeitsformat gemacht haben. An den Arbeiten von Rabih Mroué soll weiters aufgezeigt werden, welche Methoden und Strategien des Formats genutzt werden, um alternative Geschichte/n zu erzählen.

1.2. Aufbau der Arbeit

Die Diplomarbeit ist in drei große Themenbereiche unterteilt. Die beiden Themenbereiche zur Lecture Performance und zum Libanon sind dabei von der theoretischen Herangehensweise geprägt. Der dritte Themenbereich zum Künstler Mroué selbst und der Analyse einiger seiner Arbeiten werden von der praktisch-analytischen Seite angegangen. Letzterer Themenbereich unterläuft dabei immer wieder die ersten beiden, um die theoretischen Erkenntnisse sogleich auf die Werke von Mroué anwenden zu können. Nachfolgend soll der Aufbau der einzelnen Kapitel kurz skizziert werden.

Der Anfang der Arbeit stellt das Leben und Schaffen des Künstlers selbst in den Mittelpunkt, um sich anschließend den inhaltlichen und formalen Aspekten seiner Arbeitsweise zu widmen. Um Mroués Arbeiten aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten zu können wird im dritten Kapitel eine Momentaufnahme der libanesischen Geschichte und Gegenwart erstellt, dies beinhaltet auch eine kurze Darstellung der Entwicklung des libanesischen Theaters sowie eine Auseinandersetzung mit der libanesischen Historiographie und ihrer Problematik. Da die Arbeit aus einer westlichen Perspektive entsteht, wird kurz auf die Orientalismus-Forschung ausgehend von Edward Said

⁴ Haitzinger, Nicole / Hinterreithner, Lisa: Autobiografie. Zur Performance des Ichs. In: Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.): Tanz und Archiv: Forschungsreisen Biografik. Heft 2. München: epodium 2010. S. 29.

eingegangen, sowie im Zuge dessen auf die Rezeption libanesischer Kunst im westlichen Raum. Das anschließende vierte Kapitel begibt sich auf die Spuren der Lecture Performance: Da diese zwei unterschiedliche Disziplinen – die des wissenschaftlichen Vortrags und die der Kunst-Performance – miteinander verknüpft, werden zum einen die Entwicklung des freien wissenschaftlichen Vortrags und zum anderen die Entwicklungen der Performance im Allgemeinen dargestellt. Auf Basis dieser Erkenntnisse werden anhand unterschiedlicher Beispiele aus zeitgenössischen Theaterproduktionen im darauffolgenden fünften Kapitel bestimmte Spezifika der Lecture Performance hervorgehoben. Das sechste Kapitel widmet sich mit den zuvor erarbeiteten Grundlagen einer eingehenden Analyse Rabih Mroués Lecture Performance *Make me stop smoking*, in welcher der Künstler sein persönliches Archiv dem Publikum zugänglich macht. Mroué präsentiert dabei unterschiedliche realisierte und nicht realisierte Projekte und setzt diese in Verbindung zur aktuellen Lage des Libanons. Im Zuge der Analyse wird sowohl Mroués als auch ein allgemein-philosophisches Verständnis vom Konstrukt des Archivs skizziert.

1.3. Quellenlage

Auch wenn die Arbeiten von Rabih Mroué immer mehr und mehr Eingang in unterschiedliche Diplom- oder Masterarbeiten finden, gibt es bis dato kaum größere wissenschaftliche Veröffentlichungen, die sein Schaffen aus einer umfassenden Perspektive wiedergeben.

Durch Mroués hohe Präsenz auf unterschiedlichen internationalen Festivals gibt es zahlreiche Besprechungen und Kritiken zu seinen Arbeiten sowie Interviews und Programmtexte oder etwa den ausführlichen Ausstellungskatalog *Rabih Mroué. Image(s) mon amour. FABRICATIONS* zu Mroués Einzelausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid 2013. Vordergründig dienen allerdings Primärtexte von Mroué selbst, die Sichtung der Stücke, ob live oder auf Video, sowie ein im Sommer 2012 geführtes Interview als Grundlage für die Darstellung und Analyse der Arbeiten.

Aus theaterwissenschaftlicher Sicht wurde die Lecture Performance inzwischen relativ breit besprochen, allerdings gehen viele der Einzelfallstudien aus einer sehr spezifischen Perspektive an das Format heran: Die breiteste Abhandlung stellt das Buch *Der Vortrag als Performance* von Sibylle Peters dar, welches in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich für das Kapitel über Lecture Performance und die Entwicklungen der freien wissenschaftlichen Vortrags herangezogen wurde. Zu den Einzelfallstudien gehören Texte von Erika Fischer-Lichte, die sich mit den Erzählvorträgen Rachel Rosenthals unter dem Aspekt der Selbstdarstellung⁵ auseinandersetzt oder von Wolf-Dieter Ernst, der die Lecture Performance anhand Bertolt Brechts Straßenszene als dichte Erzählung

⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Selbst? Zur autobiografischen Performance in: Dies. und Pflug, Isabel: Inszenierung von Authentizität. Tübingen/Basel 2000 S. 59-70

begreift⁶. Aus tanzwissenschaftlicher Sicht wären die Besprechungen von Xavier Le Roys *Product of Circumstances* von Gabriele Brandstetter in *Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der Neunziger Jahre*⁷ und von Gerald Siegmund in *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*⁸ zu nennen. Hervorzuheben sind auch Recherche-Projekte an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst, wie das des Kurator_innenkollektivs *UnfriendlyTakeover*, welches zwischen 2004 und 2006 die Reihe *Performing Lectures* veranstaltete und die Ergebnisse teilweise auf der gleichnamigen Online Plattform zugänglich machte oder die 2010 durchgeführte Ausstellung *Lecture Performance* vom Kölnischen Kunstverein und dem Salon MoCA Belgrade, begleitet von einem umfassenden Katalog mit sowohl künstlerischen als auch theoretischen Texten. Weiters veranstalten immer wieder Theaterhäuser oder Festivals spezifische Reihen, wie beispielsweise *Woodstock of Thinking* im Tanzquartier Wien oder *Alles Anders?* im Rahmen der Wiener Festwochen, welche einen interessanten Blick auf den aktuellen künstlerischen und auch wissenschaftlichen Stand von Lecture Performances bieten.

Zum dritten Forschungsgebiet, Libanon und dem libanesischen Theater, gibt es viele unterschiedliche Veröffentlichungen. Viele der Texte verfolgen explizit eine bestimmte These, so wie beispielsweise *Theatre in Lebanon* von Tarek Salloukh, der anhand von Feldstudien vor allem den libanesischen Konfessionalismus als den Faktor mit dem größten Einfluss auf die Entwicklungen des libanesischen Theaters ausmacht. In Salloukhs Beschreibungen kommen aber Theaterformen wie die von Rabih Mroué oder etwa Walid Raad gar nicht vor, so stellt sich die Frage, inwieweit seine Ausführungen für die Darstellung einer zeitgenössischen Theaterlandschaft ausreichend sind. Für einen umfassenderen Blick musste hier vor allem auf die Internet-Recherche zurückgegriffen werden, da eine eigene Recherche vor Ort im Umfang dieser Diplomarbeit nicht möglich war. Auch Texte, die sich mit der allgemeinen sozialen, historischen und politischen Situation im Libanon beschäftigen, scheinen durchweg einer bestimmten Färbung untergeordnet zu sein, daher wurde hier auch auf unterschiedliche journalistische Quellen zurückgegriffen, um ein möglichst breites Bild zu ermöglichen. Diese etwas problematische Quellenlage mündete schließlich in eine Auseinandersetzung mit dem Themengebiet Orientalismus, ausgehend von Edwards Saids Werk *Orientalism*.

⁶ Ernst, Wolf-Dieter: Die Lecture Performance als dichte Beschreibung. In Kurzenberger, Hajo / Matzke (Hg), Annemarie: TheorieTheaterPraxis. Hildesheim: Theater der Zeit Recherchen 17 2002

⁷ In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler, Christel (Hg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 27-42.

⁸ erschienen 2006 im transcript Verlag.

2. Leben und Schaffen von Rabih Mroué

„I could have been with any name.
I could have been merely a number with no name.
I could have been a persona, which exists in a work of art.
I could have been entirely fictional.
I could have been an image or a plot in a movie sequence, with a narrative structure.
I could have been in any location at any time,
if Catherine had not shouted out my name twice,
Rabih!, Rabih!“⁹

2008 spielte Rabih Mroué sich selbst an der Seite von Catherine Deneuve in dem Film *Je Veux Voir* unter der Regie von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige. In diesem dramatischen Kino-Essay über die Möglichkeiten des Films als Geschichtszeuge führt Mroué die französische Filmikone in seine Heimatstadt, welche im Krieg von 2006 zwischen Libanon und Israel durch die Bomben nahezu völlig zerstört wurde. Deneuve will die Spuren des Kriegs mit eigenen Augen sehen und Mroué soll ihr diese Spuren aufzeigen. Mroué selbst gesteht ein, dass er nicht allein hingehen kann, schließlich hat bereits die ganze Welt das Elend und die Zerstörung abfotografiert und ihn zum Touristen in seiner eigenen Stadt gemacht. In der Begleitung von Deneuve soll es nun anders werden. Jeder der Beiden braucht den Blick des Anderen, um sehen und verstehen zu können. Ein Umstand, den Mroué in dem Anfangszitat, welches aus der später entstandenen Ausstellung *Je Veux Voir* (2011) stammt, zum Thema macht.

Rabih Mroué würde sich selbst wahrscheinlich nicht als Universalkünstler bezeichnen, im Hinblick auf sein interdisziplinäres Schaffen liegt diese Bezeichnung allerdings nahe. 1967 in Beirut geboren, ist Mroué in den Jahren des libanesischen Bürgerkriegs (1975-1990) aufgewachsen. Er absolvierte ein Schauspielstudium an der staatlich geführten Libanesischen Universität Beirut und ist seit 1990 in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen wie Theater, Film oder Bildende Kunst als Regisseur, Schriftsteller, Kurator, Dramaturg und Schauspieler, oftmals in Personalunion, tätig. Inzwischen lebt und arbeitet er zwischen Berlin und Beirut, in diesem Zwischenraum sind in den letzten zwei Jahrzehnten in unterschiedlichen Konstellationen – oftmals mit seiner Partnerin und Lebensgefährtin Lina Saneh – zahlreiche Kurzfilme, Theaterstücke, Performances, Ausstellungen sowie Texte entstanden, die zum Teil mit internationalen Preisen¹⁰ ausgezeichnet worden sind. Zu seinen wichtigsten Theaterarbeiten zählen *Three Posters* (2000), *Biokraphia* (2002), das 2011 als

⁹ Mroué, Rabih: *Je veux voir*. Video Installation im BAK (basis voor actuele kunst) in Utrecht, kuratiert von Cosmin Costinas. <http://www.sfeir-semmler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work/> Dieser Filmauftritt sollte nicht der einzige bleiben, 2013 spielte Mroué den Terroristen *Michel* in *The Ugly One* (2013, Regie: Eric Baudelaire).

¹⁰ Rabih Mroué wurde mit folgenden Preisen ausgezeichnet: *Splanding Gray Award* von PS 122, Das Andy Warhol Museum, On the Boards und dem Walker Art Center, 2011; Foundation for Contemporary Arts, New York, 2010 sowie dem *Prince Claus Award*, Amsterdam, 2011.

Mroués erster Theater text veröffentlicht und am Schauspielhaus Zürich unter der Regie von Thomas Jonigk aufgeführt wurde, *Looking for a missing Employee* (2003) sowie *Who is afraid of Representation* (2005), eine Gegenüberstellung westlicher Body Art Künstler_innen mit dem libanesischen Bürgerkrieg. Zu den jüngsten Erfolgen zählen weiters *Photo Romance* (2009) und *The Pixelated Revolution* (2012). Bei den Wiener Festwochen wurde zuletzt *Riding on a cloud* aufgeführt, eine intime Arbeit über Mroués Bruder Yasser.

Rabih Mroué ist auch als Redakteur bei einer der wichtigsten Zeitschriften für Theater und performative Künste *The Drama Review* (TDR) tätig sowie beim arabischen Kulturmagazin *Kalamon*. Außerdem ist er Mitbegründer und aktiv im Vorstand des *Board of Beirut Art Center* (BAC) sowie seit 1997 Autor und Regisseur kurzer Dokumentationen und Animationsfilme für den libanesischen Fernsehsender *Future TV*.

In den letzten Jahren entwickelte Mroué verstärkt Arbeiten im Kontext der Bildenden Kunst, so zeigte er unter anderem Einzelausstellungen im BAK in Utrecht (2010) und in der Gallery Sfeir-Semler in Hamburg (2011). Darüber hinaus war er auf der 11. internationalen Biennale in Istanbul (2009) vertreten, sowie im Tate Modern in London (2007)¹¹. Seine letzte große Ausstellung *The Pixelated Revolution* zeigte er im Kasseler Hauptbahnhof auf der documenta 13. In einer interaktiven Installation konnten sich Besucher_innen Daumenkinos anschauen, die Mroué aus Handyvideos, die er im Internet fand, zusammenstellte. Der Installation ist 2012 eine gleichnamige Lecture Performance vorangegangen, mit der Mroué unter anderem seine erste US-Tour beging. *The Pixelated Revolution* untersucht den Gebrauch von Mobiltelefonen und die Verbreitung der so entstandenen Videos via Social-Media-Plattformen während der syrischen Revolution und schafft eine überraschende – an mancher Stelle wenig plausible – Verbindung zwischen den Forderungen und der Ästhetik der gefilmten Proteste und den Geboten des Filmmanifests *Dogma 95*.¹²

Ausgehend von den eigenen Erfahrungen setzt sich Mroué kontinuierlich mit den anhaltenden Konflikten im Nahen Osten auseinander. Durch die brisante Aktualität seiner Untersuchungen wurde er im Zuge der medialen Verbreitung des Arabischen Frühlings zum gern eingeladenen Gast auf diversen, überwiegend europäischen Festivals (Wiener Festwochen, steirischer herbst, Kampnagel, Festival d'Avignon, documenta, et cetera) und gehört durch seinen innovativen künstlerischen Zugang mittlerweile zu den wichtigsten libanesischen Künstler_innen seiner Generation. In seinem Geburtsland gehört er zu einer erfolgreichen Gruppe von unterschiedlichen

¹¹ Rabih Mroué führt keine Homepage, eine ausführliche Liste seiner Arbeiten ist im Ausstellungskatalog: Rabih Mroué. Image(s) mon amour. FABRICATIONS. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo 2014 abgedruckt.

¹² Das 1995 in Dänemark entstandene Kinomanifest wurde von den Filmregisseuren Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen gemeinsam unterzeichnet. In weiterer Folge entstanden unter anderem die beiden Filme *Das Fest* und *Die Idioten* von Lars von Trier und Thomas Vinterberg. Vgl. dazu: Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander-Verlag 2001.

Künstler_innen, welche nicht von staatlicher Seite gefördert und auch nicht in den großen Theaterhäusern gespielt werden. Wie viele andere kritisch denkende und arbeitende Kunstschaaffende hat Mroué mit staatlicher Zensur, die weder transparent ist, noch objektive Kriterien aufweist, zu kämpfen. Tabuisiert ist beispielsweise öffentliches Sprechen über Sexualität und Geschlechtsorgane; das (kritische) Thematisieren von Religion oder der libanesischen Armee; die Verwendung echter Namen von Politiker_innen; Fakten über den Bürgerkrieg, die reale Orte und Daten beinhalten. Mroué verweigert sich dieser willkürlichen Zensur, indem er seine Arbeiten nicht bei der Behörde einreicht und diese deswegen lediglich zwei- bis dreimal im „Untergrund“¹³ zeigt. Davon abgesehen glaubt Rabih Mroué, dass der Hauptkampf nicht mit der Zensurbehörde ausgetragen wird, sondern mit dem was sie hervorbringt: mit dem System und der Gesellschaft.

„Das Wichtigste ist, sich der Zensur in sich selbst zu stellen, den Tabus, den Normen und den Traditionen, die wir in uns selber haben. [...] Überall auf der Welt gibt es Zensur. Aber es ist eine relative Zensur. In unserer Region tritt sie nur offensichtlicher hervor.“¹⁴

2.1. Arbeitsweise und inhaltliche Schwerpunkte

In seinem Arbeitsprozess bezieht sich Mroué auf sein eigenes, persönliches Archiv, welches er in der Lecture Performance *Make me stop smoking* zum Gegenstand macht und die Funktion von Archiven im Allgemeinen reflektiert. Im Hinblick darauf stellt er mit der Lecture Performance *The Pixelated Revolution* (auch) die Frage nach einer neuen Begrifflichkeit des Archivs: „Das Reale an der Wirklichkeit wird heute anders registriert.“¹⁵ Geschichtsschreibung, Narration und ihre Aufbewahrung sowie ihre Darstellungsformen müssen durch die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten des Internets und die sich dadurch veränderte Kommunikationsform neu gedacht werden.

Die Arbeiten des umtriebigen Künstlers drehen sich um die nach wie vor wenig aufgearbeiteten Konflikte und die tiefen Spuren der langjährigen (Bürger-)kriege im Libanon; genauso wie um das Individuum in einer von Gewalt dominierten und von politischen Missständen geprägten Gegenwart. Die minimalistischen Analysen seiner unmittelbaren Realität verbindet Mroué mit universellen und philosophischen Themen, wie denen der Konstruktion von Identität und Geschichte, dem Prozess des Erinnerns oder der Repräsentation von Realität und Fiktionalität, und bezieht sich dabei immer wieder auf die Theorien des französischen Poststrukturalismus.

¹³ Vgl.: Tiedemann, Kathrin / Raddatz, Frank M. (Hg.): Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Berlin: Theater der Zeit 2010. S. 97f.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag 2002. S. 15.

In seiner Dankesrede zum Prince Claus Award des BAK Instituts in Utrecht/NL äußerte sich Rabih Mroué wie folgt zu seiner künstlerischen Motivation:

„I ask myself, how can art deal with all the events going on today, political, social, economical and mostly military events, next door and around us: revolutions, demonstrations, radical changes, human tragedies, and so on? What can art do in such a situation? And: is it supposed to “do” anything at all? If yes, then what should its role be in the light of events that are still ongoing? [...] For me, these are essential matters today, and I have no answer to them other than a personal belief that art, in order to be active and alive, must raise problematic questions, and think in a low but audible voice without slipping into activism. [...] For art should open debate, not close it. And the artist should confront her/his personal beliefs and put them under critical examination.“¹⁶

Im künstlerischen Prozess beschäftigt sich Mroué mit der sozialen Bedeutung von Kunst und der Verantwortung von Kunstschaffenden gegenüber dem Publikum im gesellschaftlichen Kontext. Mroué stellt sich dabei die Frage, welche Rolle Kunst in den aktuellen Ereignissen, die „unsere Welt erschüttern“, einnehmen kann und welche ästhetischen Mittel ihm dabei zur Verfügung stehen, um diese „drastischen Veränderungen“¹⁷ zu verarbeiten. Kann also ein künstlerischer und damit auch subjektiver Zugang einen sinnvollen und begründbaren Austausch mit einer Öffentlichkeit wie der libanesischen, die durch religiöse und politische Ansichten gleichermaßen getrennt zu sein scheint, erzielen? Und wie kann ein solcher Dialog in einer traumatisierten libanesischen Gesellschaft überhaupt entstehen? Mit diesen Ausgangsüberlegungen hinterfragt Mroué konstant die Rolle und den Raum des Publikums und dem Bühnengeschehen sowie die Formen der Repräsentation und die Definition von Theater. Auf der Suche nach alternativen theatralen Narrativen und einem neuen Verständnis von Repräsentation schafft sich Mroué durch Unterbrechungen, Selektion und Rhetorik Werkzeuge zur „Biegung und Brechung der Realitäten.“¹⁸ Rabih Mroué glaubt an einen Widerstand, der von der Kunst ausgeht. Auch wenn die Veränderungen in politischen und sozialen Systemen nicht sichtbar sind, so ist für ihn jeder noch so kleine Widerstand essentiell. Im Zuge seines Schaffens konfrontiert Mroué sich selbst und das Publikum mit Fragen rund um das Erinnern, Vergessen, Verschwinden, den Körper, die Abwesenheit und den Tod. Dabei sucht er aber nicht nach Antworten, sondern nach Möglichkeiten Zweifel zu äußern. Ohne den Anspruch auf Wahrheitsfindung geht er dabei wie ein Detektiv vor, sucht sich einen bestimmten Fall, untersucht und analysiert diesen. Er entdeckt dabei versteckte Komponenten und unerwartete Verbindungen abseits von Klischees und Stereotypen. Sein

¹⁶ Mroué, Rabih: Dankesrede zum Prince Klaus Award <http://www.princeclausfund.org/en/activities/2-aaaa-prince-claus-award-presented-to-rabih-mroue.html>

¹⁷ Mroué, Rabih: Beschreibung zu seinem Forschungsprojekt an der FU Berlin. http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/fellows/fellows_2012_2013/rabih_mroue/index.html

¹⁸ Downey, Anthony: Lost in Narration. Rabih Mroué in conversation with Anthony Downey. Ibraaz Publishing 05.01.2012 <http://www.ibraaz.org/interviews/11>

Interessengebiet und die letztlich inhaltliche und inszenatorische Umsetzung sind breit gefächert, auch wenn der Ursprung – die Geschichte und Gegenwart Libanons beziehungsweise Libanons unmittelbare Umgebung und dabei immer auch automatisch der Bezug zu sich Selbst – immer präsent bleiben.

Einige spezifische Motive können (trotzdem) herausgearbeitet werden, so kehren die lebenden Toten immer wieder in Mroués Arbeiten ein, wie beispielsweise in *The Inhabitants of Images*. Diese Arbeit ist eine Lecture Performance, ein Format auf welches der Künstler oft und gerne zurückgreift, in welcher es um die versteckte Logik manipulierter Bilder geht. Wie auch viele andere Künstler_innen greift Mroué in seinen Lecture Performances auf die Lichtbildpräsentation zurück. Dabei geht es aber nicht darum, dass die projizierten Bilder das Gesagte unterstreichen oder ergänzen, sie sind „kein dekoratives Beiwerk“¹⁹. Die Präsentation funktioniert gleich einem Video für sich selbst sowohl als auch im Zusammenspiel mit den anderen, sprachlichen wie visuellen Ebenen.

Die Rolle von Kunst in den Prozessen von Erinnerung und Vergessen verarbeitet Mroué anhand der unzähligen Menschen, die im Libanon als verschwunden gelten und deren Schicksal wohl für immer ungewiss bleibt. Diesen Verschwundenen und dem aktiven Vergessen von Seiten der Politik geht er unter anderem in seiner investigativen Performance *Looking for a Missing Employee* nach. Der Künstler geht anhand einer konkreten Geschichte mithilfe von Zeitungsartikeln auf eine akribische Suche und stellt bloß, wie Gerüchte, öffentliche Anschuldigungen, nationale politische Konflikte und Skandale, die von den Medien geformte Öffentlichkeit prägen.

Ein weiteres Motiv ist die Konstruktion und Verarbeitung von Konflikten, beispielsweise in (*I, the Undersigned*) *The people are demanding*, unter anderem über das Phänomen des Märtyrers, hierzu zählen auch die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Arbeiten *A Martyr's Body* und *Three Posters*.

Im Verlauf seines Schaffens hat sich Rabih Mroué vom traditionellen Sprechtheater immer weiter entfernt, seine Stücke sind „immer auch eine Meditation über die Grenzen der Darstellbarkeit und der Versuch, diese Grenzen mit spielerischen Mitteln zu erkunden und durchlässiger zu machen“²⁰. So zeigte er 2012 gemeinsam mit Lina Saneh unter anderem beim steirischen herbst die Performance *33 rounds and a few seconds*. Die Arbeit skizziert ohne einen einzigen Darsteller, sondern ausschließlich über die Kommunikationskanäle von Computer, Fernseher und anderen Abspiegelgeräten, die Reaktionen der Freunde eines jungen Libanesen nach dessen Selbstmord. Auf

¹⁹ Mroué, Rabih. Interview im Programmheft zu *Riding on a cloud*. Aus der Reihe Künstlergespräche der Wiener Festwochen 2014.

²⁰ Schmidt, Christopher: Grenzgänger zwischen den Künsten und Sparten. In: Miller, Norbert / Sartorius, Joachim (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Zeitschrift für literarische Texte, Essays, Untersuchungen zur Sprache und Literatur der Gegenwart. Nr. 200, Berlin, Dez. 2011. S. 464.

diese Weise wird die körperliche Abwesenheit von Bühnenperformer_innen und die der Figur des Selbstmörders in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt. Die Frage der Freunde nach den Ursachen des Selbstmords kann nicht (mehr) beantwortet werden. Was auf der Bühne bleibt, sind Maschinen, die längst ein Eigenleben entwickelt haben.

Die Hauptquelle für seine Stücke, Ausstellungen und Filme bildet ein persönliches Archiv, das auch zum Gegenstand der Lecture Performance *Make me stop smoking* geworden ist und im Verlauf der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen wird. Das Archiv setzt sich aus dokumentarischen Fundstücken des medialen Alltags sowie eigenen Aufzeichnungen, Fotoserien und künstlerischen Recherchen zusammen. Zeitungsartikel, selbst aufgenommene oder gefundene Fotos, *YouTube*-Videos, Notizen, Tagebücher und ähnliches werden von Mroué durch präzisen und manchmal auch überraschenden Beobachtungen in einen neuen Kontext gesetzt sowie mit Reflexionen über die politische und soziale Realität des Libanon zu dichten Erzählungen verknüpft. Mroués persönliches Archiv befindet sich in ständiger Bewegung, Veränderung und Re-Kontextualisierung, so finden sich bestimmte Aspekte aus Bühnenprojekten oder filmischen Werken in Ausstellungen wieder oder auch umgekehrt. Da es kein offiziell legitimes, sondern eben ein persönliches Archiv ist, schwingt bei Mroués Archivalien immer die Unsicherheit ob ihrer Authentizität mit. In der Präsentation seiner Sammelstücke unterläuft der Künstler damit ständig reale und fiktive Ebenen und zielt auf die Einbeziehung eines selbstständig denkenden Publikums in den Reflexionsprozess. Zu Mroués bevorzugten verwendeten Mitteln zählen dabei Sprache und Bilder. Sprache immer vom Künstler selbst vorgetragen und Bilder, die über die Lichtbildpräsentation mit den Worten eine präzise Choreografie bilden. In dem Ausstellungskatalog zur Mroués Einzelausstellung *Image(s) mon amour* formulierte der Kurator Pablo Martinez treffend, wie das Zusammenspiel von Sprache und Bildern auf das Publikum wirken:

„Images written for a work that starts from images situated beyond representation. Words about images that confirm the absence, which no longer want to hold up the sky, which emerge from the other side of horror. [...] Their beating, their bleeding, their shooting. Because images also shoot. They impress themselves on the retina, they hurt, they caress. They open wounds.“²¹

Unentwegt stellt Mroué dabei die Manipulierbarkeit und Verletzbarkeit von Bildern aus. Ohne in eine sture Belehrbarkeit hineinzufallen, zeigt er dem Publikum auf, wie die Aussagen von Bildern und Worten in die Irre führen können, indem er das Sezieren der unterschiedlichen Ebenen von Darstellungen zu evozieren sucht. Die Konfrontation des Publikums mit teilweise schockierendem Bild- und Videomaterial aus dem Krieg soll keineswegs in einer emotionalen Anteilnahme münden,

²¹ Martinez, Pablo: When Images shoot. In: Centro de Arte Dos de Mayo (2013) S. 87.

sondern zu einem selbstständigen Urteil über das Gesehene führen.

Das Publikum wird aber nicht nur von den gezeigten Bildern getroffen, sondern von Mroués (gespielter) naiver Offenheit. Er gibt in seinen Performances viel von sich preis, auch wenn dies immer unter dem Deckmantel „Theater“ geschieht. Die dem Theater innewohnende Fiktionalität stellt er realen Erfahrungen und Erlebnissen gegenüber. Zu den dabei verwendeten Methoden zählen die Mittel der Distanz, der Einsatz von Humor sowie der Einsatz technischer Vermittler und die (technische) Manipulation von Bildern und damit die Störung der Illusion. In seinen Erzählungen greift Mroué die Funktionsweisen unseren medialen Alltags auf und erstellt Bilder von Zerstörung und Religion, Bürgerkrieg und Menschen, Hoffnung und Verlust. Er hinterfragt dabei unentwegt Fiktion und Realität, indem er diese beiden Ebenen in einen fortlaufenden Austausch stellt, bis ein Unterschied zwischen dem, was real und dem, was fiktiv ist, nicht mehr möglich ist. Die politische Logik von Medien wird dabei ebenso wie die Illusion des Theaters dekonstruiert und die Realität als ein fragiles Konstrukt von Möglichkeiten aufgezeigt.

3. Libanon – Historiografie als identitätsstiftende Instanz

Der geschichtliche Kontext und die tagesaktuellen politischen und sozialen Ereignisse im Libanon und die unmittelbaren geografischen Umgebung stellen die zentralen Motive in den künstlerischen Arbeiten von Rabih Mroué dar. Für das Verständnis seiner ästhetischen Vorgehensweise und inhaltlicher Schwerpunkte, ist ein Abriss über die libanesischen Geschichte und die Darstellung der Problematik ihrer Narration unabdingbar. Da die vorliegende Arbeit vordergründig nicht aus einer politisch-historischen, sondern einer theaterwissenschaftlichen Perspektive entstanden ist, werden im folgenden Kapitel nicht alle historischen Faktoren der äußerst komplexen Situation Libanons hinreichend besprochen, sondern ein Überblick über spezifische geschichtliche Ereignisse und ihre gesellschaftspolitischen Auswirkungen auf die Gegenwart geschaffen.

Zu Beginn jedoch ein kurzer Überblick zur Problematik der Historiografie. Das Problem der Geschichtsschreibung trifft freilich nicht nur auf den Libanon zu, es ist jedoch aufgrund des stark verankerten und politisch sowie sozial machtvollen Konfessionalismus²² und der gesellschaftlichen Zersplitterung durch den libanesischen Bürgerkrieg ein für das Land spezifisches wie auch bestimmendes Symptom.

Geschichte kann nicht als eine geschlossene Kontinuität begriffen werden, es müssen „die jeweiligen Vorgeschichten bedacht werden: „Ohne Archäologie, ohne Bruch, ohne Resistenz des Monumentalen, Diskreten und Dispersen keine Reflexion [...]“²³ Am Beispiel der libanesischen Geschichte lässt sich gut aufzeigen, dass Geschichte eben nicht als lineares Konstrukt gedacht werden kann. Jede politisch-konfessionelle Gruppe hat ihre eigene Version der historisch relevanten Ereignisse. Daraus entstehen für jede Gruppe spezifische historische Schwer- und Wendepunkte sowie Ursachen, die als Erklärung beziehungsweise als Rechtfertigung für bestimmte – oft gewalttätige und traumatische – Ereignisse herangezogen werden, die dann schließlich zur Machterhaltung oder Machterweiterung der jeweiligen Interessengemeinschaft dienen. So fungieren offizielle, journalistische und in der jeweiligen Gruppe als wahr geltende Narrative der libanesischen Geschichte. Diese unterschiedlichen Narrative gelten bis in die Gegenwart als Politikum und hängen im hohen Maße von der Glaubensbekundung des jeweiligen Autors oder Erzählers beziehungsweise des Zielpublikums ab. Die libanesischen Historiografie wird zum Zwecke der Identifikation in den einzelnen konfessionellen Gemeinschaften und den damit

²² Konfessionalismus: Festhalten an einem bestimmten Bekenntnis: theolog. Richtung, die dies als unerlässlich betrachtet. Aus: Wahrig Deutsches Wörterbuch. Zitiert nach Salloukh, Tarek: Theatre in Lebanon. Production, Reception, and Confessionalism. Bielefeld: transcript 2005. S. 46.

²³ Reck, Hans Ulrich: Inszenierte Imaginationen – Zu Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien. In: Ders. / Müller-Funk, Wolfgang: Inszenierte Imaginationen. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien u. New York: Springer 1996. S. 231-224, hier: 243.

zusammenhängenden politischen und machterweiternden Zielen instrumentalisiert²⁴. Raum für individuelle Positionen abseits des medialen und politischen Ringens um die öffentliche Deutungshoheit und einer kritischen Historiografie gibt es dabei kaum. Andere Wege in der Historiografie einzuschlagen würde in erster Instanz die Aufarbeitung der Kriegsjahre bedeuten, dies wurde bis heute kläglich vernachlässigt und wird wohl weiterhin von den unterschiedlichen Akteur_innen und ihren ziemlich ähnlichen Interessen verhindert werden. Es gilt neue Wege und Strategien in der Geschichtsschreibung zu finden, damit die gegenwärtige Situation im Libanon stabilisiert werden kann:

„Die Ordnungskriterien einer kritischen Historiografie lauten Partialität anstelle von Totalität, Pluralität und Differenz statt Homogenität, Kontingenz statt teleologischer Notwendigkeit sowie Diskontinuität statt linearer narrativer Kontinuität.“²⁵

Die gegenwärtige Konstruktion des Geschichtsbilds führt stattdessen „nicht nur zu unterschiedlichen historischen Perspektiven und Positionen, sondern sie verursachen auch gruppentypische Auto- und Heterostereotypen“²⁶. Diese Stereotypen beeinflussen die gegenseitige Wahrnehmung der einzelnen politisch-konfessionellen Gemeinschaften, die Bewertung von Problemen und Ereignissen außen- wie innenpolitischer Aktualität sowie die Fragen rund um das von Konflikten zerfurchte System des Konfessionalismus:

„[J]ede Darstellung [ist] mit syrischen, israelischen, saudi-arabischen, amerikanischen Interessen verwoben [...]. So lernt und vermittelt jeder praktischerweise das, was sein Clan oder seine Religionsgemeinschaft lehrt. Die Geschichtsbücher enden mit der Unabhängigkeit im Jahre 1943, und sämtliche Themen, die zum Zwist zwischen den Konfessionen führen könnten, werden ausgeklammert. Erst kürzlich scheiterte der Versuch, ein neues Geschichtsbuch für den Schulunterricht herauszugeben, weil man sich über die Darstellung des Bürgerkriegs nicht einigen konnte.“²⁷

Viele der Autoren, die aus der sogenannten westlichen Perspektive über die historischen Entwicklungen im Libanon schreiben, gehen von einer Analyse des Konfessionalismus aus, um die libanesische Gegenwart zu skizzieren und vernachlässigen macht- und außenpolitische sowie sozioökonomische Faktoren. Die meisten Bücher, wissenschaftshistorischen Abhandlungen, journalistischen Analysen und Reportagen entstehen aus einem eurozentrischen Blickwinkel, welcher wiederum das eigene Selbstverständnis widerspiegelt. Die dominanten Kräfte im Libanon

²⁴ Vgl.: Zein al Din, Maysoun: Religion als politischer Faktor? Eine Untersuchung am Beispiel der Frage des politischen Konfessionalismus in Libanon. Baden-Baden: Nomos 2010. S. 68.

²⁵ Thurner, Christina: Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision. In: Haitzinger / Jeschke (Hg.) (2010) S. 14.

²⁶ Angern, Wolf-Hagen von: Geschichtskonstrukt und Konfession im Libanon. Berlin: Logos Verlag 2010. S. 25.

²⁷ Schmitz, Britta: Nicht auf der Suche nach Wahrheit. Zitiert nach Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2011. S. 294.

privilegieren in der Aufarbeitung des Bürgerkriegs eine sture Politik der Amnesie. So nehmen sich verstärkt libanesische Künstler_innen des Themas an, mit dem Fokus auf die Verhandlung der Präsenz der unaufgearbeiteten Vergangenheit. Diese Politik des Vergessens lässt sich auch im Stadtbild Beiruts wiederfinden:

„Beirut ist wie eine offene Wunde, pockenvernarbt, die Betonskelette der bombenzerstörten Hochhäuser werfen ihre Schatten wie dunkle Gespenster über die Stadt, die mit aller Kraft wieder aufgebaut wird [...] Überall in Beirut ist das Dröhnen von Betonmaschinen, Bohren und Kränen zu hören. Es wird fieberhaft gearbeitet und – vergessen.“²⁸

Um sich gegen den alles einnehmenden Blick von außen zu wehren, entstand 1996 beispielsweise die *Fondation Arabe pour l'Image* (FAI), die „der Abwesenheit fotografischer Dokumente zur Geschichte der arabischen Welt nicht-westlicher Urheberschaft mit der Schaffung eines visuellen Gegenarchivs“²⁹ von innen heraus begegnet und die Hegemonie der Geschichtsnarration kritisch hinterfragt. Auch der Geschichtsbegriff in den Arbeiten von Rabih Mroué spiegelt diesen Konflikt wider, wie im Verlauf dieser Arbeit noch zu lesen sein wird. Zuvor jedoch noch eine Skizze relevanter historischer Ereignisse zum besseren inhaltlichen Verständnis und zur Kontextualisierung seiner Arbeiten.

3.1. Gründung und Entwicklung der Libanesischen Republik

Die Libanesische Republik (LB: الجمهورية اللبنانية, al-Ġumhūriyya al-Lubnāniyya) ist ein kleines Land von circa 10.400km² mit einer zwischen dreieinhalb bis vier Millionen schwankenden, religiös äußerst heterogenen Bevölkerung. Das Land im Nahen Osten grenzt im Süden an Israel, im Westen und Norden an Syrien und im Osten an das Mittelmeer. Aufgrund dieser geostrategisch wertvollen Lage fungierte die Libanesische Republik immer schon als Korridor in die angrenzenden Regionen und an den ökonomisch wichtigen Zugang zum Meer. Nach dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches im Jahr 1920 stand die künstliche³⁰ Schaffung Libanons unter französischer Mandats Herrschaft, die in ihren Konsequenzen gravierende Minderheitenprobleme schaffte. Frankreich übte seinen Einfluss zur Festigung der eigenen Herrschaft weitreichend auf die Entstehung der Verfassung, wie auf das seitdem gängige Prinzip des konfessionellen Proporz aus:

²⁸ Furse, Anja / Zbib, Maya: Unabhängiges Theater als politische Position. In: Hemke, Rolf C. (Hg.): Theater im arabischen Sprachraum: Theatre in the Arab World. Berlin: Theater der Zeit 2013. S. 98.

²⁹ Göckede, Regina: Zweifelhafte Dokumente. Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation. In: Dies. / Kerentzos, Alexander (Hg.): Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur. Bielefeld: transcript 2006 S. 189.

³⁰ Frankreich hat willkürlich und ohne Rücksicht auf bestehende Volks- und Gruppenzugehörigkeiten im Zuge der Staatengründung nach Ende des Osmanischen Reichs die Grenzen festgelegt. Vgl. dazu: Zein al Din (2010) S. 65.

„[...] Die Aufteilung der Ämter des Staates erfolgt in angemessener Weise zwischen allen politisch-konfessionellen Gemeinschaften, und für die speziellen technischen Ämter wird die Kompetenz in Betracht gezogen.“³¹ Der libanesischer Konfessionalismus regelt seitdem die Besetzung aller öffentlichen Ämter nach einem komplizierten Schlüssel konfessioneller Quoten, so muss der vergleichsweise machtvolle Ministerpräsident ein Sunnit, der Staatspräsident ein Maronit, der Parlamentssprecher ein Schiit und so weiter sein.³² Insgesamt zählt die Republik Libanon „19 als Körperschaften des öffentlichen Rechts anerkannte politisch-konfessionelle Gemeinschaften. [...] Die politisch bedeutendsten [...] sind die Maroniten, die Sunniten, die Schiiten, die Drusen und die griechisch-orthodoxen Christen.“³³ Dieses System wird in dem Begriff politischer Konfessionalismus zusammengefasst, das damit verbundene Proporzsystem konnte das Zusammenleben der einzelnen Gemeinschaften bis zur Gegenwart weder hinreichend noch konfliktfrei organisieren, vielmehr markiert dieses Teilungsprinzip ein fehlendes gesamtlibanesisches Identitätsgefühl. Die Identität der einzelnen Gemeinschaften bildet sich sogar über eine bewusste Abgrenzung von den anderen politisch-konfessionellen Gemeinschaften. Die Entwicklung des libanesischen Konfessionalismus wurde von politischen, regionalen und militärischen Ereignissen geprägt, der Konfessionalismus ist allerdings mehr als ein bloßer administrativer Mechanismus, er ist die Basis für das gesellschaftliche Zusammenleben, über ihn werden kommunale, religiöse, politische und soziale Fragestellungen geklärt:

„Er ist [...] Ausdruck grundlegender Meinungsverschiedenheiten über Identität und Bestimmung Libanons im arabischen Orient und der Versuch, daraus entstehende divergierende politische Zielvorstellungen und Machtansprüche zu kanalisieren. Er artikuliert die unterschiedlichen Auffassungen, die bei den verschiedenen politisch-konfessionellen Gemeinschaften des Landes über ihre 'Ethnizität', ihre 'Nationalität' (im Sinne von Nationalismus und Nationalbewusstsein) und ihre 'Identität' bestehen.“³⁴

Konfession im Libanon bedeutet demnach wesentlich mehr als ein individuelles Glaubensbekenntnis, sie ist Teil der persönlichen Identität des Einzelnen sowie einer Gruppe, sei es die Familie oder das Dorf. Aus dem weltweit einmaligen politischen Konfessionalismus entstand ein politisches System auf Basis des Proporzprinzips, welcher eine bis heute ungelöste Konfliktfläche ausbreitet, indem er eine Chancenungleichheit zwischen muslimischen und

³¹ Aus dem Nationalpakt (1943) zwischen Bechara al Kouri und Riad al Solh, zitiert nach: Baumann Herbert: Libanon. Zur Verfassungsentwicklung des Landes. Zitiert nach: Zein al Din (2010) S. 125.

³² „Grundlage für die demografische Aufteilung öffentlicher Ämter bildet die Volkszählung von 1932, die Christen als Mehrheit sah.“ Kneissl, Karin: Der Libanon – ein kleiner Nachbar mit Komplexen. In: Edlinger, Fritz / Kraitt, Tyna (Hg.): Syrien. Hintergründe, Analysen, Berichte. Wien: Promedia Verlag 2013. S. 110.

³³ Zein al Din (2010) S. 15.

³⁴ Havemann, Axel: Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhundert. Formen und Funktionen des historischen Selbstverständnisses. Würzburg: Ergon Verlag 2002, S. 54.

christlichen Gruppen fördert³⁵. Nach der Änderung der Verfassung 1947³⁶ wurde der libanesische Staat praktisch zu einer Präsidentialrepublik, mit einem maronitischen Präsidenten, der in erster Linie die maronitischen Interessen verfolgte. Diese Entwicklungen und das Festhalten an dem Proporzsystem und dem politischen Konfessionalismus in Verbindung mit außenpolitischen Entwicklungen und der massiven Präsenz der bewaffneten Palästinensischen Befreiungsorganisation (PLO) gelten als wesentliche Ursache für den Ausbruch des Bürgerkriegs.

3.2. Der libanesische Bürgerkrieg

Der Bürgerkrieg stellt nicht nur einen krassen Einschnitt in der libanesischen Geschichte dar, sondern durchdringt bis heute das politische und gesellschaftliche Leben sowie das künstlerische Schaffen des Landes:

„Der Begriff der Libanisierung hat sich seit dem libanesischen Bürgerkrieg von 1975-1990 im journalistischen und wissenschaftlichen Vokabular etabliert, um anhaltenden Bürgerkrieg, inneren Zerfall oder ethnische Kantonisierung von Staaten zu beschreiben, die äußerlich noch als Einheit fortbestehen. Es ist ein Prozess der Fragmentierung eines Staates, entstanden aus der Konfrontation zwischen unterschiedlichen Gemeinschaften.“³⁷

Wie bereits zuvor skizziert herrscht Uneinigkeit in der Darstellung der historischen Ereignisse vor. Das gilt auch für die Darstellung und die Gründe für den Kriegsanfang. Je nach Gesinnung des Autors beziehungsweise Art des Textes wird ein bestimmtes Ereignis als Kriegsanfang markiert. Weitreichende Konflikte um ökonomische Interessen zwischen den unterschiedlichen Schichten, Klassen und Interessengruppen, die unterschiedlichen Ideologien und Grundsatzfragen betreffend der libanesischen Identität, die immer stärker werdende Präsenz bewaffneter Palästinenser und die um Machtverlust besorgten Maroniten ließen im April 1975 die Gewalt eskalieren. Innenpolitisch wurden vor allem Konflikte ausgefochten, die durch eine sozioökonomische Krise³⁸ in den 1970er Jahren entstanden sind. Viele der Vorkriegskonflikte, die in Streiks und Protesten mündeten, entstanden aus wirtschaftlichen Gründen, nahmen aber schnell das Label der Religion an, da sich

³⁵ Zum einen hatten die Maroniten historisch bedingt eine stärkere Position in der Regierung inne, zum anderen repräsentierten die verschiedenen Gemeinschaften jeweils bestimmte soziale Klassen, so repräsentierten beispielsweise die Schiiten größtenteils eine Unterschicht und blieben im Staatsapparat unterrepräsentiert. Vgl. dazu: Zein al Din (2010) S. 128 ff.

³⁶ Es wurde eine parlamentarisch-republikanisches System eingerichtet, „in dem das Parlament die legislative Gewalt ausübte und den Staatspräsidenten wählte. Faktisch war aber der Präsident der Republik die wichtigste Institution des Staates.“ Zein al Din (2010) S. 129.

³⁷ Zein al Din, (2010) S. 15.

³⁸ Diese Krise wird auch als „Wachstum ohne Fortschritt“ bezeichnet, er wurde von einer beschleunigten Inflation und dem überforderten Arbeitsmarkt geprägt, so wie der Geburtenrate auf dem Land, der zunehmenden Mechanisierung in der Agrarwirtschaft und die damit verbundenen Abwanderung in die Städte. Weiters fehlte es im starren Bildungssystem an Chancengleichheit zwischen Muslimen und Christen. Siehe dazu: Zein al Din (2010) S. 149.

die „verschiedenen politisch-konfessionellen Gemeinschaften in der Regel auch jeweils bestimmten sozialen Kreisen zuordnen“³⁹ ließen. Die Staatsstruktur ermöglichte den einzelnen Gemeinschaften nicht den gleichen Zugang zu Ressourcen und verhinderte so die Teilnahme bestimmter Gruppen am Wachstum. Letzten Endes ging es aber nicht um Religion, sondern um Macht und ihre Verteilung. Die Formierung der Kriegsparteien entlang konfessioneller Zugehörigkeiten instrumentalisierte zusätzlich die Religion: „Der entsprechende Vermerk über die Religionszugehörigkeit im Pass entschied je nach Situation über Leben und Tod“, was wiederum zu „einem verschärften Bewusstsein für die eigene Konfession“⁴⁰ führte.

Zu den anfänglich formulierten Zielen innerlibanesischer Bedürfnisse kamen sich immer wieder ändernde außenpolitische Aspekte hinzu, so dass der Krieg als klassisches Beispiel für die komplexe Durchdringung interner sowie externer Konflikte gesehen werden kann. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung „Bürgerkrieg“ nicht unumstritten ist. Der Bürgerkrieg kann auch als Stellvertreterkrieg bezeichnet werden. Die externe Einflussnahme wurde von der inneren gesellschaftlichen und politischen Zerrissenheit begünstigt und kann als „Ausdruck des Dilemmas Libanons, nämlich seiner extremen sozialen Fragmentierung“⁴¹ gesehen werden. Die einzelnen Milizen ließen sich von externen Verbündeten instrumentalisieren und gingen abwechselnd auf Konfrontationskurs beziehungsweise in Allianz mit ein und derselben Gruppierung. So verstand es beispielsweise die syrische Regierung die einzelnen religiösen Gruppen regelmäßig gegeneinander auszuspielen, indem sie „mal die Christen, dann die Schiiten und schließlich wieder die Sunniten unterstützten, um keine der Gruppen zu mächtig werden zu lassen.“⁴² Auf der internen Ebene füttert das fehlende Selbstverständnis und Identitätsgefühl sowie die, durch die Wirtschaftskrise verschärfte Ungleichheit, die Konflikte. Auf der externen Ebene spielten Israels und Syriens territorial expansive Machtbestrebungen und die daraus resultierenden Interventionen eine entscheidende Rolle in der Aufrechterhaltung der Kämpfe. Mit der Gründung der ersten Republik verlor Syrien seinen begünstigten Zugang zum wichtigen Beirut Hafen und damit einen entscheidenden wirtschaftlichen Faktor. Der Süden Libanons liegt weitgehend in den Händen der Hisbollah und bildet ein Zentrum für den israelisch-arabischen Konflikt.

Der Krieg kostete 170.000 Menschenleben, verzeichnet 300.000 Verwundete, 800.000 Vertriebene und 17.000⁴³ Verschwundene.

³⁹ Zein al Din (2010) S. 155.

⁴⁰ Ebenda S. 169.

⁴¹ Ebenda S. 168.

⁴² Kneissl (2013) S. 108.

⁴³ Rabih Mroué verwendet in unterschiedlichen Performance diese Zahl an Verschwundenen, T.J. Demos schreibt von 18.000 Verschwundenen, Vgl.: Demos, T.J.: The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis. Durham & London: Duke University Press 2013. S. 180. Aufgrund der fehlenden Aufarbeitung der Kriegereignisse gibt es keine offiziellen Zahlen.

3.3. Die libanesische Republik in der Gegenwart

Der politische Konfessionalismus und das Proporzsystem sind bis heute nicht überwunden, die Religionszugehörigkeit ist nach wie vor in allen Staats- und Verwaltungsorganen sowie in den Wirtschaftsgremien verankert. Das sogenannte *Taif-Abkommen* vom 22. Oktober 1989 leitete den Friedensprozess und die neuerliche Staatsgründung ein. Das auf Basis saudischer Vermittlung entstandene Abkommen sollte den langjährigen Konflikt zwischen muslimischen und christlichen Gruppen über die Überwindung des politischen Konfessionalismus lösen. Eingelöst wurde der beschlossene Etappenplan aber nie, er wurde allenfalls neu definiert. Der Krieg verhinderte eine friedliche Koexistenz der verschiedenen Gemeinschaften, die konfessionelle Solidarität und Religiosität im Allgemeinen haben darüber hinaus noch an Stellenwert zugelegt. Außerdem wurde der Einfluss Syriens verankert und damit die Souveränität des Libanons stark eingeschränkt – dies wirkte sich auf den unterschiedlichsten Ebenen aus, wie etwa im Bildungswesen und in der Wirtschaft, und stieg in den Folgejahren noch zusätzlich an.

Das Nachkriegslibanon ist von einer äußerst fragilen politischen Stabilität gekennzeichnet, der für das Land ständige Unsicherheitsfaktor Israel und die syrischen Hegemonialbestrebungen verhindern bis heute die politische Unabhängigkeit und Selbstbestimmung:

„Dieses Land ist politischer Besatzung unterworfen. Es wurde seiner politischen Freiheiten beraubt, so dass es fremden politischen Kräften unterjocht ist, die ihm aufzwingen, was sie wollen, sowohl im innenpolitischen als auch im außenpolitischen Bereich. Was ist das für eine Unabhängigkeit, die dieses Land hat, was für eine politische Unabhängigkeit, wenn es sich für seine eigenen politischen Entscheidungen ständig nach außen orientieren muss?“⁴⁴

Auf hohen außenpolitischen Druck und nach dem Anschlag auf den kurz zuvor zurückgetretenen Ministerpräsidenten Rafik Hariri zog Syrien 2005 seine Truppen, die bis zu diesem Zeitpunkt als Ordnungsmacht fungierten, aus dem Libanon endgültig ab. Hariri galt als einer der größten Widersacher des syrischen Regimes und genoss aufgrund seines (finanziellen⁴⁵) Engagements in Sidon und dem Wiederaufbau der Beiruter Innenstadt großes Ansehen in Teilen der Bevölkerung. Als Hauptinitiator des Umbaus der Beiruter Innenstadt und ihrer Transformation nach Kriegsende steht auch Hariri mit seiner Politik im allgemeinen Konsens mit der generellen Amnesie des Landes. Die historischen Spuren der Zerstörung wurden in einigen Teilen nahezu ausgelöscht.

⁴⁴ Fadlallah, Muhammad Hussain: Rede anlässlich des libanesischen Unabhängigkeitstags am 23.11.1995. Zitiert nach Zein al Din (2010) S. 189.

⁴⁵ Rafik Hariri war vor seiner politischen Karriere, die während des Bürgerkriegs begann, Architekt. Er wurde durch Aufträge in Saudi-Arabien, die durch gute Beziehungen zum saudischen König entstanden, zum Multimillionär. Seine Nähe zu Saudi-Arabien machte ihn zugleich zum Kontrahenten von Libyen. Vgl. dazu: Volk, Lucia: *Memorials and Martyrs in Modern Lebanon*. Bloomington: Indiana University Press 2010. S. 108f.

Einige Gebäude lassen sich wiederum nicht so einfach aus der Erinnerung der Stadt löschen: „Partially destroyed buildings riddled with bullet holes, such as the forlorn Murr Tower (which apparently is too expensive to tear down), still hover over the city like watchful ghosts, acting as unofficial monuments to the civil war.“⁴⁶ Nach Hariris Tod formierte sich die sogenannte *Zedernrevolution*, ein friedlicher aber durch die hohe Beteiligung (1,5 Millionen Menschen) starker Protest gegen die syrische Besatzung. 2006 wurde das Land erneut von einem Krieg heimgesucht, der aufgrund von Konflikten zwischen der Hisbollah und Israel entstanden war. Im Libanon selbst kam es aufgrund einer Machtdemonstration der Hisbollah 2008 zu massiven Straßenkämpfen, die von einer Serie politischer Attentate begleitet wurden.

Die Lage im Libanon ist bis in die Gegenwart kritisch, auch im Hinblick auf den derzeitigen Bürgerkrieg in Syrien, der seinen Ausgang 2011 in den Protesten gegen den amtierenden Präsidenten Bashar Assad nahm. Die zur Entstehungszeit dieser Arbeit aktuelle Lage in Syrien bringt die Republik Libanon erneut zwischen die unterschiedlichen Lager der Großmächte. Ein enger Vertrauter des Hariri-Sohns Saad, der das anti-syrische Lager aus dem Exil anführt, ist durch ein Selbstmordattentat umgekommen. Das Attentat wird der Assad nahen Hisbollah zugeschrieben. Als Reaktion darauf unterstützt nun Saudi-Arabien Libanon mit Milliarden für Waffen und ruckelt an der fragilen Stabilität Libanons.⁴⁷ Der 2012 in der *Baadba*-Erklärung beschlossene „Hausfrieden“⁴⁸ zwischen den schiitischen und sunnitischen Blöcken bröckelt. Angespannt wird die Lage zusätzlich durch den nicht aufgehörenden Flüchtlingsstrom aus Syrien. „Laut UN-Flüchtlingswerk UNHCR leben derzeit mindestens 800.000 syrische Flüchtlinge offiziell im Libanon.“⁴⁹ Es entsteht der Eindruck, dass die schrecklichen Ereignisse der 1970er und '80er Jahre eigentlich nie ein Ende gefunden haben. So schreibt auch die Leiterin des *Ashkal Alwan* in Beirut Elisabeth Thomé: „I don't think we've ever lived through a postwar period. There is no ‚postwar‘ in Lebanon, only pauses.“⁵⁰

⁴⁶ Demos (2013) S. 181.

⁴⁷ Harrer, Gudrun: Saudi-Arabien schenkt Libanons Armee drei Milliarden Dollar. Online-Standard. Wien, 20.12.2013 <http://derstandard.at/138517233320/Saudi-Arabien-schenkt-Libanons-Armee-drei-Milliarden-Dollar>

⁴⁸ Harrer, Gudrun: Der Sog nach unten. Grossanschlag in Beirut. Wien, Der Standard vom 28./29. Dezember 2013. S.32

⁴⁹ Tödlicher Anschlag auf Politiker im Libanon. <http://derstandard.at/2085858>. Die mit dem Krieg bedingten überfordernden Flüchtlingsströme habe eine gewisse Tradition: Offizielle syrische Karten lassen meist keine Grenzen zum Libanon erkennen und Syrien beharrt stets darauf, dass die Grenzen ein Ergebnis der europäischen Kolonialisierung seien und somit keine Gültigkeit für ein arabisches Land haben. Vgl. dazu: Kneissl (2013) S. 105.

⁵⁰ Zitiert nach Demos (2013) S. 178.

3.4. *A Martyr's Body*. Ein Beispiel für Rabih Mroués ästhetische Auseinandersetzung mit einem konkreten Phänomen der libanesischen Gegenwart

Der im vorherigen Kapitel beschriebene andauernde Beinahe-Kriegszustand im und um den Libanon herum unterstützt die Ausbreitung der Ideen rund um das Märtyrertum, welcher durch den zunehmenden religiösen Fundamentalismus zu einer „mörderischen und lebensfeindlichen Tradition“⁵¹ geworden ist. Der Westen grenzt sich von dem gewalttätigen Bild des Märtyrers ab und reduziert den Begriff – spätestens seit dem 11. September 2001 – auf den des Selbstmordattentäters. Der Begriff des *Martyriums* hat seinen Ursprung im Griechischen, *martyrion* kann demnach „erstens Zeugnis, zweitens Beweis und drittens Mahnmal oder Heiligtum bedeuten.“⁵² Georges Didi-Hubermann beschreibt das Martyrium als eine „Transformationsstruktur“ zur Errichtung einer Macht, „die ausgehend vom *pathos* eine völlige Ohnmacht ist. [...] sie reicht bis zur Etablierung politischer Tyrannei als solcher.“⁵³

Die Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Märtyrertum zieht sich konstant durch Rabih Mroués Arbeiten, wie beispielsweise in der Performance *Three Posters* sowie in dem Text *A Martyr's Body*⁵⁴, welcher in diesem Kapitel exemplarisch dargestellt werden soll.

In *A Martyr's Body* beschreibt Mroué die Konstruktion und Dekonstruktion einer Märtyrer Figur, die Macht der Bilder und Zeichen und die damit verbundene künstliche wie fragile Schaffung von Identität. Formal ist der Text als Reportage aufgebaut, unterteilt in mehrere chronologisch aufeinander folgende Kapitel. Die inhaltlich verwobenen Fiktionen lassen sich nicht sofort aufdecken, lüften aber nach und nach ihre Verkleidung.

Mroué beginnt seine Geschichte mit folgenden Worten: „This story is about the Lebanese commando, Deeb Al Asmar: the first Lebanese national to be martyred for the Palestinian resistance.“⁵⁵ Es wird von Beginn an also die Figur des Soldaten Deeb Al Asmar etabliert, dem als erstem Märtyrer im palästinensischen Widerstand ein Monument in der Innenstadt Beiruts gewidmet wird. Die Statue, der Platz auf dem sie steht – „Martyr Square“ – und mit ihr Deeb Al Asmar werden alsbald zum Symbol für den palästinensischen Widerstand. Bei einem Austausch von

⁵¹ Vgl. dazu: Klemm, Verena: Orthodoxie versus Heteroxie? Europäische-christliche Konzepte und Begrifflichkeiten in den Schia-Studien. In: Schnepel, Burkhard / Brands, Gunnar / Schönig, Hanne (Hg.): Orient - Orientalistik - Orientalismus: Geschichte und Aktualität einer Debatte. Bielefeld: transcript 2011. S. 72f.

⁵² Didi-Huberman, Georges: Martyrium. Zwischen Pathos und Macht. In: Horsch, Silvia / Tremel, Martin (Hg.): Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer. München: Wilhelm Fink Verlag 2011. S. 213.

⁵³ Didi-Hubermann (2011) S. 213.

⁵⁴ Rabih Mroué hat den Text auf der Online Plattform corpus veröffentlicht, ein Datum fehlt. Auszüge dieses Textes präsentierte Mroué in *Limp Bodies* im Rahmen des Denkmal-Projektes der Factory Season 2003 im Tanzquartier Wien. Alle im folgenden Kapitel aufgeführten Zitate sind der Online-Veröffentlichung entnommen: <http://www.corpusweb.net/a-martyrs-body-2.html> und werden mit dem Datum der Präsentation – 2003 – versehen, die Seitenzahlen beziehen sich auf das PDF-Dokument, das auf der Seite zum Download zur Verfügung steht.

⁵⁵ Ebenda S. 1.

Gefangenen zwischen Israel und Libanon wird eine unerwartete Entdeckung gemacht: Deeb Al Asmar ist noch am Leben, er ist nicht im Namen des Widerstands gestorben, sondern verbrachte vier Jahre in israelischer Gefangenschaft. Im weiteren Verlauf beschreibt Rabih Mroué detailliert Deeb Al Asmars Kampf mit der Rückkehr von den Toten und seinen unerfüllbaren Wunsch, die Identität des Verstorbenen, der statt seiner begraben wurde, herauszufinden. Trotz mehrmaliger Versuche Al Asmars die Mauern (des Schweigens) der libanesischen Bürokratie zu durchdringen, bleibt der Begrabene identitätslos. Auch scheint der Tote kein Gesicht zu haben, denn trotz eines mehrstündigen Trauermarsches war keiner der Anwesenden in der Lage ihn zu identifizieren: „Their features were wiped out by their martyrdom. Their names vanished. They became symbols that symbolized everything but themselves.“⁵⁶

Im Zuge des Wiederaufbaus nach dem Bürgerkrieg wird die Statue, so wie vieles andere, das an die kriegerische Gewalt erinnert, zerstört. Für Deeb Al Asmar, der sich nurmehr über seine Gefangenschaft, die Wiederkehr und dem unverhofften Märtyrer-Dasein definieren konnte, beginnt eine nicht enden wollende Identitätskrise, die in eine Psychose und schließlich der Einweisung in die Psychiatrie führt. Der einzige Ausweg für Al Asmar scheint schließlich ein (echter) Märtyrertod als Selbstmordattentäter im Auftrag der Hisbollah. *In actio* wendet sich Al Asmar aber anstatt gegen israelische Truppen, gegen die monumentalen Erinnerungsträger seines eigenen Landes. Wenn ihm schon, trotz seines langen Leidensweges, kein Monument zusteht, dann auch keinem anderen. Die Bombe und mit ihr Al Asmar verfehlen also das von der Hisbollah angedachte Ziel, das Attentat misslingt. Die Hisbollah distanziert sich vom Tode Deeb Al Asmars, es folgt weder das Ausstrahlen seines Bekennervideos noch eine Nennung in Zeitungen oder Fernsehen, sein Tod hinterlässt keine bleibenden Spuren und die herbei gewünschte öffentliche Anerkennung bleibt ihm vergönnt.

Die Geschichte von Deeb Al Asmar kann als Parabel für den libanesischen Bürgerkrieg gelesen werden. Mroué beschreibt Geschichte, Ausbruch, Verlauf und Ende des Bürgerkriegs sowie den Wiederaufbau Beiruts analog zu Al Asmars Erlebnissen. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Netz zwischen wahren historischen Begebenheiten, der fiktiven Figur Deeb Al Asmar und autobiografischen Ereignissen. So stellt er beispielsweise (pop)kulturelle Bezüge her, um seine Geschichte zu manifestieren und zitiert dafür aus Liedern und Gedichten, die von Deeb Al Asmar handeln. Die Lieder, Gedichte und genannten Künstler stellen sich nach einer Recherche als Erfindungen des Autors heraus. Als einen autobiografischen Aspekt verwebt Mroué beispielsweise seinen Aufenthalt in Frankreich: „Deeb Al Asmar became extremely depressed. He decided to move to Paris, where he watched the war back home, moving from café to café in the company of other

⁵⁶ Ebenda S. 5. Das hier angesprochene Phänomen des körperlosen Märtyrers verarbeitete Mroué erstmals in der Lecture Performance *The Inhabitants of Images*.

Lebanese intellectuals.“⁵⁷

Eines der stärksten Motive stellt die detailliert beschriebene „Deeb Al Asmar Square“ dar, ein zentraler Platz, auf dem die Statue in Ehren Deeb Al Asmars erhoben wurde und im Fortgang der Geschichte schlicht als „Martyr's Square“ bezeichnet wird. Mroué beschreibt auch den massiven Umbau der Beiruter Innenstadt und den damit einhergehenden Versuch die Spuren des Kriegs immer weiter auslöschen. Die Beschreibungen von Mroué finden nur teilweise Entsprechung im tatsächlichen Beiruter Stadtbild. So beispielsweise der Name *Martyr's Square*, der seit 1915 in Verbindung mit einer Statue des italienischen Bildhauers Renato Marino Mazzacurati an die Exekution libanesischer Nationalisten unter ottomanischer Herrschaft während des Ersten Weltkriegs erinnern soll. Im libanesischen Bürgerkrieg war der Martyr's Square ein entscheidender Austragungsort für Kämpfe zwischen muslimischen Milizen im Westen und christlichen im Osten. Nach dem Krieg wurde der Platz sowie der größte Teil der Beiruter Innenstadt umgebaut oder rekonstruiert. Mit dem Tod von Rafik Hariri erhielt der Platz 2005 eine neuerliche Bedeutung: Der populäre Ministerpräsident wurde dort begraben und steht seitdem als Symbol für den Abzug der syrischen Truppen. In einer öffentlichen Ankündigung zum Umbau des Platzes manifestierte Hariri eine neue Perspektive auf die im Krieg von Kugeln durchsetzte Statue von Mazzacurati: „bullets had transformed the symbol into reality and made the statue a martyr himself.“⁵⁸ Seine Idee wurde von anderen aufgegriffen und verhalf dieser Metapher zu ihrer Verbreitung. Wenn Rabih Mroué nun in seiner Reportage Martyr's Square als Ausgangsort wählt und dabei aufzeigt, wie eine Statue das Leben und die Identität eines Mannes bestimmen kann, so verweist er damit auf die Beiruter Bevölkerung, die den Platz symbolisch mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen hat.

Spätestens ab Mitte des Textes wird dem Leser bewusst, dass das vorher Gelesene zwar als ein Faktum dargestellt wird, aber nicht unbedingt der Realität entsprechen muss. Die von Mroué beschriebene Begegnung zwischen dem ehemaligen Präsidenten der palästinensischen Autonomiegebiete Yassir Arafat und dem lebenden Märtyrer Al Asmar lässt den ersten berechtigten Zweifel beim Leser entstehen. Im zitierten Gespräch bringt Arafat seine Sorge um die Wahrhaftigkeit der Aussage des Monuments auf dem Martyr's Square zum Ausdruck:

„We are all martyrs. Our mission is martyrdom. But in my opinion, this monument should be destroyed. Because this monument is not ours, it's the Lebanese government's. The Lebanese government made it so that it could hijack our cause. This monument does not symbolize neither the Palestinian nor the Arab movement. This monument is the personification of no one but the Lebanese Right. And therefore, this monument does not represent you, brother Deeb. Some day, we should just remove that monument entirely. We'll build you another ... bigger and better. But now, the timing isn't right. All in due

⁵⁷ Ebenda S. 6.

⁵⁸ Hariri, Rafik zitiert nach: Volk (2010) S. 109.

time. Today, we need to think this way... You are ours, and the monument is theirs.“⁵⁹

Am Ende eröffnet Mroué dem Leser den Ursprung für seine Erzählung: Ein zufällig gefundenes Bekennervideo eines gewissen Deeb Al Asmar. Mroué stiftet damit einen Beweis für seine Erzählung, den der Leser unmöglich überprüfen kann.

„Deeb Al Asmar's remains are lost. His family buries him without a corpse. Not a single trace of Deeb Al Asmar is left, except for the videotape, which came into my possession by complete coincidence. I play it. I watch it. The image isn't clear, it's almost black. The sound is damaged.“⁶⁰

Im Kampf um seine Identität ist Deeb Al Asmar schlussendlich selbst sein größter Feind geworden, bis hin zur endgültigen Zerstörung unterstützt von äußeren Dynamiken. Die Figur Deeb Al Asmar besetzt in diesem Text mehrere Ebenen. Er ist zugleich das libanesische Volk, das Land Libanon, die Stadt Beirut und der Autor des Textes. An den fiktiven Erlebnissen von Deeb Al Asmar beschreibt Mroué, wie der Krieg der Stadtarchitektur neue Bedeutungen gab, die sich langsam in der alltäglichen Sprache zu spiegeln begannen und schließlich auch identitätsstiftend wirkten. Nach dem Krieg war keine Ideologie stark genug, um das Land aus dem ständigen Kampf um Identität zu befreien. Seit der Staatsgründung richtet sich das Land, es kann auch gesagt werden die libanesische Regierung, gegen sich selbst. Die Verfassung und der darin festgeschriebene Konfessionalismus in Verbindung mit machtpolitischen Interessen des Auslands stürzen es auf immer absurdere Weise tiefer in die Krise und machen die Instabilität zum Normalzustand.

An diesem Text wird deutlich, wie Mroué es versteht, sein Publikum in den Bann zu ziehen, es hinter Licht zu führen und nicht zuletzt zu unterhalten. Gleichzeitig ist der Text äußerst vielschichtig, so dass bei näherer Lektüre und Analyse unterschiedliche Ebenen an die Oberfläche kommen können, aber eben nicht müssen – wer mangels Kenntnis der historischen und aktuellen Lage des Libanons die beschriebenen Parallelen nicht ziehen kann, kann die Geschichte trotzdem genießen und auch ihre Aussage nachvollziehen.

3.5. Zur Entwicklung des Theaters im Libanon

Nach diesem Einschub und ersten Vorstellung der Arbeiten von Mroué nun zurück zum Libanon, in diesem Kapitel mit dem Fokus auf die Entwicklungen des libanesischen Theaters. Der Einfluss der konfessionellen Zugehörigkeit eines Autors ist in der theater-historischen Literatur Libanons gleichermaßen sichtbar wie in der Literatur zur allgemeinen Historiografie: „Classified under

⁵⁹ Mroué (2003) S. 4.

⁶⁰ Ebenda S. 10.

„Arabic theater“, on the one hand, and trying to find the links to the Western theater on the other hand, we observe in theater an extension of the historicity and identity conflicts.“⁶¹ Beide Bewegungen bringen ihre eigene Sicht auf die Verbindung von Theater und libanesischer Gesellschaft hervor. Die arabische Sicht vereinnahmt einen arabisch-islamischen Kulturraum, der zu Zeiten des Osmanischen Großreichs und vor der willkürlichen Grenzziehung im Zuge des Kolonialismus ohne Frage bestand, übersieht dabei jedoch die teils positiven künstlerischen und kulturellen Einflüsse, die der Kolonialismus ebenfalls mit sich brachte. Die libanesischer Perspektive versucht eine kulturelle gesamt-libanesischer Identität zu konstruieren, indem sie die Bausteine dafür aus dem Westen leiht, beziehungsweise in eine zurückgewandten Lesart der Geschichte verfällt.

Entgegen einigen, meist stark vereinfachten Darstellungen reichen die Wurzeln des arabischen Theaters bis ins Alte Ägypten zurück, und sind nicht nur auf die europäischen Theaterformen, die von der griechischen Antike ausgehen, zurückzuführen. 1974 wurde durch den Ägyptologen H. W. Fairman und seine Interpretation des Textes *Der Sieg des Horus*, die der altägyptischen Gesellschaft ein lebendiges öffentliches Theater konstatiert, der Weg für ein selbstständiges, von den eigenen Traditionen ausgehendes Theater geebnet. Im Zuge des europäischen Imperialismus hielten zwar die dramatische Textform und mit ihr das Bühnentheater Einzug in den arabischen Kulturraum, die Traditionen haben aber ihren Ursprung in volkstümlichen theatralen Formen, welche sich in zwei Hauptkategorien zusammenfassen lassen: Das volkstümliche Spiel und die der Redekünste. Auch konfessionelle rituelle Praktiken werden spätestens seit dem *performative turn* den klassischen arabischen Theaterformen zugerechnet. Ähnlich zu bestimmten zeitgenössischen Praktiken steht die Auflösung der Grenze zwischen Zuschauer_innen und Akteur_innen im Fokus arabischer Ritualpraktiken.

Als einer der Begründer des arabischen Theaters im Libanon gilt der Dramatiker Marun an-Naqqash (1817-1855). Mit seiner Rückkehr aus Frankreich und inspiriert von den dortigen Eindrücken brachte er die moderne Bühnenkunst mit dem Drama als seine Textform nach Beirut, im Gepäck Molières *L'Avare*, das er 1847 im eigens gegründeten Theaterhaus einem kleinen Kreis westlich orientierter Oberschicht und Intellektuellen in einer Adaption vorführte. Mit der Zeit kam das importierte bürgerliche Theater Naqqashs auch bei der breiten Bevölkerung an und sorgte anfänglich für ein Unverständnis bei der strikten Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum. Durch die vorhandenen Wahrnehmungs- und Verhaltenskonventionen tauchten in den Adaptionen europäischer Klassiker verstärkt Tanz, Musik und Improvisationen als unmittelbare Reaktion auf die Bedürfnisse des Publikums auf.

Das Theater im Libanon wurde bis in die 1960er Jahre von der religiösen Unterdrückung und der

⁶¹ Salloukh (2004) S. 39.

damit verbundenen Emigration libanesischer Theatermacher_innen in das freiere und damit kunstfreundlichere Klima Ägyptens geprägt. Am Theater wurde die Distanzierung von den europäischen Idealen des Illusionscharakters forciert und nach den Wurzeln in den eigenen volkstümlichen Traditionen gesucht. Dies hing eng mit dem neu aufkommenden arabischen Nationalismus der 1950er und 1960er zusammen. Mit der Entstehung des Staates Israel kam ein extrem politisches Klima im Nahen Osten auf, diese Politisierung schwappte auch auf das Theater über. Die postkoloniale Situation forderte eine kulturelle Neuorientierung und entdeckte das Theater als Medium zur Verbreitung politischer Ideen und zur gesellschaftlichen Erziehung. Der neu-entflammte Nationalismus sowie die Suche nach einer kollektiven Identität durch Rückbesinnung auf arabische Traditionen „erweckten das Interesse an den europäischen Theateravantgardisten – darunter insbesondere Brecht – die von den westlich gebildeten arabischen Intellektuellen und Künstlern stark rezipiert wurden.“⁶² Brechts Konzept vom epischen Theater, machte es möglich aus den volkstümlichen Theatervarianten, die bei der Landbevölkerung und in mystischen Ritualen in dieser Zeit erforscht wurden, moderne Formen abzuleiten. Die Erzählform der Parabel und die zentrale Rolle des Erzählers weist zudem Ähnlichkeiten zu der arabischen Theatertradition auf.

Ein wichtiger Theatervertreter dieser Zeit war der Schauspieler und Regisseur Roger Assaf, welcher einige der heute bekannten libanesischen Künstler und Künstlerinnen ausbildete, darunter auch Rabih Mroué. Roger Assaf wurde in seinem Bestreben nach der Gründung eines überkonfessionellen Theaters zu einer Orientierungsfigur im libanesischen Avantgarde-theater. Sein experimenteller und politischer Ansatz machte das Volk und seine Machtlosigkeit zum Interessengegenstand. In der Suche der unmittelbaren Nähe zum Publikum verlässt er schließlich die Guckkastenbühne und bespielt in einem „gemeinschaftlichen Akt, in dem kollektive Erinnerungen reaktiviert werden und kollektive Identität gestiftet wird“⁶³ öffentliche Räume. In Anlehnung an Brecht verstand Assaf das Theater als ein gemeinschaftliches wie alltägliches Erlebnis, zur Rekonstruktion eines (traumatischen) historischen Ereignisses, „mit dem Ziel einer Verarbeitung erlebter Traumata und der Aktivierung des Urteilsvermögens.“⁶⁴

Diese in der libanesischen Geschichte als erfolgreich aufgefasste Periode wurde mit dem Bürgerkrieg brutal unterbrochen, bis auf wenige Aktivitäten, die sich an einen populären Ansatz

⁶² „Die Wirkung Brechts lässt sich nicht allein mit der ideologischen Nähe seiner Lehrstücke zum sozialistisch geprägten Denken arabischer Theaterkünstler erklären: Auch Brechts Affinität zu volkstümlichen und außereuropäischen Theaterformen qualifizierte seine Theorien [...] Zum Einfluss Brechts auf das arabische Theater vgl: Botros, Atef: „Die Intellektuellen zwischen dem arabischen ‚Authentischen‘ und dem europäischen ‚Fremden‘ – Bertold Brecht und die Konstruktion eines traditionellen Theaters.“ Zitiert nach: Albers, Yvonne: Scheiternde Zeugen, machtlose Wähler. Der Zuschauer im zeitgenössischen libanesischen Theater. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2011. S. 29.

⁶³ Albers (2011) S. 31.

⁶⁴ Ebenda S. 30.

orientieren, brach der tägliche Theaterbetrieb zusammen: „So, when the Lebanese theatre was on its peak, when it was flourishing so much in the Seventies, it just crashed down, as if something collapses.“⁶⁵

Nach dem Bürgerkrieg wurde sich immer mehr um ein neuerliches Aufblühen der Theaterlandschaft bemüht, darunter befanden sich ebenfalls Theatermacher wie Roger Assaf und Elias Khoury. Der beinahe ständige Kriegszustand und die damit verbundene ökonomische und politische Instabilität schufen denkbar schlechte Produktionsbedingungen, so dass Theaterschaffende im hohen Maße von der Annahme und der Finanzierung durch das Publikum abhängig waren: „theater does not benefit from any subventions worth mentioning from the government.“⁶⁶ Rabih Mroué thematisiert dies in seiner Lecture Performance *Make me stop smoking*. Mit gewohnt ironischem Unterton zeigt er dem Publikum einen Brief, in dem er die libanesisische Regierung um eine Projektförderung fragt:

„The last sentence I wrote says: I hope to receive your approval and financial support, as has always been the case. In reality it is not the case at all, we've never received any financial support form our government, simply because our government has other priorities to pay for.“⁶⁷

Weiters wird über die Verteilung der wenigen Subventionsgelder indirekt Einfluss genommen, nicht zuletzt durch die Förderung von religiös ausgerichteten Theatern über konfessionell besetzte Ämter. Gleichzeitig birgt die Unabhängigkeit von staatlichen Apparaten die Möglichkeit zur künstlerischen Freiheit, da unabhängige Projekte weniger von der Zensur überprüft und kontrolliert werden, als staatliche Institutionen. Für freie Gruppen bedeutet dies, zum einen sehr kleine Budgets und die Notwendigkeit einer weiteren Tätigkeit zum Gelderwerb. Zum anderen die finanzielle Abhängigkeit vom Ausland, welche die inhaltlichen und ästhetischen Arbeitsprozesse im Hinblick auf die vermutete Erwartungshaltung westlicher Sponsoren beeinflusst. Die staatlichen Häuser sind unterfinanziert und ihre Ensembles sind von starker Fluktuation geprägt, was einen Mangel an Professionalität hervorbringt aber auch ein wandelbares Theater, welches beispielsweise auch eine wachsende Anzahl von ortsspezifischen Arbeiten aufweist.

Die finanzielle und kulturpolitische Lage in der libanesischen Theaterszene schafft weder auf staatlich-subventionierter noch auf freier und autonomer Ebene Bedingungen, unter denen eine gute Arbeitsstruktur entstehen kann. Dennoch sind Künstler_innen wie Rabih Mroué, Lamia Joreige, Walid Raad, und andere national wie international bekannt und renommiert. Sie sind Teil einer „libanesischen Renaissance“ der Künste, die seit Ende des Kriegs ihren Ausgang genommen hat und immer noch fortbesteht:

⁶⁵ Elias Khoury im Interview mit Yvonne Albers. In: Albers (2011) S. 34.

⁶⁶ Salloukh (2004) S.158, S. 189.

⁶⁷ Mroué, Rabih: *Make me stop smoking*. Unveröffentlichtes Skript. Beirut, 2006. S. 7.

„As part of a veritable cultural renaissance taking place in Beirut [...] Lebanese artists have generated an impressive array of work that reconsiders the nature of photographic documentation and the projected image, with critical insights arising largely in their conceptual examinations of traumatic memory and the workings of the archive.“⁶⁸

Ausgehend vom Kunstverein *Ashkal Alwan*⁶⁹ werden sie „inzwischen als Ausprägung *einer neuen libanesischen Schule* wahrgenommen“.⁷⁰ Ihre Arbeiten greifen formal stark auf internationale Tendenzen zurück, beschäftigen sich inhaltlich in erster Linie mit der eigenen Geschichte, insbesondere das Erbe des Kriegs, die andauernde israelische Invasion und Okkupation, sowie das ständige Einmischen von Syrien und den USA. Den meisten zeitgenössischen Arbeiten aus dem Libanon ist die Irritation in der Beziehung zwischen Realität und Repräsentation gemein, damit einher geht „the slipperiness between the factual and the imaginary, that places it squarely in the context of an inquiry into how artists have reinvented documentary – or postdocumentary – modes of representation in the last two decades, as a way to negotiate global discord.“⁷¹ In Beirut selbst bietet seit 2002 das von der Kuratorin des *Ashkal Alwan* Christina Tohmé alle zwei bis drei Jahre organisierte Festival *Homeworks* sowie das von Elias Khoury und der Kuratorin Pascale Fenghalie 1996 ausgerufene *Ayloul Festival* (DE: September Festival) eine Plattform für kulturelle und künstlerische Praxis im Nahen Osten.

Auf das Theater in Beirut üben unterschiedliche Faktoren Einfluss aus. Aktuell wären hier der Syrien-Konflikt und der damit verbundene Flüchtlingsstrom zu nennen. Die meist gut vernetzten Künstler_innen aus Syrien richten sich temporär in Beirut ein und bringen die politisch-sozialen Konflikte Syriens auf den wenigen⁷² Bühnen der libanesischen Hauptstadt. Ein weiterer Faktor, der an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll, ist der auf allen gesellschaftlichen Ebenen gelebte Konfessionalismus. Die Stadt ist seit einem Vorfall zwischen der Libanesischen Front (LF)⁷³ und den palästinensischen Milizen in 1975 in zwei Gebiete gespalten. Die während des Kriegs zerstörte Innenstadt markiert diese Trennlinie – eine Grenze im Inneren, die von bewaffneten Milizen ständig aufrechterhalten wurde. Dies resultiert in einer bis heute andauernden, demografischen

⁶⁸ Demos (2013) S. 177.

⁶⁹ Das *Ashkal Alwan* versteht sich als Vereinigung, die libanesischen Künstler und Künstlerinnen unter dem Schlagwort einer neuen libanesischen Schule fördert: „[...] um die mentale und räumliche Segregation der Stadt mit öffentlichen, multi-disziplinären Kunstprojekten aufzubrechen und die Zusammenarbeit von libanesischen KünstlerInnen mit anderen Kulturschaffenden aus der Region zu fördern.“ Göckede (2006) S. 189.

⁷⁰ Albers (2011) S. 36.

⁷¹ Demos (2013) S. 178.

⁷² Rolf C. Hemke hat eine gute Übersicht über die Bühnen Beiruts erstellt: Hemke, Rolf C.: Brückenkopf zur Freiheit – Theater in Beirut. In: Ders. (Hg.) Theater im arabischen Sprachraum: Theatre in the Arab World. Berlin: Theater der Zeit 2013. S. 81f.

⁷³ Ein rechtsnationalistischer, größtenteils christlich-maronitisches Milizenbündnis, welches das bestehende libanesischen System aufrechterhalten wollte.

Zersplitterung der christlichen von der muslimischen Bevölkerung, die einen im Westen, die anderen im Osten Beiruts. Für das ohnehin schon fragile soziale Gefüge bedeutet dies einen zunehmenden Regional-Patriotismus, der die Entstehung einer Umwelt fördert, die sich über Ausschluss und Abgrenzung identifiziert. Heute sind Unterschiede sowohl in der Produktion – zu nennen wäre beispielsweise die Wahl der Themen, die durch Konfessionalismuskonflikte und Abgrenzungsversuche geprägt sind – als auch in der Rezeption abhängig von den jeweiligen Gruppierungen festzustellen. Der Theaterwissenschaftler Tarek Salloukh stellt in seiner Feldstudie „Theatre in Lebanon“, die er über zahlreiche Interviews vor Ort generierte, zwei wichtige Faktoren der Auswirkungen des Konfessionalismus auf die libanesische Theaterlandschaft fest:

„[...] first, the creation of on-going social dramas around the spheres of discord generated in two social worlds and causing friction, and second, defining meaning for esthetic realms with respect to the social worlds due to apportionment, polarization, and labeling of the esthetic elements of the environment.“⁷⁴

Es sind zwei polarisierende Welten entstanden, die die libanesische Theaterästhetik nachhaltig prägen – sie trennen Theaterproduzent_innen wie Rezipient_innen jeweils in christliche und muslimische Gruppen, in Kriegsgeneration und Vorkriegsgeneration. In der Abgrenzung vom *Anderen* entstand ein „Rennen um Differenzierung“⁷⁵, Symbole wurden angeeignet, die entweder der christlichen – und damit der pro-westlichen – oder der muslimischen – und damit einer arabischen – Theaterproduktion zugerechnet werden können. Diese Bemühungen um Abgrenzung und Schaffung eigener Versionen sind letztendlich zu Duplikaten geworden und verloren ihren Bezug zum Publikum. Die Konstruktionen des Anderen genauso wie die Konstruktionen des Selbst auf der Bühne entspringen Stereotypen, die über jahrelange Konflikte zwischen den einzelnen Gruppierungen entstanden sind. Anstatt die Kommunikation der Gruppen über das Medium Theater zu fördern beziehungsweise erst zu ermöglichen, geschieht das Gegenteil.

Produktion und Rezeption stehen in einer ständigen Wechselbeziehung. Mit diesem Umstand im Hinterkopf ist festzustellen, dass in der Rezeption ebenfalls Unterschiede zwischen den beiden großen Gruppen Christen und Muslime vorhanden sind. Beim Theater, das den Christen zugeschrieben wird, greift das aus dem Westen kommende *l'art pour l'art* als ausreichende Rechtfertigung von Theater, und damit die Konzentration auf die Form und auf das Individuelle. Das muslimische Theaterverständnis speist sich dagegen aus dem sozialen Nutzen für das Kollektiv und der Nähe zur unmittelbaren Realität. Dieser Rezeptions- und Produktionshabitus ist allerdings der Kategorie des „Unterhaltungstheaters“ zuzuschreiben. Im „ernsthaften Theater“⁷⁶ – zu dem

⁷⁴ Salloukh (2004) S. 84.

⁷⁵ Ebenda S. 182.

⁷⁶ Zu den verschiedenen Theaterformen Vgl. Ebenda S. 125 - 135.

auch der in dieser Diplomarbeit besprochene Künstler Rabih Mroué zählt – zeichnet sich das Publikum in erster Linie über den gemeinsamen sozialen, nicht den konfessionellen, Hintergrund aus.

3.6. Orientalismus und die Überführung des Fremden

Edward Saids 1978 erschienenes Werk *Orientalism* ist zu einem nicht unumstrittenen Standardwerk avanciert und ebnete den Weg zu postkolonialen Studien zwischen Ost und West, welche die Dichotomie dieser beiden demografischen Markierungen nicht mehr als natürliche Trennung, sondern als historisches Konstrukt wahrnehmen. Darin setzt sich der US-amerikanische Literaturtheoretiker Said mit der wissenschaftshistorischen, eurozentrischen Perspektive auf die Gesellschaften des sogenannten Orients, der damit verbundenen Bewertung der Vorgänge im Nahen Osten sowie der starren Konstruktion eines stereotypisierten Orients⁷⁷, auseinander. Auch heute noch wird mit dem Begriff Orient eine homogene und in sich geschlossene, meist islamische Gesellschaft assoziiert. So wird eine Zahl an unterschiedlichen Ländern unter einem Begriff subsumiert, die sich teilweise weder zur islamischen Staatsform bekennen, noch eine ausschließlich muslimische Bevölkerung aufweisen. Es entsteht eine ideologiebesetzte Projektion auf „den Orient“, die sich im selben Maße bedrohlich wie faszinierend auswirkt. Dabei äußert sich die westliche Perspektive oftmals in Befreiungs- und Demokratisierungsbestrebungen und ist seit dem Zeitalter der Kolonialisierung mit wirtschaftspolitischen Interessen verknüpft. Edward Said stellt die These auf, dass die „über ein kompliziertes Gefüge von Vorurteil, selektiver Wahrnehmung, Diskurs, Abwertung und doch kultureller Aneignung“⁷⁸ entstandenen Orientalismen zur Herstellung und Stärkung der eigenen Identität sowie Überlegenheit dienen und schließt dabei an Michel Foucaults Diskursanalyse und sein Verständnis zum Konnex von Macht und Wissen an. Seinen Studien kritisch gegenüber steht die Okzidentalismus-Debatte: genau wie über den Orient verfügen die Orientalen über ein von Vorurteilen und Unwissenheit durchzogenes Bild vom Okzident.

Ein eigenes Forschungsfeld lässt sich zwar nur vage eingrenzen, aber die in den letzten Jahren

⁷⁷ Said konzentriert sich auf den arabisch-islamischen Nahen und Mittleren Osten und auf den Kontext der Kolonialisierungen des 18. und 19. Jahrhundert. Außer-islamische und islamisierte Regionen wie China, Indien, Teile Afrikas werden bis heute nur ungenügend dem wissenschaftlichen Studium unterzogen. Vgl. weiter dazu Schnepel, Burkhard: Verschlungene Wege in den Orient und zurück: Ein Prolog. Sowie Escher, Anton: Die geografische Gestaltung des Begriffs Orient im 20. Jahrhundert. In: Schnepel / Brands / Schönig (Hg.) (2011) S. 20 - 21, S. 123 – 149. Das Wort Orient kommt aus dem Lateinischen *oriens* und meint ursprünglich die Richtung, wo die Sonne aufgeht (Morgenland), also alles was östlich liegt. Der Westen wird als Okzident bezeichnet (Abendland), da wo die Sonne untergeht. Schon der Begriff selbst ist also relativ und hängt von der jeweiligen geografischen Perspektive ab.

⁷⁸ Thum, Bernd: Was ist Orientalismus? Was ist Okzidentalismus. In: Mostafawy, Schoole / Siebenmorgen, Harald: Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Stuttgart: Belser Verlag 2011. S. 30.

immer weiter expandierende Literatur⁷⁹ zum Orientalismus sowie die Zahl an Kongressen, Diskussionsreihen, Themenschwerpunkten und spezifischen Kuratierungen in Theatern und Museen deuten unmissverständlich auf die steigende Präsenz des Orients im Okzident hin. Das internationale Interesse an der zeitgenössischen arabischen Kunst und Kultur wird durch die jüngsten Ereignisse im Nahen Osten und dem Wunsch nach Kompensation der militärischen Präsenz des Westens über einen friedlichen (inter)kulturellen Dialog verstärkt. Auch wenn die Verantwortlichen der westlichen Kulturindustrie weiterhin versuchen vielerorts die Arbeiten zeitgenössischer Künstler_innen aus dem Nahen Osten

„in das überkommene ethnokulturelle Schema zu pressen [...] wissen diese KünstlerInnen längst, dass die Herstellung kultureller Bedeutung im Zeitalter der Globalisierung immer auch mit dem Kampf um Positionalität, mit einer Politik der Repräsentation verbunden ist.“⁸⁰

„Produktion und Transfer von Imaginationen, Stereotypen und Wissen“ über das Fremde zwischen Ost und West sind „von Machtungleichheit und westlichen Hegemonialbestimmungen geprägt.“⁸¹ Gleichzeitig stehen die Austauschbeziehung zwischen Okzident und Orient in einer komplexen wie dynamischen Feedback-Schleife. Das heißt, dass westliche Projektionen im Orient aufgenommen, verarbeitet und in positiven oder negativen Praktiken wieder auftauchen. Genannt sei hier als Beispiel die in Ritualen praktizierte und dargestellte Fremdbesessenheit von Unterdrückten im *hauka*-Kult; oder etwa die positive Rückführung westlicher Vorstellungen über den Orient von Orientalen selbst auf die eigene Kulturtradition⁸².

Die Konstruktion eines Fremden wird einerseits aus einer Identitätskrise heraus und der damit einhergehenden Distanzierung zu etwas konstruiert, andererseits dient es zur Selbsterkundung, die über das Sichtbarmachen von Kultur und Differenz erreicht wird.

„Der Auftritt des Fremden als Form der Selbsterkenntnis: Das freilich wäre eine andere Geschichte, die es dann tatsächlich mit einer Umkehrung der Perspektive zu tun bekäme. Denn Rimbauds emphatischer Bekenntnissatz ‚Ich ist ein anderer‘, er wartet immer noch auf die ihm einzig korrespondierende Antwort, auf die Einsicht nämlich: Der Andere – jeder andere – ist ein Ich.“⁸³

Die Auseinandersetzung mit dem Anderen ist fallweise Untersuchungsgegenstand in zeitgenössischen Theaterpraktiken. In einer Rückbesinnung auf theatrale Traditionen wird das

⁷⁹ Der Orientalismus Debatte gehen verwandte und nachfolgende Diskurse voraus sowie die *Subaltern Studies* oder die *Postcolonial Studies*. Vgl. dazu: Schnepel (2011) S. 9.

⁸⁰ Göckede (2006) S. 187.

⁸¹ Schnepel (2011) S. 15.

⁸² Vgl. dazu und zum *hauka* Kult: Schnepel (2011) S. 15 - 28, insbesondere S. 22 - 23.

⁸³ Honold, Alexander: Das Fremde. Anmerkungen zu seinem Auftritt in Kultur und Wissenschaft. In: Göckede / Kerentzos (2006) S. 38.

Ritual in performativen Praktiken ab den 1970er Jahren zum Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens. Erika Fischer-Lichte fasst die performativen Aspekte von Ritualpraktiken in drei Kategorien wie folgt zusammen:

„Der eine [Aspekt] bezieht sich im Anschluss an Austin auf den performativen Charakter sprachlicher Äußerungen, vor allem bei Ritualen und rituellen Sequenzen, und verdeutlicht den wirklichkeitserzeugenden Charakter von Ritualen. Der andere begreift Rituale als kulturelle Aufführungen und akzentuiert in anthropologischer Perspektive ein Repertoire von Bedeutungen, Werten, Zeichen und Metaphern, das als Modell von Traditionen und Modell für soziale Ordnungen inszeniert wird. Der dritte Aspekt richtet sich auf die ästhetische Seite ritueller Inszenierungen und Handlungen, die für das Verständnis künstlerischer Performances konstitutiv ist. In diesem Sinne sind Rituale veränderliche, prozesshafte, und dramaturgische Handlungsfelder mit spezifischen kinästhetischen Erfahrungs- und Wirkungsmechanismen.“⁸⁴

Anschließend daran weisen auch Lecture Performances eine spezifische Ritualität auf, welche in den Traditionen des Vortrags festgeschrieben ist: Der Ablauf eines Vortrags und die Anordnung von Publikum und Performenden sind in den meisten Fällen klar geregelt und allen bekannt. Es gibt eine Erwartungshaltung an das formale Szenario, welche auch erfüllt wird. Der Performer steht oder sitzt frontal gegenüber einem klar abgegrenzten Auditorium in dem das Publikum Platz nimmt. Durch Sprache, Bewegung und herangezogene Beweisstücke wird ein Diskurs hergestellt, am Ende der Aufführung dürfen die Zuschauer_innen nach Aufforderung offen-gebliebene Fragen stellen. Vermeintliche technische oder inszenatorische Pannen wie beispielsweise das Suchen nach der richtigen Seite des vorgelesenen Vortrags bringen eine weitere Ebene hinein. Das Modell des Vortragsszenarios wird durch Momente des Zufalls aufgebrochen, die Grenzen der realen und fiktiven Ebenen verwischen. Diese dilettantischen Momente in Lecture Performance zeugen keinesfalls von einem Unvermögen des Performenden, sondern verursachen beim Publikum ganz bewusst einen Moment der Unsicherheit und Unbehaglichkeit. Mit diesem „Gestus der alltäglichen Normalität“ bricht der Künstler in seinem Erzählen mit dem „Schein des beherrschenden Mediums und der Medien-Beherrschung“ und markiert damit „das (unmögliche) Ganze der Geschichte und die erzählte(n) Geschichte(n)“⁸⁵.

Auf diese Weise erfolgt auch eine Dekonstruktion von Erwartungshaltungen, andere Perspektiven werden ermöglicht sowie gängige Sichtweisen und Verhaltensmuster hinterfragt:

„Die mit Ritualen verbundenen Techniken und Praktiken dienen der Wiederholung der notwendigen Vollzüge, ihrer Steuerbarkeit und Kontrollierbarkeit, der Überschaubarkeit der für die Prozeduren notwendigen Mittel und Ressourcen sowie Erkennbarkeit von

⁸⁴ Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christian (Hg.): Praktiken des Performativen. Berlin: Akademie Verlag 2004. S. 189.

⁸⁵ Brandstetter (1999) S. 37f.

Wirkungen und Störungen.⁸⁶

Die Lecture Performances von Rabih Mroué leben dazu in hohem Maße von seiner, wohl auch bewusst eingesetzten, starken Präsenz. Das arabisch-konnotierte Äußere und der arabische Akzent in seinem Englisch machen seinen Körper zum Vermittler eines anderen Ortes. Sein konkretes Auftreten auf der Bühne ist zugleich der Auftritt eines Anderen:

„Denn was bedeutet dieses ‚WIR‘? ‚WIR‘ Araber oder ‚wir‘ Palästinenser oder ‚wir‘ Muslime oder ‚wir‘ Dritte Welt – sind immer schon ausgeschlossen. Wir kommen in dem globalisierten Bild nicht vor. Stattdessen existiert ein fertiges Bild für den Araber. Sharif Waked schlägt vor, diese Niederlage einzugestehen, um ins globalisierte Bild einzutreten [...]“⁸⁷

Spätestens seit den Ereignissen des 11. Septembers 2001 wird der Nahe Osten von Medien und Politik immer wieder aufs Neue mit einseitigen Zuschreibungen negativ aufgeladen. Es entsteht das Bild einer bestimmten Gruppe von Menschen, die es in dieser homogenen Form nicht gibt. Dieses Bild ist bedrohlich und faszinierend zugleich. Mroué transportiert dieses Bild über seinen Körper, seine Stimme, seine verhandelten Themen. Er versetzt es aber auch in die wiedererkennbare Form des Vortragsszenarios. So kann „anschließend an das Ritual als kulturelle Bearbeitung des Anderen“⁸⁸ dieses Bild aus dem durch die Medien verbreiteten Zusammenhang gelöst und in den begrenzten Rahmen der Aufführung überführt werden. Das Bild vom vermeintlich Anderen kann dadurch in neuen oder anderen Zusammenhängen gesehen und in weitere Folge auch transformiert werden.

Dieses Verständnis von Rabih Mroués Arbeiten fällt allerdings nicht immer auf fruchtbaren Boden. In dem einen oder anderen Ankündigungstext zu seinen Performances wird zuweilen die Verbindung von Lecture Performances und der Tradition des Geschichten-Erzählens à la *1001 Nacht* auf arabischen Märkten proklamiert. Dabei wird außer Acht gelassen, dass eine Lecture Performance keineswegs eine klassische Geschichte erzählt. Wie in den näheren Betrachtungen Mroués Arbeiten zu sehen sein wird, stellt er anlehnend an den wissenschaftlichen Vortrag Zusammenhänge zwischen scheinbar unterschiedlichen Sujets unter der Verwendung von realen oder fiktiven Dokumenten her und schafft dadurch neue Perspektiven auf bestimmte Kontexte. So beispielsweise in Rabih Mroués und Hito Steyerls Gemeinschaftsprojekt *Probable Title – Zero Probability* im Berliner Haus der Kulturen der Welt, aufgeführt im Rahmen der Reihe *on research* im Juni 2013. Mroué und Steyerl bringen hier eine Reihe von Ereignissen, Theorien und Sujets

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Mroué, Rabih im Interview. In: Tiedemann, Kathrin / Raddatz, Frank M. (Hg.): *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt.* Berlin: Theater der Zeit 2010. S. 91

⁸⁸ Fischer-Lichte / Wulf (Hg.) (2004) S. 234.

zusammen und verhandeln diese in einer schwer zu durchschaubaren Vielschichtigkeit⁸⁹. Der romantisierende Vergleich eines libanesischen Künstlers mit dem des Geschichtenerzählers⁹⁰ aus *1001 Nacht* zeugt zum einen von Unwissenheit um das Format der Lecture Performance, zum anderen werden hier die ausgeführten Projektionen auf einen stereotypisierten Orient sichtbar. Diese Perspektive vom märchenhaften Orient wird aus sentimental Klischeebildern gespeist, die durch Massenmedien immer neu aufgeladen und verbreitet werden:

„Seit den 1960er Jahren etabliert die populäre Berichterstattung eine symbolische Bildsprache, die politisch keineswegs neutral ist. Darin wird einerseits an die jahrhundertlang tradierten Typologien des Orientalismus angeknüpft, andererseits entstehen neue visuelle Repräsentationsmuster, wie die des Öl-Lieferanten, des Terroristen oder der hysterischen Masse.“⁹¹

Künstler_innen aus der arabisch-konnotierten Region spielen fallweise mit diesen Zuschreibungen, dekonstruieren diese bestenfalls. Fraglich bleibt, ob ihnen dieses Unterfangen gelingt oder ob sie vor dem starren, westlichen Bild kapitulieren (müssen).

3.7. Zur Rezeption der Performance *Three Posters* von Rabih Mroué und Elias Khoury

In der Performance und Video-Installation *Three Posters* (2000) setzten sich Rabih Mroué und der libanesischer Schriftsteller und Kulturkritiker Elias Khoury mit dem Phänomen des Märtyrertums auseinander. Märtyrer werden mehr oder weniger automatisch mit religiös-motivierten Selbstmordattentätern assoziiert und gehören zu der aktuell am weitesten verbreiteten Vorstellung über einen fundamentalistisch-religiösen Nahen Osten. Die Gründe dafür liegen in der oft einseitigen medialen Verbreitung in den westlichen Ländern sowie nicht zuletzt in der ausufernden Instrumentalisierung des Märtyrers aus propagandistischen Zwecken in den arabischen Ländern selbst:

„In the Arab countries, political powers, parties, religious communities and various official institutions still continue today to celebrate and praise martyrdom and collective

⁸⁹ „Vereinfacht gesagt, ging es um Wahrscheinlichkeitsberechnung, Variationen von Quantenphysik, Filmschnitt-Implicationen und komplizierte Choreographien von Zufall und Wahrscheinlichkeit. Um 17.000 im Libanon verschollene Menschen, ein vermutetes Massengrab unter einem der trendigsten Tanzschuppen Beiruts, ein Massaker im kurdischen Südosten der Türkei, das nie offiziell anerkannt wurde und um Andrea Wolf, die charismatische Protagonistin in Hito Steyerls erstem Film und spätere PKK-Untergrundkämpferin, die 1998 laut Aussage eines Zeugen bei diesem Massaker grausam misshandelt und getötet wurde...“ Aus: Condag, Lisa: Wahrscheinlichkeitswahnsinn: Hito Steyerl und Rabih Mroué im Berliner Haus der Kulturen der Welt. Berlin: 03.07.2013 <http://at.blouinartinfo.com/news/story/924329/wahrscheinlichkeitswahnsinn-hito-steyerl-und-rabih-mroue-im>

⁹⁰ Vgl.: Krasny, Elke: Widerständige Bildlektüre und performative Antipropaganda. Oder: Wie man sehen kann, was man sehen kann - "The Inhabitants of Images" von Rabih Mroué im Tanzquartier Wien. 19.01.2009 <http://www.corpusweb.net/widerstige-bildlektund-performative-antipropaganda.html>

⁹¹ Vgl.: Göckede (2006) S. 11f.

death. This is done in the name ‘of the fatherland’, ‘of the soil’, ‘of liberation’, ‘of Arab blood’, ‘of Islam’ and other such slogans.⁹²

In *Three Posters* greifen die beiden Künstler das Thema aus einer politischen, nicht religiösen Perspektive auf. Konkret geht es um das Videodokument des libanesischen Selbstmordattentäters Jamal El Sati von 1985, welches den Künstlern per Zufall in die Hände fiel. *Three Posters* schafft einen Diskurs über den Tod und untersucht das Konzept des Märtyrertums im Kontext des ideologischen Zerfalls der libanesischen Kommunistischen Partei sowie die Gründe hinter ihrer marginalen politischen Rolle. In der Lecture Performance *The Inhabitants of Images* greift Mroué ebenfalls dieses Thema auf. Er vergleicht die Abwesenheit einer linken Partei im Libanon mit einem leeren Bild beziehungsweise den nicht vorhandenen Plakaten einer linken Partei im Beiruter Stadtbild, welches ansonsten nicht mit politischer Plakatierung spart:

„The absence of their party, of our party, of the role of the Left. These images exist only in lost video-tapes, in unknown places, no specific space for them, the city refuses to offer them even a wall. Walls are like cities, like countries, they are only occupied by those who have power.“⁹³

Nach der israelischen Invasion in 1982 formierten sich linke und nationalistische Gruppierungen, deren Ziel es war durch Selbstmordattentate und andere Aktionen den okkupierten Süden Libanons zu befreien. Mroué und Khoury werfen die Frage auf, wie aus einem anfänglich säkular-nationalistischen Widerstand ein religiös-islamistischer Widerstand wurde.

Die Widerstandskämpfer_innen nehmen ihre Bekenntnisse in der Regel vor einem Attentat, also kurz bevor sie sterben, als Zeugnis ihrer Gesinnung auf Video auf. Nach dem Attentat werden die Videobekenntnisse zu Propagandazwecken veröffentlicht und dienen schließlich islamischen Fundamentalisten bei der religiösen Aufladung des Märtyrer-Phänomens.

Mroué und Khoury verhandeln mit *Three Posters* die Problematik einer verkehrten Welt: Welche Bedeutung hat ein Dokument und das, was es bezeugen will, welches dem Ereignis selbst voraussetzt? Die Videos begannen meistens mit folgendem Satz: „I am the martyred comrade [...]“⁹⁴ Wie kann aber ein Lebender bezeugen, dass er ein Märtyrer ist? Zwischen der Aufnahme des Videos und der Selbstmordmission liegt in der Regel eine unbestimmte Zeitspanne, die für die Rezipient_innen des Videos unbekannt ist. Wird er in dem Moment zum Märtyrer, in dem er es durch das Medium Film transportiert? Das würde bedeuten, dass der Akt, welcher ihn zum Märtyrer macht, eigentlich nicht mehr stattfinden muss. „How can one speak about past, present and future

⁹² Mroué, Rabih: *The Fabrication of Truth. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. Ausgabe 25, Herbst 2010. S. 86 - 89. Hier: S. 86.

⁹³ Mroué (2010) S. 355.

⁹⁴ Mroué (2006) S. 15.

in relation to this phrase: I am the martyr?⁹⁵ *Three Posters* setzt sich der Frage aus, wie etwas durch ein solches Dokument repräsentiert wird – wie wird hier Wahrheit, der Körper oder die politische Gesinnung konstruiert, transportiert und schlussendlich wahrgenommen?

Khoury und Mroué mussten nach den Aufführungen außerhalb des arabischen Kulturraums feststellen, dass ihre künstlerische Intention missverstanden wurde. Die Lesart seitens des westlichen Publikums wird von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst, nicht zuletzt sind aber die konfliktbelastete Situation zwischen der muslimischen und christlichen Bevölkerung, die ideologisch-religiöse Aufladung des Israel-Konflikts und die ständige politische Instabilität im Libanon in ihrer ganzen Komplexität nur äußerst schwer fassbar. Zum einen sind es schlichtweg Wissenslücken um das politische und soziale System im Libanon, zum anderen fehlt größtenteils das Verständnis für einen nicht-säkularen Staat und die damit verbundenen Auswirkungen auf eine Gesellschaft. Zudem kommen unterschiedliche soziale, kulturelle und politische Bezugsrahmen hinzu sowie über die Medien angeeignete Vorstellungen über libanesischen oder arabischen Themen und die damit einhergehende Reduktion auf stereotypisierte Sichtweisen, die den eigentlichen Inhalt einer künstlerischen Arbeit in den Hintergrund stellen.

Am Beispiel von *Three Posters* ist die Diskrepanz zwischen inhaltlicher Aussage und der Rezeption eines westlichen Publikums gut ablesbar. Nachdem *Three Posters* auf zahlreichen Festivals⁹⁶ tourte, haben Mroué und Khoury beschlossen, die Performance im westlichen Kulturraum nicht mehr zu zeigen. Das Videostatement des Selbstmordattentäters bezeugt, dass dieser aus einer politischen Motivation⁹⁷ heraus handelt. Anstatt die Performance anhand des gezeigten konkreten Ereignisses zu lesen, interpretierte das Publikum in die Motivation des Märtyrers einen religiösen Hintergrund, anstelle einer links politischen Orientierung.

In *Three Posters. Reflections on an Video Performance* (2006), eine Videoarbeit und Lecture Performance, kommentiert Mroué am Beispiel der Berichterstattung durch die Presse seine Entscheidung die Performance im westlichen Kontext nicht mehr aufzuführen:

„In retrospect, especially with regard to the media coverage we received, we failed in communicating this crucial distinction [of an Islamic fundamentalist suicide mission and the one of a leftist secular communist]. The press was stronger than our discourse. They have a fascinating way of appropriating an idea and adapting it for their

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ u.a. Wiener Festwochen (2001), KunstenFESTIVALdesArts (2002), Theater der Welt in Bonn (2002), Fundació Antoni Tàpies in Barcelona (2002)

⁹⁷ Dieses Selbstverständnis von Selbstmordattentäter_innen, die aus politischen Gründen kämpften, ist keineswegs ein Einzelfall: „[...] Protagonisten islamistischer 'Märtyreroperationen' seit den 1980er Jahren [begriffen] ihre Tat auch als Selbstopfer im Dienst einer zu Unrecht leidenden Gemeinschaft[...]“ Aus: Horsch, Silvia / Tremel, Martin: Einleitung. Zur Figur des Märtyrers in den Religionskulturen. In: Dies (Hg.): Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer. München: Wilhelm Fink Verlag 2011. S. 7.

journalistic, political – and maybe even commercial – purposes.“⁹⁸

Weiters nimmt Mroué die Thematik in der Lecture Performance *Make me stop smoking* auf und spricht dort über die Motivation hinter *Three Posters*:

„One of the questions posed at the time, was how and why the resistance against the Israeli occupation was transformed from a secular nationalist resistance to a religious Islamic resistance, namely Hezbollah.“⁹⁹

Im Kleinen passierte also bei der Rezeption von *Three Posters* eine ähnliche Transformation: aus einer politischen Aussage wird eine religiöse. Die Ereignisse des letzten Jahrzehnts – der 11. September 2001, die steigende Zahl und das weitreichende Ausmaß von Selbstmordattentaten, der Arabische Frühling und das damit verbundene mediale Interesse an der Nahost Region – führen zu dieser „eingeschränkten und monoperspektivischen Interpretation seitens des westlichen Publikums.“¹⁰⁰

⁹⁸ Zitiert nach Albers (2011) S. 40.

⁹⁹ Mroué (2006) S. 15.

¹⁰⁰ Albers (2011) S. 39.

4. Lecture Performance – Ein Hybrid aus Wissenschaft und Kunst

Die Lecture Performance ist kein neues Phänomen, neu ist die derzeitige Konjunktur des Theater-Hybrids¹⁰¹. Die inzwischen gängige Bezeichnung wird aus zwei Begriffen zusammengesetzt, die beide für sich eine eigene Geschichte und Definition haben, der gemeinsame Faktor ist der jeweilige Protagonist, der sich einer spezifischen Öffentlichkeit aussetzt. Der erste lässt sich dabei einfacher als letzterer definieren:

„Von einem Vortrag, einer Lecture wird dann gesprochen, wenn man die inhaltliche, argumentative und belehrende Rede bezeichnen möchte, die in der Regel von einer Person an mehrere Zuhörer gerichtet wird. Eine Performance hingegen ruft mehrere und weitreichende Konnotationen auf den Plan. Mit ‚Performance‘ kann neben einer künstlerischen Darstellung auch ein Akt des Zeigens, eine Aktion, eine Handlung oder Situation gemeint sein. Performance fungiert zudem als umstrittenes Konzept in unterschiedlichen wissenschaftlichen Feldern und hat dort Anteil am Prozess wissenschaftlicher Selbstreflexion.“¹⁰²

Ausgehend von den Entwicklungen des freien wissenschaftlichen Vortrags und der Performance sollen also, unter Bezugnahme unterschiedlicher künstlerischer Arbeiten, die Eigenarten, Möglichkeiten und Grenzen dieses Formats dargestellt werden. Im Fokus steht dabei die Lecture Performance in der Theatersituation, denn vor allem durch die Rahmung einer Bühne werden ihre Möglichkeiten deutlich. Der aus dem universitären Kontext kommende Vortrag wird mit der wissenschaftlichen Analyse historischer, gegenwärtiger und zukünftiger Ereignisse verbunden. In den Theaterkontext transformiert, werden fiktive Ebenen Teil des Vortragsszenarios, wodurch das Hinterfragen der Konstruktion von Realität und Fiktion wesentlich wird. Informationsvergabe einerseits und künstlerische Präsentation andererseits, bilden zwei Pole zwischen denen sich die Lecture Performance ständig bewegt und gleichzeitig als Thema aufgreift: „[...] the lecture performance is less of a genre or literary type, and more of a process with (self) reflexive character.“¹⁰³

An dieser Stelle soll noch auf ein Problem der Grenzziehung im Hinblick auf die Lecture Performance zwischen Performance und dem postdramatischen Theater, wie es Hans-Thies

¹⁰¹ Der Hybrid-Begriff kommt aus der Biologie und bezeichnet Pflanzen und Tiere, die durch einen bestimmten Zuchtprozess aus zwei unterschiedlichen Arten entstanden sind, also etwas, das „von Natur aus“ nicht zusammen gehört. Erika Fischer-Lichte hält fest, dass die Anwendung des Begriffs auf kulturelle Phänomene schwierig sei, da der Begriff keiner klareren Bestimmung unterliegt und „in seinem bisherigen metaphorischen Charakter [...] nicht produktiv einsetzbar erscheint“ Aus: Fischer-Lichte, Erika / Hasselmann, Kristiane / Rautzenberg, Markus (Hg.): Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript 2010. S. 27f.

¹⁰² Ernst, Wolf-Dieter (2002) S. 192.

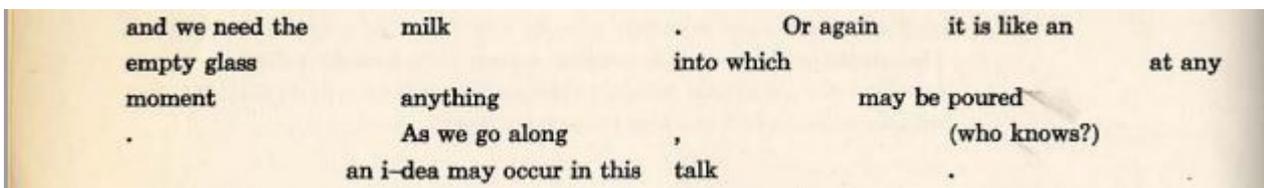
¹⁰³ Dirksen, Jenny: Ars Academica – the Lecture between Artistic and Academic Discours. In: Kölnischer Kunstverein und Museum of Contemporary Art Belgrade (Hg.): Lecture Performance. (Ausstellungskatalog) Köln: 2009. S. 11.

Lehmann versteht, hingewiesen werden. Im Folgenden ein Zitat Lehmanns, in dem er postdramatische Paradigmen beschreibt:

„Repräsentation und Präsenz, mimetisches Spiel und Performance, Dargestelltes und Darstellungsvorgang: aus dieser Doppelung hat das Theater der Gegenwart, in dem es sie radikal thematisiert und dem Realen Gleichberechtigung mit dem Fiktiven einräumt, ein zentrales Element des postdramatischen Paradigmas gewonnen. Nicht das Vorkommen von 'Realem' als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters.“¹⁰⁴

In zeitgenössischen Performances ist zu beobachten, dass die beschriebenen Paradigmen inzwischen ganz selbstverständlich Teile von Performance im Allgemeinen sein können, eine Grenzziehung beziehungsweise Zuordnung erscheint mittlerweile weder machbar noch besonders sinnvoll. Zugleich finden sich postdramatische Methoden in vielen Aspekten der Lecture Performance wieder, dramatische und performative Ästhetiken genauso wie Körperpraktiken aus dem zeitgenössischen Tanz treten in der Lecture Performance in einen produktiven Austausch.

4.1. Vom Szenario des Selbstversuchs der 1970er Jahre zu einem Neuaufkommen in den 1990er Jahren



Dieser Screenshot¹⁰⁵ zeigt einen Ausschnitt der *Lecture on Nothing* (1961) des bekannten Performance-Künstlers John Cage¹⁰⁶. Die grafische Anordnung gleicht einer Komposition und soll rhythmisches Lesen ermöglichen. Der Ausschnitt veranschaulicht den Gedanken, der sich in der Rede allmählich entwickelnden Idee. Dieser Ansatz wurde im Laufe der wissenschaftlichen Forschung und Präsentation immer wichtiger und begünstigte das performative Verständnis von Wissensproduktion. Zuerst lediglich als Text veröffentlicht, wird die *Lecture on Nothing* inzwischen zu einer der ersten Lecture Performances gezählt¹⁰⁷. Ein weiterer Akteur in dem Zusammenhang des

¹⁰⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 (4. Auflage, 2008). S. 175f.

¹⁰⁵ Cage, John: Lecture on Nothing. In: Ders. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1961. S. 110. <http://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>

¹⁰⁶ Ein paar Jahre zuvor, 1952, veranstaltete Cage das oft zitierte *UNTITLED EVENT* gemeinsam mit Merce Cunningham, David Tudor und Robert Rauschenberg am Blue Mountain College. Cage hielt im Rahmen dessen einen Vortrag über Komposition, der sich inhaltlich nicht sehr von seinen sonstigen Vorträgen an eben jenem College unterschied, durch die künstlerische Rahmung aber zur Lecture Performance wurde.

¹⁰⁷ Klein, Gabriele / Sting, Wolfgang (Hg): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript 2005. S. 207f.

Ursprungs von Lecture Performances ist der Konzeptkünstler Robert Morris. In der Arbeit *21.3* (1964) choreografierte Morris in einem Vortragsszenario den Essay *Studies in Iconology* von Erwin Panofsky. Die ersten Lecture Performances im Theaterkontext können demnach in der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre verortet werden, wobei sie hier vor allem im „Szenario des Selbstversuchs“¹⁰⁸ vorkommen. Unter den weiteren Künstler_innen im Zusammenhang der Entwicklung der Lecture Performance finden sich Künstler_innen wie Yvonne Rainer, Chris Burden oder Joseph Beuys. Von Anfang an stand das Format unter dem Zeichen der Interdisziplinarität, es bewegte sich mal merklich, mal unmerklich zwischen Tanz, Performance, Forschung und Konzeptkunst.

Im Szenario des Selbstversuchs stand die Dekonstruktion der Beziehung von Sagen und Zeigen im künstlerischen Fokus:

„Die Position der/des Vortragenden verschwindet, die Figur des epistemischen Souveräns fehlt und tritt gerade in seiner Abwesenheit doch als jemand in Erscheinung, der sein Wissen aus der Zurichtung von Körpern gewinnt.“¹⁰⁹

Um die Jahrtausendwende erlebt die Vortragsperformance ein neuerliches intensives Hoch, wichtige zeitgenössische Vertreter_innen sind diesmal unter Künstler_innen wie Tim Etchells, Andrea Fraser, Jérôme Bel oder Xavier Le Roy zu finden. Ihre Herangehensweise an das Format zielt häufig darauf ab, Kunstwerk und Kommentar desselben aus einem institutionskritischen und emanzipatorischen Impuls ineinander greifen zu lassen. So drehen sie das traditionelle Verhältnis um: anstatt die eigene Kunst kommentieren, kritisieren oder bewerten zu lassen, behalten sich die Künstler_innen in einer Vortragsperformance das Recht des Kommentars vor. Weitere aktuelle Positionen, wie die von Jalal Toufic, Sharon Hayes, Walid Raad oder Rabih Mroué, verhandeln das Verhältnis von Kunst und Politik, indem sie das der Lecture Performance immanente Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion benutzen, um die Konstruktion von Wissen und Geschichte kritisch zu hinterfragen.

Wie Sibylle Peters ganz richtig feststellt findet der Einzug der Vortragsperformance jedoch nicht nur auf der Theaterbühne statt:

„Wissenschaft und Kunst begegnen einander im Setting naturgeschichtlicher Sammlungen, Wissenschaftler re-inszenieren historische Vorträge im Kontext von Ausstellungen und Künstler führen mediale Experimente im Rahmen universitärer Vorlesungen durch – die Lecture Performance wird zu einem Feld, in dem ganz unterschiedliche disziplinäre Hintergründe, mediale Zugänge und diskursive Rahmungen einander zu überlagern und zu befragen beginnen.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Peters (2011) S. 208.

¹⁰⁹ Ebenda S. 209.

¹¹⁰ Ebenda S. 181.

Heute sind Lecture Performances vermehrt auf den Spielplänen größerer und kleinerer Bühnen, Festivals und einzelnen Veranstaltungsreihen in Galerien, Kinos und Museen zu finden¹¹¹. Es gibt kaum mehr einen Vortrag im Rahmenprogramm einer Theaterspielzeit, der nicht als Lecture Performance betitelt wird, was teilweise zu einer Beliebigkeit im Umgang mit dem Begriff selbst geführt hat. Nicht zuletzt fungieren Lecture Performances auch als Vermittler, indem sie andere Künste durch den Vortragscharakter übersetzbar machen und neue Kommunikationsebenen eröffnen. Dies führt zu Kooperationen verschiedener künstlerischer Bereiche, so sind Theaterschaffende im Kontext der Bildenden Kunst anzutreffen, wie beispielsweise das (fiktive) Kollektiv *Atlas Group* von Walid Raad oder Rabih Mroué, der zuletzt auf der *documenta2013* mit *The Pixelated Revolution* vertreten war.

Die gegenwärtige „inflationäre Häufung“¹¹² von Lecture Performances lässt sich zwar nicht leugnen, doch ist das Format dem breiten (Theater-)Publikum sowie vielen im Theorie- und Wissenschaftsbereich weiterhin fremd, was nicht zuletzt in einer immer noch fehlenden konkreten Definition sichtbar ist. Des Weiteren wird der Begriff oft missverstanden, so entstehen teilweise Lecture Performances, die reine Vorträge über einen bestimmten Sachverhalt sind, ohne jegliche künstlerischen Brüche oder einem Spiel mit fiktiven und realen Ebenen. Oder aber Künstler_innen bedienen sich des Formats, um ihre künstlerischen Auseinandersetzungen mit einem bestimmten Themenkomplex vorzustellen und ignorieren dabei den wissenschaftlichen Impetus.

Eine strikte Abgrenzung der Aspekte und Möglichkeiten des Formats ist gleichzeitig nicht sinnvoll, da der Reiz in genau dieser Porosität liegt, die viele Variationen zulässt und sich so stetig in der Weiterentwicklung befindet. Der Vortrag als Performance ist nicht zuletzt von Interesse,

„ [...] weil er sich mit einer eigenen szenischen Logik gegenüber der konventionellen Repräsentationslogik der Bühne behauptet und sich dabei zugleich als extrem anschlussfähig erweist: Jede denkbare Aktion kann – im Sinne einer Demonstration oder eines Exempels – in einen Vortrag integriert werden“¹¹³

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit soll deutlich gemacht werden, wie vielseitig die Lecture

¹¹¹ Der Augenmerk dieser Arbeit richtet sich auf den deutschsprachigen Raum, wobei sich insbesondere die Tanz- und Performanceszene aus internationalen Akteur_innen zusammensetzt. Im weiteren Verlauf wird auf einzelne Veranstaltungsreihen, die sich um das Konzept der Lecture Performance drehen, immer wieder verwiesen. An dieser Stelle sei lediglich auf den 2008 vom Tanzquartier Wien durchgeführten Performance-Marathon (*Precise Woodstock of Thinking*) verwiesen, als Beispiel für die einen möglichen Zugang zum Thema. An zehn aufeinanderfolgenden Abenden fanden jeweils fünf Lecture Performances statt, insgesamt 50 beteiligte Künstler und Künstlerinnen beschäftigten sich mit der Zukunft von Tanz und Performance.
http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/de/buehne/open-up_01_woodstock.php

¹¹² Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der Lecture Performance. In: Kruschkova, Krassimira (Hg.): *OB?SCENE*. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Vortragsreihe des Tanzquartier Wien. Wien u.a.: Maske und Kothurn; Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd.1/2005. S. 86.

¹¹³ Peters (2011) S. 37.

Performance als Format sein kann. Zuerst wird aber ihr Ursprung in den Anfängen des freien wissenschaftlichen Vortrags im universitären Bereich gesucht.

4.2. Die Entwicklungen des freien wissenschaftlichen zum performativen Vortrag

In ihrem 2011 erschienenen Buch *Der Vortrag als Performance* hält Sibylle Peters fest:

„Konfrontationen zwischen historisch orientierten Wissenschaften und Formen experimenteller Demonstrationen sind alles andere als neu. Sie sind Teil einer Geschichte, in der sich Kunst und Wissenschaft immer wieder in Konstellationen gegenüberstanden, die aus heutiger Sicht überraschen.“¹¹⁴

Die Veränderungen des Verständnisses vom Vortragen an den Universitäten ab dem 18. Jahrhundert können als eine der Grundlagen zur letztendlichen Form der Lecture Performance gesehen werden. Sich langsam loslösend von den strikten Regeln der antiken Rhetorik und dem damit einhergehenden Verständnis von Evidenzstiftung, verlegt sich der Schwerpunkt vom Darstellen unerschütterlicher Fakten zu einem transparenten Umgang mit den verhandelten Gegenständen und damit zu einer ersten Performativität des Wissens. Das Forschen während des Vortragens und „die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, wie es Heinrich von Kleist einst so treffend formulierte, treten immer mehr in den Vordergrund.

Die Performativität des Vortrags verdeutlicht Sibylle Peters auch anhand der Begriffsgenese des Vor-Tragens, die in dem Rhetorikbegriff der Antike wurzelt: *actio*, als fünfter Teil der klassischen rhetorischen Lehre, meint die Ausführung der in den ersten vier Teilen – *invention*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* – generierten Rede, die das zuvor Geschriebene vor einem Publikum live aktualisiert und verkörpert.

„In erster Linie verbinden sich mit der *Actio* der Tonus der Stimme, die Mimik und die Gestik des Redners. *Vortrag/Actio* ist also zunächst *Performance* eher im Sinne der irreduziblen Materialität der Körperlichkeit der Rede.“¹¹⁵

In der Annäherung an den Performance-Charakter des Vortrags sei festgehalten, dass Wissenschaft sich selbst immer erst beweisen muss und dadurch ständig neue Evidenztechniken – durch das Ineinandergreifen von Generation und Entwicklung von Wissen – entwickelt. Anstatt vorproduziertes Wissen auswendig und möglichst kunstvoll zu referieren, galt es von nun an beim Vortragen den Denkvorgang sichtbar zu machen. Erst im Zuge der Rede selbst sollte eine bestimmte Denkrichtung eingeschlagen werden, um dadurch noch nicht genommene Pfade zu erkunden und möglicherweise Neues zu entdecken. Der neue freie Wissenschaftsvortrag stellte im Zuge dieser

¹¹⁴ Ebenda S. 9.

¹¹⁵ Ebenda S. 41.

Entwicklungen sowohl die Vermittlung als auch die Produktion von Wissen zum Kriterium. Im Prinzip der Einheit von Forschung und Vermittlung fand der freie Vortrag Anfang des 19. Jahrhunderts dann auch erstmals eine wissenschaftspolitische Rolle.

In die Universitäts-Hörsäle hielt ein weiterer theatraler Aspekt Einzug: Das Unwiederholbare eines Vortrags und das damit einhergehende Ereignis wurden zu einem wichtigen Kriterium in der Beurteilung wissenschaftlicher Inhalte. Diese Entwicklung führten zu einer Öffnung der Wissenschaft: Einerseits suchten Studierende nach neuen Öffentlichkeiten, um ihre Theorien zu verbreiten und um sie (weiter) zu entwickeln; andererseits impliziert der neue, offenere Umgang mit der Vortragssituation eine größere Partizipation des Auditoriums.

Mit den 1890er Jahren fand die neuste technologische Entwicklung der Lichtbildprojektion und mit ihnen auch das Spektakel sowie die Lust am Experiment und seiner ihm gerecht werdenden Darstellung Einzug in die Lehr- und Hörsäle. Die anfänglich reine Illustration von den vorgetragenen Inhalten und die Zurschaustellung neuer Techniken wurde mit der Zeit von einem immer komplexer werdenden Spannungsfeld zwischen Sagen und Zeigen, zwischen Wort und Bild abgelöst. Diese Entwicklungen äußern sich heute in der, nach der Microsoft-Software benannten *PowerPoint*-Präsentation. Rede- und Bildpräsentation stehen hier in einer bestimmten, sich gegenseitig beeinflussenden Weise zueinander, wobei erst die unvorhersehbare Relation von Sagen und Zeigen eine *PowerPoint*-Präsentation spannend machen kann. Jede Bildpräsentation ist durch das Vor-tragen von bestimmten Dokumenten gleichzeitig eine Performance des Archivs, eines persönlichen oder eines kollektiven, wobei die Auswahl des Gezeigten immer subjektiv ist. Das Vor-tragen und die Kenntnisnahme durch das Publikum der archivierten Gegenstände macht sie erst zu Quellen und Dokumenten. Die Inhalte eines Vortrags und die dargelegten Positionen erhalten so das nötige Fundament und werden damit zu Beweismaterialien. Auch der Live-Charakter, also die Einmaligkeit, wird von der *PowerPoint*-Präsentation unterstützt: In dem Moment, in dem der Vortragende Maus oder Fernbedienung betätigt, kann der Vortrag eine ganz andere Richtung nehmen und unterstreicht so die Präsenz der Präsentation. Im klassischen Lichtbildvortrag wird die Erkenntnisproduktion und das damit verbundene Ereignis von Evidenz vor Augen geführt. Im Gegensatz dazu herrscht in der *PowerPoint*-Präsentation, wie sie heute meist aufgebaut ist, ein ökonomischer Wissensbegriff. Wissen wird hier weniger als Erkenntnis, denn als Ressource oder Kompetenz verhandelt. Genau diesen veränderten Status von Wissen macht der Künstler und Theoretiker Daniel Ladnar in seiner Lecture Performance *Would Joseph Beuys have used PowerPoint?* (2011) zum zentralen Thema. Ladnar untersucht künstlerische Strategien, die die Wissensproduktion kritisch unter die Lupe nehmen und die wechselseitigen Beziehungen zwischen Technologie, Business, Kunst und Wissen fokussieren: „Wenn Partizipation und Demokratisierung

angeblich bereits in den Technologien verwirklicht sind, die wir verwenden, welche Rolle spielt die Kunst dann in diesem Kontext?“¹¹⁶ Ladnars *Lecture Performance* hat den ersten Preis beim *Performing Science² Gießener Preis für wissenschaftliche Forschung & Lecture Performance* bekommen, eines der vielen aktuellen Beispiele für Formate, die das Präsentieren von Wissen zum Interessengegenstand erhoben.

Spätestens mit den 1960er Jahren fand die wissenschaftliche Forschung endgültig ihren Einzug in künstlerische Bereiche. Zusätzlich rückte mit der performativen Wende der sechziger Jahre das Forschen während einer Aufführung selbst immer mehr in das Interessenfeld Kunstschaffender. Der Fokus verschob sich auf die Beteiligung einer interessierten Öffentlichkeit an Forschungsprozessen, statt diese bloß mit einem fertigen Produkt zu konfrontieren. Die Allianzen zwischen wissenschaftlichen Präsentationsformen und szenischer Praxis stehen dabei „nicht im Zeichen einer ‚besseren‘, unterhaltsameren oder gar ‚multi-medialeren‘ Vermittlung, sondern im Zeichen transdisziplinärer Forschung.“¹¹⁷

4.3. Zum Konzept der Performance

Wie die heute gängige Bezeichnung *Lecture Performance* bereits impliziert, führt die weitere Begriffsanalyse, nach der Entwicklungsdarstellung des freien wissenschaftlichen Vortrags, in das großflächige Feld der Performance. Im theoretischen Theaterdiskurs wurde der Begriff *Performance* eingeführt, um neue ästhetische Praktiken zu erfassen, die keine fertigen Werke produzieren, sondern Ereignisse inszenieren, die herkömmliche Relationen und gewohnte Wahrnehmungsmuster dekonstruieren¹¹⁸. Der Fokus liegt auf der Einzigartigkeit und Flüchtigkeit einer Situation und dem unmittelbaren Erleben derselben.

Inzwischen scheint es fast so, als sei der Begriff zum Prototypen für diverse künstlerische Zugänge, die sich tradierten Kategorisierungen entziehen (wollen), avanciert. Unter ein und demselben Begriff werden Formate aus zwar ähnlichen, aber dennoch unterschiedlichen Kontexten subsumiert. So entstehen durch den Stempel *Performance* in Programmankündigungen von Theatern oder Galerien, bei Aktionen im öffentlichen Raum oder auch bei der Eröffnung eines Museums Zuordnungen, die eine ganze Armada an Konnotation mit sich ziehen. Diese Praxis entwickelte eine gewisse Eigendynamik, im Theaterbereich gilt dies sowohl für die Praxis, als auch für die Theorie. Nicht umsonst bezeichnet Erika Fischer-Lichte das Theater als „performative Kunst schlechthin“¹¹⁹.

¹¹⁶ <http://www.performingscience.de/finalistinnen/daniel-ladnar/>

¹¹⁷ Peters (2011) S. 15.

¹¹⁸ Anhand der Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović zeigt Fischer-Lichte ausführlich die Notwendigkeit und Begründung für eine neue Ästhetik des Performativen. Vgl. dazu: Fischer-Lichte (2004) S. 9 - 19.

¹¹⁹ Zitiert nach: Hempfer, Klaus W.: Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zu

Als eine der in diesem Bereich führenden Theoretikerinnen hat Erika Fischer-Lichte mit ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* verschiedene Phänomene von Performance aufgegriffen und analysiert, eine klare Grenzziehung in der Definition scheint aber nicht möglich, da es sich auf zu viele Felder der zeitgenössischen Kunst anwenden lässt. Als letzter Anker gilt hier wohl nurmehr das Selbstverständnis der Kunst- und Kulturschaffenden, indem sie die jeweilige Arbeit explizit als Performance ankündigen beziehungsweise betiteln.

Die Ausarbeitung eines „wie auch immer gearteten Kern[s]“ von Performance gestaltet sich durch unterschiedliche Faktoren problematisch, daher sei an dieser Stelle ein Verweis auf die Worte von Klaus W. Hempfers gegeben, die die „rhizomatische Struktur“ des Performance-Konzepts hervorheben:

„Die Fruchtbarkeit des Konzepts scheint nun darauf zu beruhen, dass es durch seine rhizomatische Struktur eine ungewöhnliche Vielfalt von Anschlussmöglichkeiten bot, die die Theoriebildung in einer Mehrzahl von Disziplinen wesentlich befördert hat, auch wenn es z.T. zu ‚Überdehnungen‘ kam, die die Distinktivität des Konzepts und damit dessen deskriptive Leistungsfähigkeit einschränkten.“¹²⁰

Der Begriff des *Rhizoms* wurde von den beiden französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägt. In dem 1977 erschienenen, gleichnamigen Buch verleihen sie ihrem Denken ein Bild, das nicht minder komplex ist. Sie vergleichen es mit dem Wuchs eines Baums, unten wie oben der gleiche Aufbau, aus einem Teil werden zwei, dann drei und so weiter – das gleiche Prinzip wird immer wieder anders und neu variiert.

Mit diesem Ansatz im Hinterkopf kann der Ursprung der heutigen Bezeichnung Performance an dem von John L. Austins im sprachphilosophischen Kontext geprägten englischen Neologismus *performative* festgemacht werden. *Performative* im Sinne Austins meint eine bestimmte Gruppe von Äußerungen, die „aus der Abhängigkeit befreit [sind], von der Welt nur ‚konstativ‘ zu berichten, und als wirkende Kraft anerkannt, die als situiertes Ereignis in die Welt eingreift und sie zu verändern vermag.“¹²¹ Ausgehend von der Sprachphilosophie wurde dieses Verständnis von einer performativen Konstitution der Wirklichkeit von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen¹²², ab den neunziger Jahren insbesondere von der Kulturwissenschaft¹²³ aufgenommen,

Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Ders. / Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen*. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2011. S. 24.

¹²⁰ Hempfer (2011) S. 38.

¹²¹ Zitiert nach: Hempfer (2011) S. 9.

¹²² Die wichtigsten Kontexte von Performance lassen sich in folgenden Bereichen finden: „die cultural performance in der Anthropologie, Ethnologie und Ritualforschung, die performance als Akt alltäglicher (Selbst)Darstellung in der Soziologie, die performance art im Sinne der kunstgeschichtlichen Gattung, der adjektivische Gebrauch des performativen Aktes im Sinne der philosophischen Sprechakttheorie ausgehend von den Vorlesungen John L. Austins *How to do things with Words*.“ Ernst, Wolf-Dieter (2002) S. 200.

¹²³ Judith Butler ist als eine entscheidende Akteurin in diesem Zusammenhang zu nennen. Mit ihrem Aufsatz

und fokussiert die Prozesshaftigkeit und den spezifischen Wirklichkeitscharakter kultureller Phänomene. Das Übergreifen eines Begriffs auf unterschiedliche, sich teilweise widersprechende Disziplinen und Praxisfelder gebar einen weiteren Sammelbegriff, den *performative turn*, der sich aufgrund der Verschiebungen in den Begriffskonzeptionen in „den umfassenderen *cultural turn* der Geisteswissenschaften im zwanzigsten Jahrhundert“¹²⁴ fügt. Im Kontext des Theaters ist „die Verlagerung des Fokus von Sprechakten auf körperliche Handlungen“¹²⁵, auf ihre spezifische Materialität und Medialität von zentraler Bedeutung, genauso wie die Verlagerung vom abgeschlossenen Kunstwerk zum offenen, sich im fortwährenden Prozess befindenden Ereignis. Anfang der 1990er Jahre folgt durch die Philologin Judith Butler eine Erweiterung des Begriffs. Anlehnend an Merleau-Ponty, sieht Butler „den Prozeß der performativen Erzeugung von Identität als einen Prozeß von Verkörperung“ und generiert daraus die Theorie über eine Konstruktion des sozialen Geschlechts „samt allen Auswirkungen auf das gesellschaftliche Verständnis des biologischen Geschlechts im Zentrum.“¹²⁶ Ein weiteres zentrales Charakteristikum von Performances ist das Problem der Dokumentation und der Bewahrung, da sie sich in erster Linie über ihre besondere Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit auszeichnen.

Statt den umfassenden theoretischen Diskurs rund um Performance und Performativität wiederzugeben, wird anhand von Beispielen ausgewählter Arbeiten sowie unter starker Bezugnahme von Lecture Performances auf unterschiedliche Aspekte von Performance, die sich teilweise auch in den Arbeiten von Rabih Mroué wiederfinden, eingegangen.

„Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1992) überführt sie den Begriff *performativ* in den *gender*-Diskurs. Vgl.: Fischer-Lichte. (2004) S. 37.

¹²⁴ Hempfer (2011) S. 8.

¹²⁵ Fischer-Lichte (2004) S. 38.

¹²⁶ Ploebst, Helmut: Aporie der Autobiografie. Das Ich als Performance. Über die „Performance des Ichs“. In: Haitzinger / Jeschke (Hg.) (2010) S. 39.

5. Lecture Performance – Das Szenario des Vortrags im Theater

Die Lecture Performance ist ein Format, das an andere grenzt, ohne aber die eigenen Grenzen zu verschließen. Eine „Zwittergattung“¹²⁷, die zwei verschiedene Formate des öffentlichen Auftritts mit Methoden der Selbstreflexion, Diskussion, Performance und Aktion miteinander verzweigt. Sibylle Peters sieht den kleinsten gemeinsamen Nenner in der Beziehung von Sagen und Zeigen zueinander, „die in bestimmter mehr oder weniger formalisierter Weise aufeinander bezogen sind, wobei zudem sich etwas zeigen kann, gewollt oder ungewollt.“¹²⁸ Durch diese Wechselwirkung entstehen neue Möglichkeiten der Evidenzstiftung. Neue Strategien und Kombinationen können durch den Aufbau des Formats in der Relation von Sagen und Zeigen generiert werden. Die Lecture Performance wird zu einem öffentlich-zugänglichen Labor mit einem unmittelbaren Vortragscharakter. Eine Fläche zur Präsentation, die eine wissenschaftliche Überprüfbarkeit und mit dem theatralen Rahmen sogleich die fiktive Ebene impliziert.

Rein von der szenischen Anordnung her werden Erwartungen an das, durch die schulische Ausbildung, gut bekannte Vortragsszenario zur Gänze erfüllt: ein oder mehrere Vortragende stehen in einem klar abgegrenzten Bühnenraum, hinter einem Rednerpult; sitzen auf einem Stuhl hinter einem Tisch; auf dem Tisch ein Laptop oder einen Stoß beschrifteter Papiere; hinter sich eine Flipchart, die beklebt oder beschriftet wird; neben sich eine Leinwand, auf die mittels Laptop oder Fernbedienung projiziert wird. Kostüme, Musik oder andere Bühnenbild-Elemente kommen nur soweit vor, wie sie explizit für die Inhalte des Vortrags notwendig sind¹²⁹. Allerdings sollen weder Erwartungshaltungen noch Darstellungskonventionen bedient werden. Es soll vielmehr mit diesen gebrochen werden, dafür kann sich die Lecture Performance „aller historisch gegebener Vortragsszenarien und -techniken gleichermaßen bedienen, sie miteinander kombinieren und sogar gegeneinander ausspielen.“¹³⁰ Durch diese Bühnenanordnung sowie die direkte Ansprache des Publikums bleibt die Vortragssituation präsent, auch wenn der_die Künstler_in mitten in einer Blackbox sitzt und die Theatersituation explizit ausgewiesen ist. Dazu gehören bekannte und als selbstverständlich angenommene Vorgänge, die für einen Theaterbesuch typisch sind, wie das Kaufen und Abreißen der Tickets, der Gang zur Garderobe, das Suchen und Finden des

¹²⁷ Hauthal, Janine: Die Lecture Performance als imaginäre Bühne. <http://unfriendly-takeover.de/blog/node/18>

¹²⁸ Peters (2011) S. 213.

¹²⁹ Beispielsweise in der Vortragsperformance *hansi and me* von Doris Stelzer im Wiener MAK am 17.12.2013 im Rahmen der Ausstellung *Out of the Box – 10 Fragen an künstlerische Forschung*, in der es um den Volkssänger Hansi Hinterseer geht. Die Choreografin berichtet hier von ihren Recherchen zum Phänomen des Volksstars und zur Käuflichkeit von Kunst, im Verlauf des Vortrags spielt sie Stücke von Hinterseer oder präsentiert dem Publikum Fanartikel und Mitbringsel oder volkstümliche Gegenstände, diese ordnet sie schließlich an unterschiedlichen Stellen des Bühnenraums an, so dass zum Ende hin ein Bühnenbild entsteht.

¹³⁰ Peters (2011) S. 214.

zugewiesenen Platzes, das Lesen des Programmhefts, das Abdunkeln des Saals und die darauffolgende erwartungsvolle Stille.

Bei allen möglichen Variablen, sind charakteristische Merkmale oder ein bestimmter – so wie es Hans-Thies Lehmann formuliert – „Stil oder vielmehr [eine] Palette der Stilzüge“¹³¹ bei Lecture Performances festzustellen. Aus dieser Palette wird im Folgenden geschöpft und einige zentrale Merkmale näher aufgeführt. Da sich einige Aspekte in der Analyse von Lecture Performances und Performance im Allgemeinen überschneiden, werden die beiden Genres nicht separat gedacht, sondern als zwei Genres, die sich in einer ständigen Wechselbeziehung befinden. Im darauf folgenden Kapitel werden weitere Aspekte in der direkten Analyse von Rabih Mroués Lecture Performances besprochen.

5.1. Die Lecture Performance als selbstreferentielles Format

Einen entscheidenden Anstoß zur neu erlangten Beliebtheit von Lecture Performances im Theaterbereich gab der französische Choreograf Xavier Le Roy mit *Product of Circumstances*. Diese Lecture Performance wird noch immer exemplarisch, mittlerweile als Klassiker, gezeigt.¹³² In der 1999 entstandenen Performance beschreibt Le Roy seinen Werdegang vom Biologen zum Tänzer, wobei er in nüchterner Manier über seine onkologischen Studien referiert und diese mit kurzen Choreografien, die seinen Werdegang zum Tänzer darstellen, unterbricht und ergänzt. Die tänzerischen Momente dienen dabei keineswegs reiner Illustration, sondern beschäftigen sich mit den grundsätzlichen Problemen „der Beobachtung, Notation und Beschreibung“¹³³ von Körperlichkeit, Prozessualität und Bewegung auf der Bühne.

„In hohem Grad selbstreferenziell macht er deutlich, wie persönliche Wahrnehmungen und Erwartungen den Systemen Kunst und Wissenschaft unterworfen sind. Die Körper existieren nur im Prozess des Übergangs und der Ausdehnung, als soziales, kulturelles und politisches Konstrukt, selbst wenn er ‚ich‘ sagt oder das Ich in der Performance zitiert.“¹³⁴

Auch wenn Zuordnungen von Lecture Performances an eine bestimmte Sparte des Gegenwartstheaters nicht möglich scheinen, ist an diesem Beispiel bezeichnend, dass Le Roy im zeitgenössischen Tanz angesiedelt ist. So tauchen um die letzte Jahrtausendwende die meisten Lecture Performances explizit im Kontext des zeitgenössischen Tanzes auf, ohne dass in den

¹³¹ Lehmann (1999) S. 146.

¹³² So geschehen im Rahmen von *On Research*, eine Reihe von Performances und Diskussionen zum Thema Forschung in Kunst und Wissenschaft im Haus der Kulturen der Welt in Berlin 2012.

¹³³ Ernst (2002) S. 195.

¹³⁴ Haitzinger / Hinterreithner (2010) S. 31.

Stücken nach herkömmlichem Verständnis getanzt wird. Vielmehr boten und bieten Lecture Performances (und viele weitere Formate im zeitgenössischen Tanz) die Möglichkeit für „neue Kontexte, in denen der Körper als Werkzeug des Tänzers anders wahrgenommen werden [kann].“¹³⁵ Der zeitgenössische Tanz zeichnet sich durch den Versuch einer Entkategorisierung aus oder wie es Claudia Rosiny beschreibt: „Hauptmerkmal des zeitgenössischen Tanzes ist in der Heterogenität der Bruch mit jeglichen festgelegten Formen.“¹³⁶ Zum anderen ist die Lecture Performance mit ihrer immanenten Selbstreferenzialität naheliegend, denn der zeitgenössische Tanz setzt sich im Zuge der Loslösung von der Tanzmoderne, ihren Codes und individuellen Zuschreibungen von Tanzstilen oder -sprachen und dem Körper als reinem Werkzeug für leere Repräsentationszwecke, immer mehr mit der ästhetischen Forschung im philosophischen und wissenschaftlichen Feld auseinander. Sei es der Tänzer und Choreograf Jérôme Bel, der Roland Barthes Schrift *Am Nullpunkt der Literatur* zum Anlass für sein erstes Stück *Nom donné par l'auteur* nimmt und „die Trennung von Individuum und Autor vollzieht“¹³⁷, oder die österreichische Performerin und Dramaturgin Gin Müller und die von ihr initiierte künstlerische Auseinandersetzung mit politisch-gesellschaftlichen Begriffen geprägt von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Gruppenprojekt *Volxtheaterkarawane*. Die Verbindung von wissenschaftlicher Forschung und künstlerischem Schaffen auf der Bühne ist nicht nur der Lecture Performance selbst immanent, sondern wird inhaltlich zum Interessengegenstand. So stellt Xavier Le Roy in *Product of Circumstances* folgerichtig fest: „Und vielleicht ist Theorie Biographie, sie darzulegen ein Vortrag, und einen Vortrag zu halten eine Aufführung.“¹³⁸

Wie kein anderes Format bietet die Lecture Performance die Möglichkeit das eigene Schaffen zu befragen und greift damit auch das Problem der Dokumentation von Performances auf. Das (dramatische) Theater steht zwar seit jeher vor dem Problem der Konservierung, da es ebenfalls von der Einmaligkeit des Ereignisses lebt, durch den niedergeschriebenen Theatertext und die erprobte und damit wiederholbare Inszenierung konnte doch ein fertiges Werk am Ende präsentiert und mit Einschränkungen dokumentiert werden. Die Performance hingegen verweigert sich dem Werkcharakter und verweist auf ihre Prozesshaftigkeit, sie besteht auf das umfassende Raumverständnis und den weitgefassten Zeitbegriff sowie eine komplexe Relation mit dem Publikum. Eine Strategie im Umgang mit dieser Problematik ist das künstlerische Reenactment, das zur Dokumentation performativer Arbeiten dient und im Spannungsfeld von Rekonstruktion und Reinszenierung anzusiedeln ist. Eines der bekannteren Reenactments im Performancebereich ist

¹³⁵ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 9.

¹³⁶ Rosiny, Claudia. Zeitgenössischer Tanz: Einleitung von Claudia Rosiny. In: Clavadetscher, Reto / Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, 2007. S. 13.

¹³⁷ Siegmund (2006) S. 349.

¹³⁸ Zitiert nach: Ebenda. S. 377.

Marina Abramovičs *7 easy pieces*, das bedeutende Arbeiten aus den 1970er Jahren von Künstler_innen wie Valie Export oder Bruce Nauman rekonstruiert. Lecture Performances bedienen sich ebenfalls des Reencatments von künstlerischen Arbeiten, allerdings als ein mögliches Element von vielen. Künstler_innen können in Lecture Performances im Modus des Kommentars bereits abgeschlossene Projekte neu verhandeln, so wie beispielsweise Rabih Mroué in der Lecture Performance *Three Posters*. Eine weitere Methode ist die Präsentation der eigenen künstlerischen Forschung, die im Vorfeld einer Performance bei den meisten zeitgenössischen Choreograf_innen und Performance-Künstler_innen einen stetig größeren Stellenwert einnimmt. Sibylle Peters bringt in diesem Zusammenhang Ottmar Werners und Florian Feigls Lecture Performance *Enzyklopädie der Performancekunst* ein, einer sich immer im Aufbau befindlichen Enzyklopädie, die

„[a]nhand einzelner, zufälliger Elemente exemplarische Schneisen durch die Geschichte der Aktionskunst und schließt daran an: Aktionen werden erzählt, Dokumente gezeigt, Demonstrationen und Re-Enactments folgen. Die Anschlussmöglichkeiten der Signifikation erscheinen dabei als so unendlich, vervielfachen sich, bis schließlich alles mit allem zusammenzuhängen scheint, so dass das zugrunde liegende Ordnungsmuster von Selektion und Rekombination wieder kollabiert.“¹³⁹

Die Enzyklopädie versucht die Spuren, die die Performance hinterlässt, zu konservieren und scheitert sogleich an ihrer Flüchtigkeit. Dadurch schließt sie sich gleichzeitig durch den unmöglichen Versuch der Darstellung an diese Flüchtigkeit an. Die Teilhabe an einem bestimmten Ereignis ist in der Flüchtigkeit und der Fehlerhaftigkeit der präsentierten Dokumente und nicht in der möglichst perfekten Repräsentation zu suchen. Die Spuren der Entstehung eines Dokuments sind Träger ihrer eigenen Geschichte und fungieren gleichzeitig als Medium und Zeugnis der Geschehnisse, die in weiterer Folge im Szenario der Vortragsperformance präsentiert werden können.

5.2. Wenn die Mittel die Form bestimmen. Die Lecture Performance als Ausprägung eines prekären Systems

In Zeiten immer geringerer Produktionsbudgets am Theater soll der niedrige Produktionsaufwand von Lecture Performances im Zusammenhang ihres hohen Aufkommens nicht unerwähnt bleiben. Die niedrigen Kosten äußern sich in einer Reduzierung des beteiligten Personals, der technischen Ausstattung sowie des Bühnenbilds und den damit verbundenen geringen Aufbau- und Transportkosten. Dies ermöglicht Künstler_innen ein unkompliziertes Touren zu diversen

¹³⁹ Peters (2011) S.205.

Theaterfestivals und Kurator_innen eine kostengünstige Programmation, die durch die ständigen Kürzungen im Kunst- und Kulturbereich zu einer unliebsamen Notwendigkeit geworden ist. Auch wenn das Touren eine größtmögliche Sichtbarkeit der verhandelten Themen und damit auch einen breiteren Bekanntheitsgrad für die Künstler_innen bietet, ist dennoch kritisch anzumerken, dass der künstlerische Aufwand, der in der oftmals langwierigen Vorbereitung entsteht, nicht bei allen Künstler_innen entsprechend monetär entlohnt wird. Der Einkauf fertiger Stücke führt dazu, dass Künstler_innen unter immer prekärer werdenden Bedingungen arbeiten. Künstler_innen aus wirtschaftlich schwächeren Regionen geraten in eine doppelte Prekarisierung, im Ursprungsland wenig bis gar nicht gefördert, geraten sie in den Strudel europäischer Programmeure, die auf den Zug aktueller gesellschaftspolitischer Ereignisse aufspringen und bestimmte brisante Themen in ihr Programm zusätzlich aufnehmen, ohne die nötigen finanziellen Mittel dafür aufzustellen. Unter dem Deckmantel der politisch-motivierten Programmierung wird so die Prekarisierung von Künstler_innen aus Ländern, die von Unruhen gebeutelt sind, weiter vorangetrieben.

In Lecture Performances besteht die Tendenz selbstreflexiv die eigene Praxis und die meist prekären Produktionsbedingungen, die wiederum diese Praxis hervorbringen, zu thematisieren. So hält die Tanzwissenschaftlerin Pirkko Husemann in ihrem Essay *Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse* fest:

„Immer mehr zeitgenössische Choreographen machen sich durch eine Skepsis gegenüber den auf dem Tanzmarkt vorherrschenden, kommerziell orientierten Produktions- und Präsentationsformen auf die Suche nach anderen Arbeitsweisen, um auf diesem Wege neue oder auch in Vergessenheit geratene Körperkonzepte, Inszenierungs- und Wahrnehmungsformen (wieder) zu entdecken und für eine kritische Praxis zu nutzen.“¹⁴⁰

Forschung und Experimente, die normalerweise außerhalb des Aufführungsortes ablaufen, werden ins Zentrum des Diskurses auf die Bühne gerückt und ausgestellt. Die Offenlegung der Arbeitsprozesse und die Akzentuierung auf die Haltung der Tänzer_innen gegenüber dem einstudierten Material ist zentral. Theorie und Praxis, vereint auf der Bühne, widersprechen einander nicht mehr, „sondern bilden Hybride bis zur konkreten Materialisierung der Ideen durch den Körper.“

Diese Praxis ist an *My private Biopolitics* vom dem aus Bosnien stammenden Choreografen Saša Asentić gut ablesbar. Die Lecture Performance wurde 2010 bei den Wiener Festwochen gezeigt und geht der Frage nach, in welcher Weise die Körper der Performer dem Imperialismus in der Tanz- und Performanceindustrie des Westens ausgesetzt sind und wie sie als Werkzeuge des Widerstands benutzt werden können. Auch in der bereits erwähnten Lecture Performance *Product of*

¹⁴⁰ Husemann (2005) S. 86.

Circumstances kritisiert Xavier Le Roy die Strukturen der Tanzindustrie:

„Allmählich bemerkte ich, daß die Systeme der Tanzproduktion einen Rahmen gesetzt hatten, der Einfluß darauf nahm und manchmal sogar weitgehend bestimmte, wie ein Tanzstück zu sein hätte. Tanzproduzenten und Programm-Macher folgen weitgehend den Regeln der globalen Ökonomie.“¹⁴¹

In einem Interview, welches die Autorin der vorliegenden Diplomarbeit im Sommer 2012 mit Rabih Mroué führte, war dieser Aspekt ebenfalls Thema. In seiner Anfangszeit als Theatermacher forcierte Mroué ein sozusagen armes Theater. Dies bedeutete die Reduzierung auf das Wesentliche, kein Bühnen- oder Kostümbild, also ein minimalistisches Bühnenbild, soweit es hier überhaupt noch möglich ist von einem Bühnenbild zu sprechen. Das bedeutet auch, darauf angewiesen zu sein, das Schauspieler_innen unentgeltlich in seinen Projekten partizipieren, beziehungsweise erst mit den Einnahmen – wenn es denn welche gibt – eine Gage bekommen. Für ihn bedeutete dies aber nicht nur Prekariat, sondern Unabhängigkeit von staatlich-gelenkten Institutionen und Freiheit in künstlerischen Belangen. Eine Konsequenz dieser äußeren Umstände war Mroués Entdeckung der *Lecture Performance* als Arbeits- und Präsentationsform, welche bald zu einem wichtigen Bestandteil seiner Arbeitsweise wurde und unter ständiger Entwicklung stand. In diesem Zusammenhang hat Gabriele Brandstetter eine interessante Beobachtung gemacht, sie beschreibt die *Lecture Performance* „als Inszenierung im Zeichen einer ästhetischen Verarmung, einer Präsentation des Alltäglich-Banalen mit dem Verzicht auf die Autorität von Kunst und Kunstwerk“.¹⁴² Auf diese Weise wird den Erwartungen an eine Autorität von Kunst entsagt: „Es geht vielmehr um eine Form von Erzählen, das sich ohne den Anspruch auf öffentliche Anerkennung der Autor-Autoritäten präsentiert.“¹⁴³

Mroué selbst benutzt übrigens einen eigenen Begriff für das Format: „*Non-Academic Lectures*“, mit der Begründung, dass eine *Performance* zu konzipieren für ihn immer bedeutet Publikums- und Bühnenraum zu bedenken. Bei *Lecture Performances* stellt er die Aufteilung nicht in Frage, er nimmt sie als gegeben hin. Auch wenn die Raumkonzeption in der *Performance* ein wichtiges Merkmal ist, kann sie nicht nur darauf reduziert werden. Mroués Bruch mit der herkömmlichen Konzeption von Realität, der für seine *Lecture Performances* typisch ist, schließt ein besonderes Augenmerk in der Relation von Zuschauer_innen und Akteur_innen mit ein und markiert einen für die *Performance* wichtigen Aspekt.

Zusammenfassend können in diesem Zusammenhang zwei Faktoren benannt werden, die das hohe Aufkommen von *Lecture Performances* in den letzten Jahren positiv beeinflusst haben. Erstens

¹⁴¹ Zitiert nach: Siegmund (2006) S. 376.

¹⁴² Brandstetter (1999) S. 36.

¹⁴³ Ebenda.

können Künstler_innen, die das Format als Kommentar zum eigenen Schaffen nutzten, ihre künstlerische Forschung und Praxis selbstreflexiv und kritisch hinterfragen. Zweitens ist der niedrige Produktions- und Kostenaufwand von Lecture Performances die Praxis vieler, noch nicht oder wenig etablierter Künstler_innen von prekären Arbeitsbedingungen geprägt. Unterstützt wird dies von Programmateur_innen, die zum einen das Potential von Lecture Performances erkannt haben, und zum anderen den niedrigen Aufwand zum Kriterium der eigenen Kuratierung machen.

5.3. Der „Einbruch des Realen“ im Theater

Ab etwa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestand das künstlerische Interesse am Theater nicht mehr in der Illusionsbildung, sondern darin, „die Grenzen zwischen Bühne und Publikum, Kunst und Leben ein[zu]reißen“ und „das Leben zur Kunst und die Straße zur Bühne“¹⁴⁴ zu erklären. Die Differenzierung zwischen inszenierter und realer Wirklichkeit wurde durch unterschiedliche Methoden immer mehr erschwert, es galt die Relation von spielerischer Fiktionalität und realer Wirklichkeitserfahrung neu zu definieren. Hans-Thies Lehmann fasst diese Entwicklungen, die wesentlich für das gesamte Gegenwartstheater sind, als einen *Einbruch des Realen* auf. Die Strategie dazu benennt er als „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“¹⁴⁵, demnach stellt

„nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe dar [...], sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob es mit Realität oder Fiktion zu tun hat. Von dieser Ambiguität geht die theatrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewußtsein aus.“¹⁴⁶

Auch die Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen nimmt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle ein. Das neue Verständnis einer gemeinsamen Realität, die durch die gemeinsam gelebte und erlebte Zeit sowie den geteilten Raum generiert wird, machen Zuschauer_innen zum wesentlichen Bestandteil einer jeden Inszenierung. Jede_r einzelne wird als realer Körper in einem *Jetzt-Raum* wahrgenommen und so gleichzeitig Beobachter_in und zum_r Beobachteten. Die Tendenz geht dazu, das Publikum zum aktiven Teil einer Performance werden zu lassen. Eine der in diesem Zusammenhang, wohl am häufigsten zitierten Performances, ist Marina Abramovičs *Lips of Thomas*¹⁴⁷. Abramovičs Selbstverletzung, ihr Schmerz und das sehr reale Blut stellen die Verhaltenskonventionen von Zuschauer_innen und die damit einhergehende moralische Verantwortung gegenüber dem Geschehen auf der Bühne grundlegend in Frage. Abramovičs reales

¹⁴⁴ Tiedemann, Kathrin: Vorwort. In: Dies. / Raddatz, Frank M. (Hg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm.* Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin: Theater der Zeit 2007. S. 6.

¹⁴⁵ Lehmann (1999) S. 171.

¹⁴⁶ Lehmann (1999) S. 173.

¹⁴⁷ Zum Inhalt und Analyse von *Lips of Thomas* siehe: Fischer-Lichte (2004) S. 6ff.

Tun ruft reale Reaktionen hervor und verweist auf die phänomenale Leibhaftigkeit von Zuschauer_innen wie Performerin. Der Kontext der Theateraufführung verweist zugleich auf den fiktiven Charakter der Vorgänge und lässt eine tiefgehende Unsicherheit beim Publikum zurück.

Eine weitere markante Ausprägung der Strategie der Unentscheidbarkeit stellt die Tendenz dar, Laien oder sogenannte Alltagsexpert_innen in eine fiktive Welt verstärkt einzubinden. Wie so oft gibt es auch hier fast schon unzählige Varianten: Vom Expertentheater des Kollektivs *Rimini Protokoll*, über die Einbindung mehrerer Generationen und damit dem Verhandeln körperlicher und stimmlicher Qualitäten bei der progressiven Theaterregisseurin Claudia Bosse¹⁴⁸ bis hin zum *Life on Earth* Projekt vom Theaterkollektiv *CABULA6*, bei dem Claudia Heu und Jeremy Xido die Wiener Siedlung *Macondo*, die als Flüchtlingslager irgendwo „zwischen Flughafen, Autobahn und Fantasie – geformt von Erinnerung, Vergessen und der harten Wirklichkeit des Lebens.“¹⁴⁹ zu verorten ist. Die nach einem fiktiven Dorf aus Gabriel Garcia Marquez' Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* benannte Siedlung beherbergt inzwischen an die 3000 Menschen und wurde auf die Initiative von *CABULA6* drei Monate lang zur einer Begegnungsstätte zwischen dem Tanzquartier Wien-Publikum und den Bewohner_innen. Diese Praktik markiert gleichzeitig die Entwicklung des Ortsspezifischen Theaters – das Ausbrechen aus der künstlichen Theaterwelt und die Eroberung des öffentlichen Raumes zählen ebenfalls zu den Strategien der Ästhetik der Unentscheidbarkeit.

Die Methoden der Lecture Performance leben gleichermaßen von diesen Strategien, allerdings weniger von der körperlich-aktiven Rolle des Zuschauers oder der Zuschauerin oder des Verlassens der Theaterhäuser, sondern vom Einbezug des Publikums in den Prozess der Wissensproduktion. Umgekehrt bringen sie ein Szenario auf die Theaterbühnen, welches ursprünglich in den Universitäten, einem halb-öffentlichen Raum, verortet war. Das Einbringen von Alltagsexpert_innen kann parallel zum Einbringen einer Alltagssituation auf die Bühne gesehen werden. Beide Verortungen spielen mit Realitätsebenen und den dadurch neu-entstehenden Perspektiven auf die jeweiligen Elemente.

Die Strategien der Lecture Performance lassen sich an der Darstellung von realen oder als real-dargestellten Tatsachen, belegt durch Zeugnisse ihrer Existenz, festmachen. Die Präsentation und Interpretation von gesammelten historischem Bildmaterial und anderen Dokumenten aus meist privaten Archiven ist gerade für die aktuelle Kunstproduktion im Libanon exemplarisch. Wie in der Analyse von Rabih Mroués *Make me stop smoking* später zu sehen sein wird, konstruiert Mroué über die Präsentation seines persönlichen Archivs eine Variante der Geschichte des Libanons und

¹⁴⁸ In ihren jüngsten Arbeiten *dominant powers. was also tun?* und *designed desires* arbeitete Claudia Bosse mit einem Chor, der aus Laien bestand. Mit der Intention Narrative aufzubrechen, beziehungsweise die Frage zu stellen, wie Narrative heute noch entstehen können, wie viele Stimme es dafür braucht, was und auf welche Weise erzählen diese Stimmen.

¹⁴⁹ Presstext zu *Life on Earth*. <http://cabula6.com/macondo/?p=370>

stellt so die Konvention der Geschichtsnarration in Frage.

Diese spezifische Ästhetik, die durch einen archivarisches-dokumentarischen Fokus zwischen Fiktionalität und Realität oszilliert, lässt sich auch im *Atlas Project* des libanesischen Künstlers Walid Raad wiederfinden. Sein ständig in Veränderung befindliches Archiv kann als das Imitat eines im herkömmlichen Sinne verstandenen Archivs aufgefasst werden. Ohne den Anspruch an Objektivität macht Raad Erinnerungen öffentlich, die kein Teil der offiziellen Geschichtsschreibung werden konnten. Indem er die Logik des Traumas anwendet, macht Raad marginale Details zu den Hauptakteur_innen der Katastrophen in der jüngeren libanesischen Geschichte. Anstelle das zu präsentieren, was nicht zu verarbeiten ist, markiert er durch das Auslassen der offiziellen historischen Dokumente das Verschwinden eines Ereignisses. Seine Dokumente „erzählen Geschichten eines ebenso fragmentarischen wie zweifelhaften Wiedereinsetzens von Sinn und Bedeutungsproduktion nach der Katastrophe.“¹⁵⁰ Die Richtigkeit der Dokumente scheint dabei zweitrangig, die performative Rekonstruktion eines Ereignisses durch die verwendeten Dokumente macht sie zu autorisierten historischen Zeugen. Das (fiktive) Kollektiv *The Atlas Group* markiert auf diese Weise die Leerstellen in der Figuration von Wissen und Geschichte. Mit dem subversiven und unsystematischen Zugang zu Wissensformation etabliert Raad den Moment des Zweifels und setzt sich auf diese Weise „mit den (Ausschluss-)Mechanismen kultureller Bedeutungsherstellung und Identitätskonzeption im Spannungsfeld von Macht und (medialer) Repräsentation“¹⁵¹ auseinander. Dieses Zweifeln macht das Publikum zum Detektiven. Während der Performance versuchen die Zuschauer_innen dem vortragenden Performer Raad auf die Schliche zu kommen, sie überprüfen, vergleichen und hinterfragen die dargestellten Inhalte, so wird „der vermeintliche Gegenstand des Vortrags zum Forschungsinstrument und der Vortrag selbst zum Forschungsszenario.“¹⁵²

Auch wenn Walid Raad eine einzigartige Ästhetik der Präsentation entwickelt hat, finden sich seine angewendeten Strategien auch in den Arbeiten anderer libanesischer Künstler_innen wider, so wie eben auch bei Rabih Mroué. Am Beispiel der Lecture Performance *The Inhabitants of Images* soll sein Zugang im anschließenden Exkurs dargestellt werden.

¹⁵⁰ Peters (2011) S. 105.

¹⁵¹ Göckede (2006) S. 190f.

¹⁵² Peters (2011) S. 204.

5.4. Die Lecture Performance *The Inhabitants of Images* von Rabih Mroué – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit

The Inhabitants of Images wurde am 15. Januar 2009 im Tanzquartier Wien uraufgeführt¹⁵³. Schon der Titel weist darauf hin, welches Verständnis von Bildern Rabih Mroué dem Publikum in dieser Vortragsperformance vermitteln wird. Bilder werden hier zu mehr als nur Objekten, sie werden zu bewohnbaren Orten. Sie hören auf, lediglich zu repräsentieren und beginnen zu erschaffen. In seinem Verständnis misstraut Mroué Bildern als verlässliche historische Dokumente oder Quellen und macht dies anhand dreier unterschiedlicher Fotografien und einer akribischen Bildanalyse sichtbar.

The Inhabitants of Images dauert eine gute Stunde und ist in drei Kapitel, die sich jeweils mit einem bestimmten Bild beziehungsweise einer bestimmten Bilderreihe beschäftigen, sowie zusätzlich einen Epilog aufgeteilt. In einer performativen Analyse beschreibt Mroué die Bilder in allen Details, er seziert sie buchstäblich, stellt fest, warum sie seine Aufmerksamkeit gefangen genommen haben, welche Thesen er im Zuge des Analyseprozesses aufgestellt und wieder verworfen hat, um schließlich aufzuzeigen, wie Bilder die Konzepte von Wirklichkeit und Fiktion unterlaufen. Mroué nimmt das Publikum mit auf seine Suche nach Erklärungen und Antworten, welche sich durch die bloße Betrachtung der Bilder nicht sofort erschließen, ganz im Sinne eines freien wissenschaftlichen Vortrags veranschaulicht er durch das Sagen und Zeigen seine akribische Forschung Schritt für Schritt.

Wie in den anderen Arbeiten von Mroué entfalten sowohl die Sprachbilder als auch die Projektionen eine Wirkung, die das Publikum treffen. Mroué wählt für seine Performances Bilder und Dokumente aus, die ihn wie das „punctum“¹⁵⁴, welches Roland Barthes in seiner letzten Publikation *La Chambre Claire* beschreibt, treffen: „[...] denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“¹⁵⁵ Schließlich schafft Mroué es durch eine geschickte Dramaturgie und den Einbezug des Publikums, dass dieses „punctum“ nicht nur für ihn sichtbar ist, sondern auch für die Zuseher_innen. „Häufig ist das *punctum* ein ‚Detail‘. Das heißt ein Teil des Abgebildeten. Beispiele für das *punctum*

¹⁵³ Die Lecture Performance entstand 2008 in Kooperation mit dem Tanzquartier Wien, Ashkal Alwan/Beirut und dem Bidoun Magazine. Die folgende Analyse wird anhand der Aufzeichnung der Uraufführung im Tanzquartier Wien durchgeführt sowie anhand des veröffentlichten Textes im Ausstellungskatalog *Rabih Mroué. Image(s) mon amour. FABRICATIONS* zu Mroués Einzelausstellung *Image(s) mon amour* vom 26. September 2013 bis 12 Januar 2014 im Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid/Spanien.

¹⁵⁴ Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. In der deutschen Übersetzung von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

¹⁵⁵ Ebenda. S. 36.

anzuführen bedeutet daher in gewisser Weise, *sich preiszugeben*.¹⁵⁶ In seinen Lecture Performances entblößt sich Mroué vor seinem Publikum, er zeigt Bilder aus seinem persönlichen Archiv, er beschreibt detailliert was ihn selbst an den gezeigten Bildern ge- und betroffen hat und nimmt die Zuschauer_innen mit auf seinem Wege zur Erschließung des zunächst Verborgenen in Bildern.

Ähnlich wie in seinen anderen Lecture Performances sitzt Rabih Mroué auch in *The Inhabitants of Images* hinter einem Tisch, auf dem Tisch ein Stoß Papiere, ein Laptop und eine unauffällige Tischleuchte. Links hinter ihm eine Leinwand, auf welche er unterschiedliche Bilder von seinem Laptop aus projiziert. Die verwendeten Mittel begrenzen sich auf die gebrauchten Medien: Wort und Schrift, Sprache und Bild. Die Vortragssituation wird im Wesentlichen über die für Lecture Performances typische Bühnenanordnung transportiert. Wie auch in seinen anderen Performances finden sich in *The Inhabitants of Images* bestimmte Strategien, wie die Ästhetik der Unentscheidbarkeit, der Einsatz von Humor und Selbstironie sowie das Hinterfragen der Relation von Realität und Repräsentation wieder.

Das erste Kapitel handelt von einem Plakat, welches ein chronologisch unmögliches Treffen zweier Politiker zeigt, es handelt sich dabei um den libanesischen Premierminister Rafik Hariri und den ägyptischen Präsidenten Gamal Abdel Nasser. Wie bereits beschrieben, ist Rabih Mroués persönliches Archiv sein Bezugsort, wenn es um das Finden neuer Projekte geht. Seine Archivalien verweisen meist auf die Geschichte und die Gegenwart Libanons. Von dem Punkt aus setzt er an, er verwebt unterschiedlichen Narrative miteinander, bis sie unentwirrbar sind. So verweisen seine Stücke immer auch auf ein Anderes. In *The Inhabitants of Images* geht es folglich nicht um nur um die beiden Politiker, sondern um die fotografischen Gespenster, die versteckten Bildmanipulationen oder die Erzeugung von Realität. Und gleichzeitig geht es doch um die beiden Politiker, diese Ebene ist zwar nicht notwendig, um das Stück zu verstehen aber sie eröffnet weitere Sichtweisen und ist somit wesentlich für eine Analyse.

Wer Rafik Hariri (1944 - 2005) ist, wurde im Verlauf dieser Diplomarbeit schon das eine ums andere Mal besprochen. Gamal Abdel Nasser (1918 –1970) war ägyptischer Präsident von 1956 - 1970 und wesentlicher Befürworter und Vertreter des Panarabismus¹⁵⁷, in Verbindung mit seiner

¹⁵⁶ Ebenda. S. 53.

¹⁵⁷ Panarabismus, panarabische Bewegung, politische Bewegung, die die These von der Existenz einer seit dem Mittelalter bestehenden gesamtarabischen Nation vertritt. Grundlage der panarabischen Idee sind die gemeinsame Sprache der Völker der Region und Gemeinsamkeiten in den historischen und kulturellen Traditionen sowie den politischen und wirtschaftlichen Interessen. Im Gegensatz zum Panislamismus wird der P. auch von arabischsprachigen Nichtmuslimen (z.B. Kopten, Maroniten, Drusen) unterstützt. [...] Seien Höhepunkt erreichte der P. in den 50er und 60er Jahren mit dem Wirken G.A. Nassers, der Bewegung der Arabischen Nationalisten und der Baath-Partei. In: Barthel, Günter / Stock, Kristina (Hg.): Lexikon arabische Welt: Kultur, Lebensweise, Wirtschaft, Politik und Natur im Nahen Osten und Nordafrika. Wiesbaden: Reichert 1994. S. 466.

Person etablierte sich auch der Begriff *Nasserimus*. Nach der Niederlage im Sechs-Tage-Krieg 1967 zwischen Ägypten und Israel verlor Nasser an Einfluss als Führer der arabischen Welt. Er starb kurz darauf eines natürlichen Todes. Ähnlich wie Nasser in Ägypten stand Hariri im Libanon für die Idee einer gesamt-arabischen Nation, mit dem Ziel das Land zu modernisieren.

Mroué stellt von Anfang an fest, dass ein Treffen dieser beiden Politiker nicht möglich gewesen sein kann. Im Folgenden skizziert er dem Publikum nach, wie er dem Bild auf den Grund gegangen ist und was er dabei entdeckt hat. So erläutert er, dass die politisch Verantwortlichen im Libanon das Potential von Plakaten an Fassaden und Häuserwänden nicht nur für sich und ihre Zwecke entdeckt haben, sondern dieses auch es voll auszuschöpfen wissen. An jedem Gebäude, in jeder Straße oder auf unzähligen Straßenlaternen finden sich in Beirut politisch- oder religiös-motivierte Plakate¹⁵⁸. Meist wird dabei nicht auf eine natürliche Ästhetik des Abgebildeten Wert gelegt, die bildnerische Manipulation wird nicht negiert und die Collage als explizite Technik hervorgehoben. Ganz im Gegensatz zur üblichen Ästhetik, wirkt die Komposition der Begegnung von Hariri und Assad auf dem in der Lecture Performance präsentierten Plakats natürlich, als würde sie auf eine reale Begebenheit verweisen.

„[...] In fact, it's very easy to say that this is a photo-manipulation, and that this meeting never took place, and that's it. End of story, at most, we can say that someone wanted to have some fun, or to create some sort of controversial scandal, or a mobilization call for struggle.

We can also assume that this picture is a manifestation for the dead in the world of the living, in a country where the inhabitants insist on calling upon the dead to use them as weapons in their endless battles, which will probably never end.“¹⁵⁹

Mroué manifestiert in diesem Zitat die politisch motivierte Instrumentalisierung der im Krieg Gefallenen, indem diese zu Märtyrer_innen hochstilisiert werden um durch die Verheißung der Ewigkeit und die Kraft der Trauer neue Kämpfer_innen zu finden.

Das Bild lässt Mroué nicht los, das Ereignis im Bild ist schließlich auch ein Ereignis seines Lebens, seines Landes. Er zeichnet dem Publikum den Weg seiner Suche nach möglichen Antworten nach, mit allen Gabelungen und Stolpersteinen, die gefundenen Thesen befriedigen aber nicht seine Suche nach der Wahrheit, ganz so als würde diese nicht die gesuchte Antwort bergen. Angekommen ist er schließlich bei einer unrealistischen These, zumindest nach den logischen Gesetzen der Natur. Die beiden Politiker können sich erst nach ihrem Tod getroffen haben, der eine hat sein Bild verlassen um den anderen in seinem Bild zu besuchen. Bilder seien schließlich wie Häuser, so Mroué. Von Zeit zu Zeit sei ein Tapetenwechsel von Nöten. Mroué veranschaulicht diese These in der

¹⁵⁸ Vgl. dazu: Archiv libanesischer Plakate während des libanesischen Bürgerkriegs:
<http://www.signsofconflict.com/Home>

¹⁵⁹ Mroué (2009) S. 3.

PowerPoint-Präsentation und lässt die Bewohner_innen seiner Bilder wandern, von einem Bild zum Nächsten. Es scheint fast so als würden sie ein Eigenleben entwickeln, sie werden zu autonomen und unvorhersehbaren Geistern.

Dieses Treffen nach dem Tode ist laut Mroué ein Symbol für den Versuch zwei Projekte miteinander zu vereinen, von denen viele in den arabischen Ländern träumen – die Errichtung eines gesamt-arabischen Staates. Die fotografische Vereinigung sieht Mroué als Geschenk beziehungsweise als Geste der Unterstützung für die Politik des Hariri-Sohns Saad – „the heir of the true Arab line“¹⁶⁰, welcher durch den Status seines Vaters als erstem Märtyrer inzwischen zum einflussreichen Politiker geworden ist. Durch seinen typischen Einsatz von Humor und Ironie dekonstruiert Mroué im selben Moment das Bild dieser Idee einer allumfassenden Vereinigung, indem er den Panarabismus mit der Geschichte von Schneewittchen gleichsetzt.

„The Arabism of Hariri could be this Prince, while Nasser’s Arabism is the sleeping Princess. The addition of Hariri’s Arabism to Nasser’s is the kiss on the lips, which will awaken true Arabism from its long sleep, full of life, vitality, and shining like a golden ray over Arabs everywhere. Those Arabs who one day would unite under one, single Arab nation, with one, single eternal message.“¹⁶¹

Auch wenn Mroué in den etwas langwierigen Beschreibungen und Deutungsversuchen damit abschließt, dass alles nur Hypothese und Vermutung bleibt, wird einem aufmerksamen Publikum der Vergleich der beiden Politikertode mit der politischen Situation im Libanon, die seit der Gründung der Republik unter ständiger Beeinflussung von außen keine Basis findet, nicht entgangen sein:

„The first man [Anm.: Nasser] was killed symbolically by Israel; the other man [Anm.: Hariri] was killed symbolically by Syria. With their deaths, the two Renaissance projects withered. This exceptional and unrealistic meeting contains a paradox: this paradox is the hidden complicity between two regimes at war with each other, both working to abort all attempts at reviving the Renaissance in any Arab country;“

Hier wird wieder deutlich, dass nichts ist wie es scheint, kein Plakat, keine Fotografie. Alles endet in Vermutungen. Doch ist die Suche nach dem Vielleicht essentiell. Erst das Vielleicht führt vor Augen, welche Aussage konstruiert, welches Bild manipuliert und welche Zusammenkunft instrumentalisiert wurde.

Das zweite Kapitel handelt von einer Bilderserie libanesischer Märtyrer, die nach dem Krieg von 2006 zwischen Israel und Libanon die Straßenlaternen eines Boulevards im Süden Beiruts in

¹⁶⁰ Ebenda. S. 344.

¹⁶¹ Ebenda. S. 345.

Beschlag genommen hat. Mroué entdeckte die Plakatserie zufällig in der südlichen Vorstadt Dahieh, welche während der israelischen Invasion am stärksten betroffen war. Auf den Plakaten sind Portraits der gefallenen Hisbollah-Kämpfer, genannt die Mudjahids¹⁶², abgebildet. Die Plakate sind von beiden Seiten an den Laternen angebracht, so dass sie bei der Hin- und bei der Rückfahrt gesehen werden können, ihr Layout ist grafisch und farblich identisch, ihre Rahmen und die Höhe der Aufhängung sind ebenfalls gleich groß. Der Blick der Abgebildeten folgt einerseits dem im Auto vorbeifahrenden Betrachter, andererseits entsteht der Eindruck, als würden sich die Mudjahids gegenseitig anschauen, sich im Blick behalten. Aufgrund des Ortes, an dem die Plakate angebracht sind, ist es unmöglich sie näher zu betrachten. Kurz auf der Straße stehen bleiben oder mit dem Auto langsamer fahren ist nicht möglich, da der starke Verkehr dies nicht zulässt. So rasen die einzelnen Plakate wie filmische Standbilder vorüber, aus einer Reihe von Bildern, wird ein Bild, die einzelnen Namen und Gesichter verwischen, bis nur noch das Bild eines Gesichts, eines Körpers, eines Märtyrers bleibt.

„They have two gazes: one eye looks at themselves, as martyred heroes; and the second eye at their living community. This community also has two gazes: one eye on their dead; it is a look of idolizing, sanctity, and admiration; the second eye is on themselves, as living; a look full of dignity and pride.“¹⁶³

Aufgrund der Omnipräsenz solcher Märtyrer-Plakate im Libanon, haben diese Plakate nicht sofort die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich gezogen. Schließlich wurde sein Interesse durch ein einmal entdecktes und danach unübersehbares Detail geweckt: Alle Abgebildeten trugen ein und dieselbe Militäruniform.

„Did they know that they are going to die, so these pictures were kept aside, ready to be used after their death for such posters, as a tribute to their sacrifice? Accordingly, it is possible that these posters represent the funerary shroud¹⁶⁴ that each Mujahid has chosen to wear after his death. These posters are the shrouds of the martyrs.“¹⁶⁵

Die Uniformen sind in den herkömmlichen Tarnfarben gehalten, orientiert nach der westlichen Mode. Keine Zeichen, die die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation verrieten, sie sind identitätslos, genauso wie ihre Träger. Die Plakatserie zeigt einen identischen Körper, der wie eine Schablone funktioniert und jeweils einen anderen Kopf trägt. Per Foto-Montage wurden den zum Kämpfer stilisierten und idealisierten Körperhüllen die Köpfe der gefallenen Soldaten praktisch aufgesetzt und der jeweilige Name am unteren Bildrand in weißer Schrift hinzugefügt. Dabei

¹⁶² Mudjahid, der, im Heiligen Krieg (Djihad) kämpfende Muslim. Gefallene M gelten als Märtyrer und kommen ins Paradies. In: Barthel / Stock (Hg.) (1994) S. 424.

¹⁶³ Mroué (2009) S. 353.

¹⁶⁴ Englisch für Leichentuch

¹⁶⁵ Mroué (2009) S. 348.

wurde, wie schon beim ersten Bild in *The Inhabitants of Images*, die Montage professionell versteckt, die Illusion sollte möglichst glaubwürdig erscheinen. Eine immer wieder verwertbare Vorlage, mit der die Hisbollah Grafiker ihre Märtyrer begrüßen.

„Why is this tribute done by replacing one body with the other? What happened to their personal bodies? [...] is it because the image, which has become one of the Party's main strategic weapons in its war, refuses a body that does not comply with the conditions of this war, a war that is waged in the field of the media?“¹⁶⁶

Mroué spricht in diesem Kapitel wiederum über die Instrumentalisierung der Bilder durch die politisch Verantwortlichen. Der menschliche irdische Körper wird zugunsten des starken und sauberen Körpers ausradiert. Die Plakate repräsentieren keine Individuen, auch wenn es ihr vermeintliches Ziel ist. Sie repräsentieren eine Masse, die vereint einer Sache dient mit dem Ausblick auf die paradiesische Ewigkeit. Ihre perfekten Körper sind Sehnsuchtsorte, in denen sie für einen Moment oder für immer bleiben können.

Das dritte und kürzeste Kapitel handelt von dem Bild des Märtyrers Jamal, der wiederum vor dem Bild der Märtyrerin Wafa sitzt, die wiederum vor dem Bild der Märtyrerin Lola sitzt, und so weiter. Hier beschäftigt sich Mroué mit der Reproduktion im Bilderreich der Toten, mit dem, was von einem Menschen nach dem Tode bleibt: „when you die, the only thing that remains of you is a picture within a picture. A ‚mise-en-abime‘ of the same picture.“¹⁶⁷ Ähnlich wie in *Make me stop smoking* greift Mroué hier die bereits zurückliegende Performance *Three Posters* auf, in welcher er den Selbstmordattentäter *Khaled* spielt und mehrere Versuche unternimmt eine Bekennervideo aufzunehmen. In *Three Posters* reinszeniert Mroué die Abschiedsworte von Khaled vor dem geplanten Attentat, dabei sitzt er vor einer Wand, die mit Fotos und Plakaten bereits verstorbener Attentäter_innen übersät war.

Mroué erklärt dem Publikum, dass er nicht fähig sei dieses Phänomen weiter zu analysieren, er kann sich nicht von den Märtyrer_innen distanzieren. Möglicherweise liegt der Grund dafür, in dem säkularen Hintergrund dieser Märtyrer_innen, und dass sie nicht an ein Leben nach dem Tod glauben. Für Mroué markiert dieses letzte Bild, das er in dieser Lecture Performance dem Publikum präsentiert, eine Abwesenheit. Die Abwesenheit einer Bewegung, einer Partei und der Rolle der Linken. Im Libanon hat die Linke an Macht und Einfluss verloren, Mroué beschreibt die Partei, der er früher angehörte, als Geisel einer vergangenen Zeit:

¹⁶⁶ Ebenda. S. 349.

¹⁶⁷ Ebenda. S. 354.

„I think about all this and feel that the Communist Party is a hostage of this period, which does not exist anymore; a period from the past, when the Party had some meaning. A period that was frozen in order to preserve some meaning for their existence; as if they put this period, and ourselves in it, between two mirrors facing each other. And so we find ourselves lost in this labyrinth, created by these two mirrors. We look back to the past and it appears deep and dense, and we look forward to the future, and we see an open horizon and perspective there, while in reality there are only two walls, one behind and one in front, which hold us prisoner.“¹⁶⁸

Die Bilder dieser Partei und ihrer Angehörigen existieren nur noch in verloren gegangenen Videoaufzeichnungen, manchmal werden sie wiedergefunden, wie in diesem Fall. Dann kommen sie innerhalb einer Theater-Performance wieder an die Oberfläche. Aber sie haben keinen Platz im öffentlichen Raum

„These images exist only in lost video-tapes, in unknown places, no specific space for them, the city refuses to offer them even a wall. Walls are like cities, like countries, they are only occupied by those have power.“¹⁶⁹

In diesem Zitat wird deutlich, welche Themen Rabih Mroué in seinem Schaffen antreiben. Wie schon in anderen Arbeiten macht Mroué auch in dieser Lecture Performance marginale Themen und Menschen zum Hauptaugenmerk, die sonst keinen Eintritt in eine Öffentlichkeit finden würden. So wie die Mudjahids, die unzählig in Kriegen fallen und deren Verbleib nicht mehr rekonstruierbar ist. Oder eben die libanesische Linke, die keinen Platz mehr im politischen System findet. Beide sind aber nach wie vor präsent, entweder auf unzähligen anonymisierten Plakaten oder in verschollenen Videotapes. Mroué schafft für sie Zwischenräume in denen sie existieren und in neue Kontexte eintreten können.

5.5. Der Aspekt des (Auto-)Biografischen

Im Szenario des Vortrags ist der Moment des Ich-Sagens gewissermaßen unausweichlich. In eben diesem Prozess werden auf der Bühne unterschiedliche Ebenen transportiert. Die Tanztheoretikerin Nicole Haitzinger arbeitet drei unterschiedliche Aspekte des Autobiografischen auf der Bühne heraus. So hält sie zuerst fest, dass das Bühnen-Ich nie als ein privates Ich wahrgenommen wird. Es ist vielmehr „ein künstlerisches [Ich], das Strategien des Entwurfs, der Modellierung und Konstruktion eines Selbst intendiert.“¹⁷⁰ Das Selbst wird demnach einer sich wiederholenden Reproduktion unterzogen, diese narrative Wiederholung aktualisiert den Prozess des Erinnerns. Als zweiten Aspekt arbeitet Haitzinger der aus dem literaturwissenschaftlichen Kontext stammenden

¹⁶⁸ Ebenda. S. 355.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Haitzinger / Hinterreithner (2010) S. 30.

Konstruktion des „autobiographischen Paktes“ heraus. Dieser Pakt impliziert eine gewisse Glaubwürdigkeit, die das Publikum dem Akteur im Moment des Ich-Sagens automatisch zuspricht:

„Vielleicht ist es gerade die Zeitzeugenschaft des Publikums, die Referenz des gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses und die Entsprechung von Zeit-Körper und Körper-Zeit, durch die sich ein hoher Grad an Identifikation von Ausführenden und Zuschauern einstellt. Im Sinne der Theatralität kann die Autobiografie inszenatorisch und intentional zum Maskenspiel (Paul de Man) erklärt werden, in dem Fakt und Fiktion ununterscheidbar werden.“¹⁷¹

Als letzten Punkt führt Haitzinger „die Poetisierung des Selbst“ an. So ist die Auswahl der Geschichten und Gegenstände, die Autobiografisches repräsentieren sollen, von einer radikalen Abstraktion und Selektion bestimmt.

Der Moment des Ich-Sagens ist in Lecture Performances unmittelbar mit der Form verbunden. Die klassische, an das Vortrags-Szenario angelehnte Bühnen-Anordnung unterstreicht die Notwendigkeit einer interessierten Öffentlichkeit. Der Performer spricht direkt von einer abgegrenzten Bühne zum Publikum, im Wesentlichen hält er einen Monolog. Hans-Thies Lehmann hält fest, dass die Tendenz im zeitgenössischen Theater hin zum Monolog weg vom dramatischen und spannungsgeladenen Dialog geht: Das spezifische Interesse postdramatischer Formen am Monolog mündet in der Möglichkeit zur „Überschreitung der Grenze des imaginären dramatischen Universums zur realen Theatersituation. [...] Theater wird als Situation akzentuiert, nicht als Fiktion.“¹⁷² Im Vergleich zu dramatischen Theaterformen schwindet hier die innerszenische Achse der Kommunikation gen Null, wobei nicht alle Lecture Performances zwingend Solo-Stücke sein müssen (so wie beispielsweise *Probable Title – Zero Probability* von Rabih Mroué und Hito Steyerl) und es oft durch Einsatz von Live-Projektionen zu einer Kommunikationsachse zwischen Technik beziehungsweise Projektion und Performer_innen kommt. Die außerszenische Achse bleibt durch die fortwährende direkte Ansprache des Publikums der inszenatorische Fokus der Lecture Performance. Dabei werden Körper, Gestik, Mimik, Sprache und die „idiosynkratische Individualität“ des Performers „im Bühnenrahmen noch einmal durch eine besondere Rahmung“¹⁷³ isoliert und ausgestellt. Entgegen eines durch Schauspiel dargebotenen Monologs, arbeitet die Lecture Performance im Bewusstsein der theatralen Aufführungsbedingungen mit einer einfachen Form der szenischen Narration: „Ist solche Performance einesteils anti-illusionistisch, so stellt sie sich andererseits bewusst der szenischen Situation des Vorführens, des Zeigens und des Zeigens von

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Lehmann (1999) S. 230f., 227 ff. Dabei gibt es freilich unterschiedliche Ausprägungen. Hier sei stellvertretend Robert Lepage's Solo-Stück *The Anderson Project* angeführt, ein Monolog, zugeschnitten auf einen bestimmten Schauspieler. Ein zweieinhalbstündiger, moderner Märchen-Abend bei dem der Schauspieler Yves Jacques in unterschiedlichste Rollen schlüpft. Siehe weiter: http://lacaserne.net/index2.php/theatre/the_andersen_project/

¹⁷³ Ebenda. S. 231.

Zeigen“.¹⁷⁴

Diese Konfiguration festigt die „[...] Wahrnehmung des dramatischen Geschehens als einer durch die direkte Einbeziehung des Publikums beglaubigten *Realität* im Jetzt-Raum.“¹⁷⁵ Das dramatische Geschehen ist in Lecture Performances der realen Theatersituation zwar unterlegen, im Umkehrschluss kann aber festgehalten werden, dass in beiden Fällen das Publikum mit der jeweiligen Darstellung von Realität, die durch den Moment des Ich-Sagens noch eine weitere Ebene erhält, konfrontiert wird. Da es in einer Lecture Performance, im Gegenteil zum rein wissenschaftlichen Vortrag, nicht um die Präsentation einer undurchlässigen Kette an evidenzstiftenden Argumenten geht, werden durch vermeintliche Pannen, Überforderung durch Fakten, unleserliche Projektionen oder zu leises Erklären die präsentierten Sujets in ihrem Wahrheitsgehalt erschüttert. Diese inszenierten oder auch improvisatorischen Unterbrechungen bedienen zum einen die der Monolog-Form zugeschriebene Funktion der „Überschreitung der Grenze des imaginären dramatischen Universums zur realen Theatersituation“¹⁷⁶. Zum anderen können sich die Zuschauer_innen nicht länger darauf verlassen, dass das Gesagte oder Gezeigte einer einfachen Wahrheit entspricht, sondern sich in einem komplexen Gefüge zwischen Realität und Fiktion befindet und müssen infolgedessen automatisch die angeeigneten Wahrnehmungsmuster überprüfen. In letzter Instanz wird auch deutlich, dass die Rückführung auf die eigene Person, das Wörtchen *Ich*, nicht mehr als Garant für eine wie auch immer geartete Wahrheit stehen.

5.6. Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen

Die Verhandlung der gleichzeitigen Anwesenheit von Zuschauer_innen und Performer_innen, welche als gleichwertig koexistierende Subjekte aufgefasst werden, kann generell als ein konstituierendes Element des zeitgenössischen Theater- und Performancekontextes festgemacht werden. Im Hinblick auf die Lecture Performance als ein öffentlich zugängliches Labor spielt weiters die Simultaneitätsrelation zwischen Produktion und Rezeption von Wissen eine wesentliche Rolle und ist anschließend an die Überschreitung realer und dramatischer Grenzen als eine weitere (Problem-)Achse anzusehen.

Bevor aber explizit auf die Lecture Performance eingegangen wird, soll an dieser Stelle eine allgemeine Darstellung eine Basis für weitere Überlegungen darstellen. Performances am Theater zeichnen sich durch bestimmte, mal mehr mal weniger wiederholende Merkmale aus. Nach

¹⁷⁴ Brandstetter, Gabriele zitiert nach: Peters (2011) S. 213.

¹⁷⁵ Lehmann (1999) S. 229f.

¹⁷⁶ Ebenda.

Hempfers Verständnis begründet sich ihre Spezifität dadurch,

„dass die Simultaneitätsrelation von den einzelnen Sprechakten auf die plurimediale Diskursstruktur insgesamt als Gleichzeitigkeit der Konstitutionen von ‚Diskurs‘ und ‚Geschichte‘ generalisiert ist, und dass zum anderen durch die Kopräsenz von Schauspielern und Zuschauern eine weitere Simultaneitätsrelation zwischen Produktion und Rezeption installiert wird, die jeden noch so kontingenten Akt auf der Bühne für den Rezipienten funktionalisiert und damit aus einer wie auch immer gearteten Handlung eine Aufführung der Handlung macht.“¹⁷⁷

Eine Performance-Aufführung entsteht also erst aus einer wie auch immer gearteten Begegnung zwischen Akteur_innen und Zuschauer_innen, genauer „aus ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion.“¹⁷⁸ Die Tendenz in zeitgenössischen Praktiken geht bis hin zur Auflösung dieser beiden Gruppen als eine eindeutige Größe und ermöglicht die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption eines oder mehrerer Sachverhalte in einem simultanen Prozess. Durch die Unmittelbarkeit des Geschehens sind die Handlungen selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend, da nicht mehr Fiktion und Deutung, also die Zeichenhaftigkeit von Gegenständen oder Handlungen im Vordergrund stehen, sondern die spezifische Wirkung auf alle Beteiligten, ihre Reaktionen und intensiven Erfahrungen sowie die damit einhergehende Transformation von Zuschauer_innen und Akteur_innen gleichermaßen. Das Ziel ist die Herstellung eines Miteinanders – einer idealerweise gleichberechtigten Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen. Hans-Thies Lehmann bringt für diese gemeinsame Nutzung und Erfahrung von Publikum und Performer_innen von ein und demselben Ort den Begriff des „geteilten Raums“¹⁷⁹ ein.

„Erstens kann der Zuschauer gar nicht anders als durch sein Eintreten in den theatralen Raum für die anderen Besucher zum ‚mitspielenden‘ Teil des Theaters werden. Jeder einzelne wird zum einzigen Zuschauer, für den die Spieler und der Rest des Publikums ‚sein‘ Theater sind. Zweitens entsteht ein geschärftes Bewußtsein für die eigene Anwesenheit [...] Drittens bringt es die körperliche Nähe zu den Akteuren mit sich, daß man in unmittelbaren Kontakt [...] eintritt und in diesem Kontakt eine eigentümlich ‚undefinierte‘ Sphäre – weder ganz öffentlich noch ganz privat – erfährt. Das unmittelbare Gefühl einer ‚fragwürdigen‘ Kommunikation, körperlich-räumlich veranlaßt, erzeugt Reflexion auf Verhaltensformen und interpersonelle Kommunikation.“¹⁸⁰

Die 2009 entstandene performative Installation *KonSequenzen: The Rhythm is it...* des Kollektivs *Deufert und Plischke* soll hier als ein mögliches Beispiel dienen. Die Installation machte in einer

¹⁷⁷ Hempfer (2011) S. 25f.

¹⁷⁸ Fischer-Lichte (2004) S. 58.

¹⁷⁹ Lehmann (1999) S. 221.

¹⁸⁰ Ebenda S. 223.

Begegnung von Theorie und Praxis das Publikum durch konkrete Handlungsanweisungen zu aktiven Mit-Gestaltern. Das Publikum nahm in einem Stuhlhalbkreis Platz, in der Mitte die beiden Performer außerhalb des Schutzes einer abgeschlossenen Bühne. Über die Köpfe Papiertaschen gestülpt, waren sie dem Publikum buchstäblich ausgeliefert. Unter jedem Stuhl waren Briefe mit konkreten Handlungsanweisungen zu finden, die Zuschauer_innen (oder in diesem Fall die Akteur_innen) konnten sie lesen oder nicht, die Anweisungen befolgen oder genau das Gegenteil davon machen. Dadurch, dass das *Artisttwin* nichts sehen konnte, agierte das Publikum unbeobachtet und entzog sich so eines möglichen Urteils durch die (oft als überlegenen empfundenen) Künstler_innen. Affekt, Intention und Aktion wurden zu unsichtbaren Protagonisten und machten weder Verlauf noch Ausgang der Performance absehbar. Die Aufführung wird zu einem „sozialen Ereignis“¹⁸¹: einer muss anfangen und zieht durch Motivation und Wettbewerb den Rest mit. In solchen Konstellationen geht es schlussendlich „um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse“¹⁸², so entsteht über die leibliche Ko-Präsenz eine politische Dimension.

Der Begriff der Partizipation wird in solchen Fällen zwar oft eingebracht, führt aber zu einer Verzerrung, da die Bestrebungen, die Grenzen zwischen Publikums- und Bühnenraum völlig aufzulösen, letztlich nicht eingelöst werden können. Zum einen haben die Künstler_innen immer einen „signifikanten Wissensvorsprung in der Aufführungssituation, auch wenn diese noch so unkontrolliert und improvisiert ist“¹⁸³ und zum anderen fehlt es den Zuschauer_innen an Vertrautheit untereinander, die durch einen gemeinsamen Probenprozess entsteht. Ein gemeinsamer Rezeptionsprozess ist in dem limitierten Zeitrahmen einer Aufführung jedoch vorhanden, wobei die Rezeption im Zeichen der Vielheit und nicht einer Einheit des Publikums steht, da vor allem in zeitgenössischen Arbeiten das Publikum nicht als ein symbolisches Kollektiv verstanden wird, sondern vielmehr unterschiedlichste Blick- und Denkrichtungen zugelassen beziehungsweise erzeugt werden sollen.

Im Hinblick auf die Lecture Performance ist die Idee der gleichberechtigten Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen dahingehend wichtig, als dass die Wissensproduktion während des Mit-Einander-Seins generiert wird. Das Live-Szenario der Lecture Performance lebt davon, dass Präsentation und Produktion von Wissen ständig ineinander greifen. In diesem Sinne ist Wissen insofern performativ, als dass es sich in „Formen der Darstellung und inszenierten Wahrnehmungssituationen, in medialen Praktiken und auf sozialen Handlungsfeldern sowie in der

¹⁸¹ Vgl. dazu auch Erika Fischer-Lichtes Ausführungen zu Richard Schechners *The Performance Group* in den späten Sechzigern. Fischer-Lichte (2004) S. 63 - 69.

¹⁸² Fischer-Lichte (2004) S. 68.

¹⁸³ Ruhsam, Martina. Staging the way of collaboration: zeitgenössische Choreographien. Von der Inszenierung des "Wir" zur Inszenierung des "Mit". Diplomarbeit an der Universität Wien, 2009. S. 104, S. 102 - 106.

Verschränkung von Künsten und wissenschaftlicher Forschung erst konstituiert.“¹⁸⁴

Um noch einmal den freien wissenschaftlichen Vortrag aufzugreifen thematisiert der Mitbegründer der Berliner Universität Wilhelm von Humboldt bereits Anfang des 19. Jahrhunderts im Zuge der Etablierung der freien Rede in Wissenschaft und Forschung die Verbindung von Wissensproduktion und -rezeption:

„[...] Denn der freie mündliche Vortrag vor Zuhörern, unter denen doch immer eine bedeutende Zahl selbst mitdenkender Köpfe ist, feuert denjenigen, der einmal an diese Art des Studiums gewöhnt ist, sicherlich ebenso sehr an, als die einsame Muße des Schriftstellerlebens oder die lose Verbindung einer akademischen Genossenschaft. [...] Überhaupt lässt sich die Wissenschaft als Wissenschaft nicht wahrhaft vortragen, ohne sie jedes mal wieder selbsttätig aufzufassen, und es wäre unbegreiflich wenn man nicht hier, sogar oft, auf Entdeckungen stoßen sollte.“¹⁸⁵

In diesem Sinne bietet die Lecture Performance kein fertiges Werk oder Produkt an, vielmehr wird sie erst durch die ihr spezifische Narration und eine interessierte Öffentlichkeit konstituiert und ermöglicht auf diese Weise eine alternative Wissensproduktion. Wissenschaftliche sowie künstlerische Forschungsprozesse und Inhalte werden in diesem Setting ab dem Moment zu Wissen, ab dem sie an ein Publikum adressiert werden. Die „Mobilisierung der eigenen Reaktions- und Erlebnisfähigkeit“ wird forciert, „um die offerierte Teilnahme am Prozeß zu verwirklichen.“¹⁸⁶ In diesem Szenario wird dem Publikum eine aktive, anstatt einer nur fühlenden Rolle, attestiert. Zum Abschluss dieses Kapitels ein schöner Vergleich von Hans-Thies Lehmann zur Relation zwischen Zuschauer_innen und Akteur_innen:

„Wenn das Theater als Skizze daherkommt, nicht als fertiges Gemälde, so läßt es dem Zuschauer die Chance, seine Präsenz zu fühlen, zu reflektieren, selbst zum Unfertigen beizutragen.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ Felfe, Robert: Schauplätze des Wissens. Zitiert nach Peters (2011) S. 23.

¹⁸⁵ Humboldt, Wilhelm von zitiert nach: Peters (2011) S. 14.

¹⁸⁶ Lehmann (1999) S. 242.

¹⁸⁷ Ebenda. S. 196.

6. Rabih Mroués Lecture Performance *Make me stop smoking*

Die kurze Darstellung der gegenwärtigen und historischen Lage des Libanons sowie des libanesischen Theaters soll als Basis für die folgende inhaltliche Auseinandersetzung mit Rabih Mroués Lecture Performance *Make me stop smoking* (2006) dienen. Die Darstellungen zur Entwicklung der Lecture Performance bringen die nötigen Werkzeuge für die Analyse der formalen Aspekte. Die Stückanalyse wird anhand der Aufführung von 2010 im Rahmen der Reihe *Alles Anders?*¹⁸⁸ der Wiener Festwochen sowie anhand des unveröffentlichten Stücktextes, welcher der Autorin von Rabih Mroué zur Verfügung gestellt wurde, durchgeführt.

Bei der Vortragsperformance *Make me stop smoking* handelt es sich nicht um einen Vortrag zur Rauchentwöhnung, in diesem spezifischen Fall sind Namen Schall und Rauch. Frei nach dem Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst, der in seinem Buch über *Das Rumoren der Archive* das Archiv als oszillierend „zwischen dem Friedhof der Fakten und einem Garten der Fiktionen“¹⁸⁹ versteht, kann festgehalten werden, dass Rabih Mroué in dieser Lecture Performance die Geister seines persönlichen Archivs tanzen lässt. Mroué choreographiert sie in einer Lichtbildpräsentation, qua Projektion gelangen sie aus dem Laptop des Künstlers, welcher gleichzeitig Teil des Archivs sowie Archivale selbst ist, an eine große Leinwand und eröffnen dem Publikum ihre unterschiedlichen Geschichten. Die projizierten Bilder, Videos, Listen und Collagen werden dabei fortwährend von Mroué kommentiert und verweisen zugleich aufeinander. Mit seiner Erzähltechnik, seiner Stimme, kurz seiner Präsenz treibt Mroué die Bilder aus ihrer Umrahmung durch die Leinwand hinaus, weg von ihrer Bedeutung. Sie repräsentieren nicht länger sich selbst, sondern aktivieren die Vorstellungskraft der Zuschauer_innen in dem geteilten Raum des Theaters. Das Archiv von Mroué ist so persönlich wie allgemein gegenwärtig. All die skurrilen und alltäglichen Fundstücke sind Teil seiner sowie der kollektiven Erinnerungen. Unter der Verwendung des Archivgedankens reflektiert der Künstler in dieser Arbeit mögliche Definitionen zu der Konstruktion von Geschichte und der Unmöglichkeit ihrer Gesamtheit, dem kollektiven Gedächtnis sowie der kollektiven Amnesie (seines Landes) unter der Verwendung unterschiedlichster Dokumente. Durch den Selektionsprozess für die Vortragsperformance und die Art der Kombination erhalten die gesammelten Dokumente eine neue „zusammenhängende und somit identitätsstiftende Kontinuität.“¹⁹⁰ Das gesammelte und archivierte Material markiert eine Potenzialität in der

¹⁸⁸ *Alles Anders?* fand unter der künstlerischen Leitung von Sigrid Gareis, Stefanie Carp und Karl Baratta statt. Das Programm und die beteiligten Künstler sind über die Homepage der Wiener Festwochen abrufbar: <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=510>

¹⁸⁹ Ernst (2002) S. 60

¹⁹⁰ Schulte, Philipp: Das Echte im Falschen: Die angebliche Rekonstruktionen der Kriege im Libanon in den Arbeiten

zukünftigen Verwendung von Gegenständen, die von der Gegenwart zeugen:

„How do I speak of today without going back to yesterday, or going to tomorrow? How do I speak about the present? About now we know that this ‚NOW‘ has already passed, gone and it is no more now?“¹⁹¹

Mroué beschreibt hier seinen Konflikt in der Unmöglichkeit, die Gegenwart, die erst in der Zukunft in all ihren Facetten Gestalt annehmen kann, darzustellen. So versucht Mroué die Gegenwart als Zukunft zu begreifen und geht der Frage nach, wie Gegenwartstheater aus dieser Perspektive heraus entstehen kann. Mroué bedient sich dabei der Ästhetik der Unentscheidbarkeit, wie sie Hans-Thies Lehmann beschreibt. Die Grenzen, zwischen dem, was als real und dem, was als fiktiv verstanden wird, verschwimmen und ermöglichen die Sicht auf alternative Herangehensweisen an das was Gegenwart, was Geschichte bedeuten kann.

Eine weitere Ebene in dieser Lecture Performance ist die der Selbstreferentialität. Wie bereits beschrieben, ist die Offenlegung der künstlerischen Prozesse wesentliches Merkmal von Lecture Performances. Mroué erzählt in *Make me stop smoking* vom Ringen um die passende Namensgebung bei seinen Arbeiten, von absurden Subventionspraktiken im Libanon bis zu inhaltlichen Veränderungen in bereits realisierten Projekten. Er ermöglicht sich damit, seine Arbeiten öffentlich zu kommentieren. Ein Privileg, welches sonst wohl nur Kritiker_innen vorbehalten ist. Ein weiteres Resultat davon ist der Einbezug des Publikums. Auch wenn dies im Nachhinein geschieht, kann es am Entstehungsprozess teilhaben, hinter die Kulissen schauen und dadurch anders involviert sein, als wenn es lediglich ein fertig produziertes Werk rezipiert.

6.1. Die „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“

Make me stop smoking findet im *project space* der Wiener Kunsthalle im Rahmen der Wiener Festwochen statt. Das *project space* ist kein herkömmliches Theater, aber durch den Kontext der Kunsthalle Wien explizit als Kunst-Raum ausgewiesen. Vom Aufbau her ist *Make me stop smoking* der klassischen Vortragssituation nachempfunden. Hier ein klar abgetrennter Publikumsraum, dort der Bühnenraum, ausgestattet mit mittig hängender Leinwand, links davor ein schlichter Stuhl und Tisch, darauf ein Laptop, ein Stoß Papiere, eine kleine schwarze Tischlampe, ein Glas Wasser. Auf der Leinwand ist in großen Lettern der Titel *Make me stop smoking* bereits vor dem Bühnenauftritt des Performers – Rabih Mroué selbst – zu lesen. Mroué wird die einzige zu sehende Person auf der

der Atlas Group. In: Pirker, Eva Ulrike / Mark Rüdiger et al (Hg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Bielefeld: transcript 2010. S. 289.

¹⁹¹ Mroué (2006) S. 2.

Bühne bleiben, er trägt schlichte Alltagskleidung, es gibt weder eine besondere oder wechselnde Lichtstimmung noch Musik oder andere dekorative Elemente. Nachdem das Publikum Platz genommen hat, setzt er sich schließlich hinter den Tisch. Der Publikumsraum wird abgedunkelt, der Vortragende richtet sich etwas umständlich das Headset-Mikrofon, begrüßt die Anwesenden und beginnt ohne Umschweife mit seinem sorgfältig inszenierten Vortrag: „Since I started doing videos and performances, I have been obsessed with titles.“¹⁹² Gleich im ersten Satz verwendet Mroué die Ich-Form und manifestiert damit eine Ebene der Verunsicherung. Er macht deutlich, dass der folgende Vortrag von seinem persönlichen Zugang und seiner künstlerischen Arbeitsweise handelt. Doch wie können Zuschauer_innen in einer explizit theatralen Situation unterscheiden, ob sie die reale Person Rabih Mroué vor sich haben, oder ob dort eine fiktive Figur mit dem Rollennamen Rabih Mroué von Beginn an mit ihrer Wahrnehmung und ihren Zweifeln spielt?

„Natürlich gibt es Teile, in denen ich klar eine Rolle spiele, auch wenn das Publikum denkt, das ist Rabih Mroué, den wir kennen. Aber ich weiß, dass ich gerade spiele. Und manchmal weiß ich es auch nicht mehr. In diesem Sinne verwischen die Grenzen immer mehr und diese Indifferenz hält die enervierende Frage wach, ob das, was wir sehen, echt ist oder nicht. Deswegen denken wir über das nach, was wir sehen. Deswegen lasse ich das offen.“¹⁹³

Mit dieser Ästhetik der Unentscheidbarkeit wird die Frage nach dem, was als real begriffen werden kann, zum Untersuchungsgegenstand. Die „Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewißheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt [...]“¹⁹⁴ wird auf mögliche Variablen und Verschiebungen hin untersucht. Im Verlauf der Performance kann das, was als real aufgefasst wird, sich im selben Moment als fiktiv herausstellen. Mroué fasst damit die Realität als ein schwankendes Konstrukt auf und dieses Verständnis durchzieht sein ganzes Werk. Es rührt von dem komplizierten Umgang des Libanons mit seiner Geschichte wie seiner Gegenwart, der historischen Darstellung und der medialen Verbreitung, die von Propaganda und Manipulationen durchzogen. Zum einen sind die Zuschauer_innen gefordert ihren Realitätsbegriff zu überprüfen, zum anderen entsteht so ein dramaturgischer Spannungsbogen. Es wird versucht, Unstimmigkeiten und die eingewobenen Manipulationen zu finden, den Künstler bei einem Fehler zu entlarven, bei einer Lüge zu ertappen – alles, um die eigene Sicherheit zurückzugewinnen und damit wieder die Überhand zu haben. Ein Beispiel für diese Praxis stellt die Performance *I, the Undersigned* dar, die Mroué für *Make me stop*

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Rabih Mroué, Lina Saneh, Helena Waldmann, Frank Raddatz und Kathrin Tiedemann im Gespräch: Keine Angst vor Repräsentation? Im Fadenkreuz von Artaud und Brecht. Body Art und Zuschauerpartizipation. In: Tiedemann / Raddatz (Hg.) (2010) S. 96.

¹⁹⁴ Lehmann (1999) S. 177.

smoking aus seinem Archiv herausholt.

6.2. *I, the Undersigned* – ein Beispiel für die künstlerische Verflechtung aktueller, gesellschaftspolitischer Ereignisse

Die Lecture Performance *Make me stop smoking* fungiert als vermittelndes Medium der über lange Zeit angehäuften Archivalien von Mroué. Dabei sammelt der Künstler scheinbar alles, was ihm in die Hände fällt, ob per Zufall oder Recherche: Zeitungsartikel und Interviews, gefundene und selbst gemachte Fotos, Filme und Ausschnitte aus Fernsehsendungen, Dokumente seiner realisierten und nicht-realisierten Ideen und vieles weitere mehr. Mroué unterteilt das Material in vier Hauptkategorien: Erstens, das Dokumentationsmaterial eigener, bereits gezeigter Arbeiten. Darunter fallen Vorbereitungs- und Recherchematerialien, Zeichnungen, Fotos, et cetera. Zweitens, ein Pressearchiv über das eigene künstlerische Schaffen, wie Ankündigungen, Kritiken oder Interviews. Drittens, Förderanträge kommender und nicht beendeter Projekte. Viertens, ein allgemeines Archiv die Öffentlichkeit betreffend, ohne persönlichen Bezug, dieses umfasst unter anderem Fundstücke aus Zeitungen, Fernsehen, Radio und anderen Quellen. Die ersten beiden Kategorien zählt Mroué zur Vergangenheit, die letzten zur Zukunft. In *Make me stop smoking*, und auch teilweise in anderen Arbeiten, präsentiert Mroué nun Teile aus den Kategorien, die er zur Zukunft zählt. Seine Intention sei dabei, mit den gezeigten Archivalien auf diese Weise abzuschließen und sie folglich in den Kategorien, die zur Vergangenheit zählen, abzulegen. Die Tatsache, dass sich Mroués Archivalien vor allem aus Dokumenten zusammensetzen, die sich um die politische wie soziale Vergangenheit und Gegenwart des Libanons drehen, transportiert die persönliche Bedeutung des Archivs auf eine gesellschaftspolitische Ebene.

Dieses Kapitel widmet sich nun einem Projekt aus der dritten Kategorie, welches Mroué dem Wiener Festwochen Publikum nicht vorenthalten möchte: *I, the Undersigned*, welches er dann doch 2011 in seiner ersten Einzelausstellung unter dem Titel (*I, the Undersigned*) *The People are Demanding* in der Galerie *invia* in London verwirklichte. Die Änderung des Titels ist als unmittelbare Reaktion auf die Aufstände in Tunesien, Ägypten, Jemen, Bahrain, Jordan, Oman und Syrien zurückzuführen. Die großen Fenster der Galerie zierte der arabische Schriftzug „Ash sha’ab yurid“¹⁹⁵, der sich, übersetzt in Englisch, im Titel der Arbeit wiederfindet: „The people are demanding“. Diesen Slogan skandierten die Revolutionierenden auf dem Tahrir Platz in Kairo zur gleichen Zeit, in der die Ausstellung stattfand. Die Modulation des Titels rückt das „Ich“ an den Rand, damit das „Wir“ sich entfalten kann. Der arabische Frühling wird von vielen Menschen getragen, welche aber eine einzige, vereinte Stimme gegen die politischen und ökonomischen

¹⁹⁵ Palanco, Aurora F.: *Image(s) mon amour*. In Centro de Arte Dos de Mayo (2013) S. 47.

Mächte haben. Dieses „Wir“ verweist gleichzeitig auf die Problematik einer universellen Wahrheit, da die Idee einer kollektiven Erinnerung, einer Erinnerung „des Volkes“ im Hinblick auf die höchst individuelle Erfahrung eines jeden einzelnen einfach nicht möglich erscheint:

„Memory is, and perhaps always will be, a contested terrain. It is contested because meaning is always connected to and reinforces specific identities, and in Lebanon's sectarian context, it is not at all surprising that memory continues the basis of the civil war in the realm of remembrance.“¹⁹⁶

In *I, the Undersigned* stellt sich Mroué der Frage, in welcher Art und Weise eine Positionierung zu den Ereignissen des libanesischen Bürgerkriegs möglich ist und welche Konsequenzen sich daraus ergeben könnten. Im Libanon wurde nach Ende des Krieges, bis auf den christlichen Führer Samir Geagea, keiner der militärisch Involvierten zur Verantwortung gezogen. Im Zuge des *Taif* Abkommens von 1991, der das Ende des Krieges kennzeichnet ohne jedoch klare Sieger oder Verlierer heraus zu bringen, wurde ein Gesetz zur Generalamnestie verabschiedet, welches bei Auflösung aller militärischen und bewaffneten Gruppen sämtlichen Beteiligten Immunität und Amnestie gewährt. So bekamen ehemalige Milizenführer Zugang zu politischen Ämtern, die sie bis heute noch bekleiden, ohne jemals Teil einer öffentlichen, juristischen Ermittlung zu sein und rechtliche Konsequenzen zu tragen, „their very freedom and postwar livelihood dependent on a culture of forgetting.“¹⁹⁷

Nach dem Anschlag auf den Premierminister Rafik Hariri wird Samir Geagea durch ein neues, von der libanesischen Nationalversammlung verabschiedetes Amnestiegesetz freigesprochen und ebenfalls begnadigt. Der Freispruch folgte dem Wunsch nach einer Aussöhnung des libanesischen Volkes¹⁹⁸, so wird Geageas Frau nach dem Entscheid wie folgt zitiert: „This national unanimity that happened today indicates the Lebanese people's will to turn the page of the war once and for all and to head toward the future.“¹⁹⁹ Die Instabilität Libanons und die (reale) Angst vor einem neuen Krieg verhindern eine breite Diskussion und Aufarbeitung von Kriegsverbrechen. Die verpasste Aufarbeitung direkt nach Ende des Krieges kann wohl nie nachgeholt werden, so verblassen die Spuren tausender Opfer und finden keinen Eingang in den politischen und rechtlichen Diskurs. Wie kann aber ein Land das Trauma eines Kriegs verarbeiten, wenn dieses Trauma weder in den öffentlichen noch juristischen Diskurs Eingang findet?

An dieser Stelle setzt die künstlerische Auseinandersetzung ein, das was auf politischer Ebene nicht möglich erscheint, wird auf künstlerischer Ebene mit umso mehr Antrieb umgesetzt. Rabih Mroué

¹⁹⁶ Demos (2013) S. 184.

¹⁹⁷ Demos (2013) S. 181.

¹⁹⁸ Vgl.: Nasser, Cilina: Geagea amnesty raises hopes. Beirut: Aljazeera 2005.
<http://www.aljazeera.com/archive/2005/08/20084912562834607.html>

¹⁹⁹ Ébenda.

ist dabei keineswegs Einzelgänger, der Krieg und seine Auswirkungen sind Sujets bei vielen libanesischen Künstler_innen. Der in dieser Arbeit bereits genannte Walid Raad fällt hier genauso hinein wie die achtzehn teilnehmenden libanesischen Künstler_innen der Ausstellung *Beirut* im *project space* der Kunsthalle Wien im Sommer 2011. Das Vergessen der Obrigkeiten wird von diesen Künstler_innen nicht einfach hingenommen, sie positionieren sich vehement für einen öffentlichen Diskurs und die Aufarbeitung der Vergangenheit und ihren Konsequenzen auf Gegenwart und Zukunft.

In *Make me stop smoking* erklärt Mroué, dass seine Motivation für *I, the Undersigned* aus dem Unmut über das Schweigen der politisch Verantwortlichen heraus entstand. Der Truppenführer der Maroniten Assad Shaftari war demnach der einzige Politiker, der sich über zehn Jahre nach Ende des Bürgerkrieges in einem offenen Brief für seine Taten beim libanesischen Volk entschuldigte: „I apologize for the ugliness of war and what I did during the civil war in the name of Lebanon, or the cause, or Christianity. I apologize for considering myself a representative of these concepts.“²⁰⁰ In *I, the Undersigned* entschließt sich Mroué die Sache selbst in die Hand zu nehmen:

„I, the undersigned, Rabih Mroué, present to all the Lebanese people, a public and sincere apology. But before I begin, I don't wish my position to be understood as a reaction, or even an action.“²⁰¹

Auf eine kurze Einführung folgen circa zwanzig Sätze, die alle mit „I apologize“ beginnen. Der oben angeführte Satz von Shaftari kommt in leichter Abänderung ebenfalls vor, so kann davon ausgegangen werden, dass sein Statement einer der Auslöser für das Projekt war: „I apologize for what I have done during the Lebanese war, whether in the name of Lebanon or Arabness or the Cause, etc...“²⁰² Es folgt eine Aufzählung unterschiedlicher Szenarien, die teilweise auf allgemeine und teilweise auf spezifische Ereignisse verweisen, wie beispielsweise dem einwöchigen Engagement Mroués als Bodyguard für eine Delegation sowjetischer Diplomaten im Hotel *Beau Rivage*. Die Taten, für die sich Mroué entschuldigt, sind nicht jene von blutigen Kriegsverbrechen, die das Publikum erwarten würde. Mroué entschuldigt sich vielmehr für seine Gesinnung, seine Ignoranz, seinen falschen Patriotismus oder dafür, dass der Krieg bei ihm bestimmte Spuren nicht hinterließ: „I apologize that during the war I incurred no physical wounds, that I wasn't kidnapped, that no one attempted to assassinate me, and that I received no personal threat.“²⁰³ Die aufgezählten Ereignisse bewegen sich in Mroués unmittelbaren Radius, er geht hier explizit von einem Mikrokosmos aus. Dies lässt eine Ahnung entstehen, wie viel anderes da noch sein muss, was

²⁰⁰ Shaftari, Assad. Zitiert nach: Volk (2010) S. 107.

²⁰¹ Mroué (2006) S. 12.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Ebenda.

unerwähnt und unentschuldigt bleibt.

Alle beschriebenen Szenarien könnten theoretisch von Mroué erlebt beziehungsweise begangen worden sein, es gibt keinen Grund, ihn und seine Absichten anzuzweifeln. Der zu Beginn der Performance etablierte Humor wird von der Schwere der beschriebenen Szenarien überschattet, das zuvor evozierte Lachen hinterlässt bei den Zusehenden einen bitteren Nachgeschmack. Die klaren Worte, die nüchterne Schilderung lassen Mroués Eingeständnis umso realer erscheinen und das Publikum in bedrückender Stille zurück.

Mit den letzten Sätzen bricht Mroué mit dem Modus seiner Aufzählung:

„I apologize because I sometimes steal other people’s writings and pretend they are my own.
I apologize because I enjoy playing with other people’s feelings.
I apologize for working in a medium that I dislike.
I must insist that this is not a confession, and this is not an apology.
These are only words, words words words...“²⁰⁴

In *Make me stop smoking* vermischt Mroué fiktive und dokumentarische Elemente, das Präsentierte bekommt durch die Art des Vortragens eine vermeintliche Glaubwürdigkeit, die Archivalien werden als Beweisstücke wahrgenommen. Mit den letzten Sätzen ruft Mroué dem Publikum in Erinnerung, dass das Gesehene und Gehörte nicht vertrauenswürdig ist. Nicht weil es auf der Bühne stattfindet, sondern weil Worte in die Irre führen können, es gilt alles zu hinterfragen und nichts als gegeben hinzunehmen.

Mroué stellt zum Schluss fest, dass alles, was er vorher sagte, keine Auswirkung hat. Seine Worte bleiben ohne Konsequenzen. Doch Inhalt und Wirkung verlaufen hier nicht parallel. In dem geteilten Jetzt-Raum des Theatererlebnisses verfehlen seine Worte ganz gewiss ihre Wirkung nicht. Die Zuschauer_innen setzen sich mit seinen Schilderungen auseinander, begreifen im Moment selbst, dass die Verbrechen eines Krieges nicht immer sichtbar, nicht immer spektakulär sind, und dass Manipulationen überall lauern können. Zu Beginn stellt Mroué auch die Sinnhaftigkeit solcher Entschuldigungen generell infrage:

„What does it mean to apologize? Is it necessary? What good does it do, or what would the apology of these particular people effect, since [...] the mutilated had been mutilated, the destroyed had been destroyed, went mad who had gone mad, and died who had died.“²⁰⁵

Dieser etwas polemischen Fragestellung kann wohl nur recht gegeben werden, die Toten werden von einer Entschuldigung nicht auferstehen. Doch sind es nicht die Toten, es sind die Vermissten und die überlebenden Opfer die einer Aufarbeitung bedürfen. Indem Mroué eine solche

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Ebenda. S. 11.

Entschuldigung infrage stellt, macht er deutlich, dass es nicht die Entschuldigung an sich ist, die zählt, sondern das Aussprechen der Tat, für die sich entschuldigt wird. Das Aussprechen, das „Beim-Namen-Nennen“ macht das Unbegreifbare greifbar. Das Überführen ins Reale wird so eingeleitet und ermöglicht dadurch eine Auseinandersetzung mit dem Erlebten.

6.3. Humor und Selbstironie

Ebenfalls der dritten Kategorie der nicht realisierten Projekte zugehörig, ist eine Postkartenserie, welche Mroué dem Wiener Publikum wohl nicht vorenthalten wollte. Die Postkarten zeigen den berühmten Wiener Psychoanalytiker Sigmund Freud in der Ästhetik Beirutischer Märtyrer-Plakate als Hisbollah-Angehörigen, mit langem grauen Bart und Turban schwebt sein Kopf über dem Stephansdom skandiert mit den üblichen Hisbollah-Botschaften. Ohne weiter explizit auf diesen eher kurz gehaltenen Einschub einzugehen, kann gesagt werden, dass die Postkarten bei einer Aufführung in Wien unüberhörbar die Ebene des Humors bedienen. Für Mroué ist der Einsatz von Humor eine Möglichkeit „Risse in die Realität und ihre Abbildung [zu] ziehen, ohne zu verharmlosen oder Hysterie zu verbreiten.“²⁰⁶ Am Beispiel von *Make me stop smoking*, soll die Funktion und Mroués subtiler und authentischer Umgang mit Humor dargestellt werden.

So beginnt Mroué seine Vortragsperformance mit einer Liste „guter“ Titel, die er eventuell für ein zukünftiges Projekt benutzen möchte. Es herrsche in seinem künstlerischen Prozess eine hohe Unsicherheit bei der Titelgebung, so der Künstler:

„I was looking for attractive titles; titles that sound light but intellectual, beautiful and at the same time intelligent; deep and catchy. A title, that is easy to memorize, easy on the ear and easy on the tongue.“²⁰⁷

Mroué führt aus, dass diese hartnäckige Unsicherheit von einem alten arabischen Sprichwort herrühre: „The message is understood from its title.“²⁰⁸ Es hätte lange gedauert, bis er verstand, dass der Titel keine Beziehung zum Inhalt der Arbeit selbst brauche, dass Bezeichnungen arbiträr und illustrativ seien. Nach der Einführung zur Titel-Problematik zeigt er auf der Leinwand einen Teil seiner Liste. Einige Titel kommentiert er, andere lässt er für sich selbst sprechen. Im Folgenden einige Beispiele, sowie in kursiv gesetzt Mroués jeweiliges Kommentar dazu:

„Switzerland is no longer Lebanon“ – „*This is very very political...*“
„A birthmark on my left toe“ – „*I think, this will be like a thriller. I don't know, we'll see.*“

²⁰⁶ Mroué, Rabih. In: Tiedemann / Raddatz Frank (Hg.) (2010) S. 91.

²⁰⁷ Mroué (2006) S. 1.

²⁰⁸ Ebenda.

„The general security of Hezbollah denies any responsibility for what might happen tomorrow“ – „*This is a comedy! (lacht)*“
„My wife and I love Al Pacino, but she loves him even more.“ – „*Hmm. This based on a true story...*“
„Archive Fever“ – „*Someone stole this title from me!*“²⁰⁹

Mroué amüsiert sich sichtlich beim Vorlesen der insgesamt 25 Titel. Als letzten Titel projiziert er „Alles anders?“, den Titel der Wiener Festwochenreihe, in deren Rahmen *Make me stop smoking* gezeigt wird. Mit dieser einfachen wie effektiven Ergänzung durchbricht Mroué die Grenzen der Bühne und unterstreicht den für Lecture Performances bezeichnenden prozessualen Charakter.

Der für Mroué so typische Einsatz von Humor und Selbstironie unter Einbezug des Publikums in den künstlerischen Prozess lässt eine vermeintliche Komplizenschaft zwischen Publikum und Künstler entstehen. Die Offenlegung des künstlerischen Prozesses wird, wie die meisten anderen Sujets, mit der realen Situation im Libanon verknüpft. So beschreibt Mroué libanesisches Subventionspraktiken, die weder transparent noch systematisch sind. Dieser Prozess kann als der erste Arbeitsschritt gesehen werden und wird den meisten im Publikum unbekannt sein. Er zeigt einen Förderantrag für die (fiktive?) Performance *The Poster*, der inhaltliches sowie organisations-technisches wie teilnehmendes Personal und Kostenaufstellung beinhaltet. Mroué macht mit seinem Beispiel ein Dilemma vieler Künstler_innen, die sich im freien Performance-Feld bewegen, sichtbar: Es soll ein Projekt beschrieben werden, welches nicht auf einem bestehenden Theaterstück basiert und eigentlich erst im Arbeitsprozess entsteht. Das Resultat ist, dass eine erste, vage Idee mit Wortmalereien ausgedehnt und mit theoretischen Hintergrundbegriffen unterstützt wird, so dass ein abstraktes Konstrukt entsteht, das so wenig wie möglich und gleichzeitig so viel es geht, aussagt. Dies betrifft sowohl Inhalt als auch die Kostenaufstellung, denn auch die endgültige Bühnenanordnung und damit die Kosten entstehen durch die konkrete Projektarbeit. Auch die Teilnehmenden am Projekt – so Mroué weiter – stammen vor allem aus dem Freundeskreis und wurden vorher nicht kontaktiert, abseits dieser fantasievollen Leistung beim Antrag schreiben vermittelt Mroué dem Publikum die schwierige finanzielle Lage, in der sich Künstler_innen im Libanon befinden. Der Anlass für den Antrag war ein neuer Fördertopf, der im Zuge der Etablierung Beiruts als Kulturhauptstadt, geschaffen wurde. Kann dies als Zeichen einer Verbesserung für Kunstschaffende gewertet werden? Nach dem Motto, niemals wissen zu können, was passieren wird, bewirbt er sich schließlich um 23.000\$ mit *The Poster*. Vier Jahre später erhält er die Antwort:

„I was notified by the Ministry of Culture that I had been awarded \$1000 for having produced and presented my successful play: **The Poster**, the play which in fact I had

²⁰⁹ Ebenda.

neither produced nor presented. Of course I kept the money.²¹⁰

Diese Episode beschreibt seine Resignation; die Aussicht auf Förderung ist gering, der Versuch wird trotzdem unternommen, auch wenn von keiner realen Chance ausgegangen wird.

Die Darstellung seiner Zweifel (Titelgebung) und den organisatorischen und finanziellen Widrigkeiten während des künstlerischen Prozesses schafft eine persönliche Ebene und macht ihn gegenüber dem Publikum sympathischer. Dieser für Mroué so typische Modus schafft eine Ebene der Vertrautheit, er holt das Publikum von Anfang an ab und dekonstruiert damit die distanzierte Künstlerfigur. Auch wenn er den meisten im Zuschauerraum unbekannt sein wird, sitzt dort ein Subjekt mit Zweifeln und Hoffnungen, eine Person, keine Rolle, die zur Identifikationsfläche wird. Bei näherer Betrachtung seines Schaffens wird deutlich, dass diese Vorgehensweise durchaus Methode hat. Es wird eine lockere Stimmung aufgebaut, indem der Künstler in humorvoller Weise von der eigenen Fehlbarkeit berichtet. Die Zuschauer_innen werden so in Sicherheit gewogen, die persönliche Ebene sichert dabei die Aufmerksamkeit. Mit der Schaffung unerwarteter Verbindungen verfrachtet Mroué die persönliche Ebene in eine allgemeine indem er gesellschaftspolitische Themen aufgreift, deren Wirkung dann beim Publikum durch die vorher aufgebaute Vertrautheit umso größer ist. Ein Beispiel für diese Taktik ist auch in *Make me stop smoking* zu finden, im Verlauf der Vortragsperformance präsentiert Mroué zwei von ihm erstellte Fotoserien: Die eine Serie handelt von Gullydeckeln, die Mroué auf der ganzen Welt fotografierte. Die andere zeigt eine bestimmte Straßenlampe in Beirut, die er täglich auf seinem Weg zur Arbeit beziehungsweise seinem Heimweg fotografisch festhielt. Nachdem er relativ ausgiebig die einzelnen Serien zeigt, greift Mroué das Attentat auf den libanesischen Premierminister Rafik Hariri von 2005 auf. Dieser wurde durch eine unterirdische Bombe getötet, deswegen, erläutert Mroué, könne er keine Gullydeckel in Beirut fotografieren, da er dann unter Generalverdacht steht, ein Attentat zu planen. Die Verbindung einer scheinbar unbedeutenden Aktivität, wie dem Fotografieren von Gullydeckeln, mit dem Planen eines Attentats wirkt auf das Publikum so überraschend wie wirksam. Plötzlich befindet es sich mitten in der Realität des Künstlers. In dieser Realität ist solch ein Einschnitt in den künstlerischen Prozess, oder anders gesagt, diese offensichtliche Zensur trauriger Alltag. Für ein westliches Publikum klingt die Verknüpfung von Gullydeckeln und Selbstmordanschlägen vor allem absurd. Deswegen stoß auch Mroués Freud/Hisbollah Postkartenserie auf wenig Interesse unter den Wiener Galerist_innen. Die Verknüpfung von Selbstmordanschlägen und Wien ist eben nicht fassbar, der Nahe Osten – mit welchem dieses Phänomen vor allem in Verbindung gebracht wird – ist dafür noch immer zu weit weg.

Der anfangs beschriebene anekdotenhafte Einstieg in *Make me stop smoking* über die Verzweiflung

²¹⁰ Mroué (2006) S. 8.

bei der Titelgebung, verweist auf eine tiefer gehende und anhaltende Auseinandersetzung Mroués mit dem Begriff der Repräsentation. Das Verständnis von Repräsentation ist von einem bestimmten Bildbegriff und durch die Mimesis der Realität geprägt. Wie kann aber die Realität vom Libanon, die von einer durchgehenden Instabilität gekennzeichnet ist, repräsentiert und welche Bilder können dabei verwendet werden? Mroués Antwort darauf ist die Annahme einer Differenz zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten: „Unser Interesse ist ein Theater, das zwischen Dingen und Worten unterscheidet und Beziehungen mit dem Fremden knüpft.“²¹¹ Mroué schafft in seinen *Lecture Performances* eine ästhetische Realität, die nicht eine wie auch immer geartete Illusion aufrechterhalten will oder sich mit der Erzeugung von einer allgemeingültigen und eindimensionalen Wahrheit²¹² aufhält. Mit Methoden, die an Brechts Verfremdungseffekt erinnern, werden Darstellungsmechanismen gestört und damit die Relationen von Realität und Illusion infrage gestellt. Wie im Kapitel zum libanesischen Gegenwartstheater bereits aufgezeigt, übte auch Brechts Theatertheorie Einfluss auf die Entwicklungen des zeitgenössischen Theaters im arabischen Kulturraum aus. Rabih Mroués Zugang kann also durchaus in dieser Tradition gelesen werden.

„Während das epische Theater die Repräsentation der dargestellten fiktiven Vorgänge verändert und den Zuschauer von sich entfernen, distanzieren will, um ihn zum Begutachter, zum Fachmann, zum politischen Urteilenden zu machen, geht es in den post-epischen Formen der Narration um die Hervorbringung der *persönlichen*, nicht der zeigenden Anwesenheit des Erzählers, die selbstreferenzielle Intensität dieses Kontakts: um die Nähe in der Distanz, nicht um die Distanzierung des Nahen.“²¹³

Hans-Thies Lehmann beschreibt hier die Differenz zwischen epischen und post-epischen Formen. Dieses Verständnis kann auf Mroués Verfahrensweisen, auch im Hinblick des vorher besprochenen Einsatzes von Humor, angewendet werden. Das Persönliche sucht die Überwindung der Distanz, mit der Intention die Zuschauer_innen als Mit- und Weiter-Denkende zu verstehen. Ob aus diesem Rezeptionsprozess dann ein Urteil möglich ist, scheint nicht im Mittelpunkt zu stehen, es ist jedoch als eine explizite Möglichkeit angelegt. Der Einbezug des Persönlichen verhindert jedoch nicht die Distanz zum verhandelten Gegenstand. Diese Distanz, die etwas „erkenntnisfähig und damit bewältigbar“²¹⁴ macht, wird durch andere Methoden erzeugt. Diese Methoden spiegeln sich in Mroués pluralistischen und verfremdeten Umgang, mit dem was als real verstanden wird, wider. Er lässt nicht nur Zweifel beim Publikum zu, sondern fördert dieses mit absurden Verknüpfungen, Zuspitzungen und Übertreibungen. Seine Ausführungen werden fast automatisch zum

²¹¹ Mroué, Rabih in Raddatz / Tiedemann (Hg.) (2010) S. 92.

²¹² In dem Essay *Fabrication of Truth*, der sich mit der Videoinstallation *Three Posters* auseinandersetzt, beschreibt Mroué seine Verständnis von Wahrheit und ihrer Konstruktion. Vgl.: Mroué, Rabih: *The Fabrication of Truth. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. Ausgabe 25, Herbst 2010.

²¹³ Lehmann (1999) S. 198.

²¹⁴ Raddatz / Tiedemann (Hg.) (2012) S. 93f.

Untersuchungsgegenstand, da sie vom Publikum auf Lücken und Ungereimtheiten hin untersucht werden. Ein Foto oder ein Video werden nicht mehr unvoreingenommen als Beweisstück angenommen, sie könnten vorher bearbeitet worden sein. Genauso kann ein aus dem Kontext gerissener Zeitungsartikel auf eine falsche Fährte führen. Das Publikum sieht hier dem Problem entgegen, dass die Unterscheidung zwischen dem, was als wahr oder real angesehen wird und dem, was manipuliert wurde, nicht mehr möglich scheint.

6.4. Zum Begriff des Archivs

Im allgemeinen Sprachgebrauch und als Objekt der Kulturtheorie ist der Begriff des Archivs „zu einer kulturtechnischen Universalmetapher avanciert.“²¹⁵ Der Blick ins Lexikon zeigt, dass ein Archiv (griechisch: *Archeion*, „Amtshaus“) gleichzeitig Sammlung von Materialien als auch Gebäude ist, in dem die Archivalien gesammelt werden. Archive sind demnach eine

„geordnete Sammlung von Schrift-, Bild- u. Tongut einer Person oder Institution. Anders als eine Bibliothek oder ein Museum ist ein A. nicht planmäßig zusammengestellt worden, sondern aus der Tätigkeit des A.besitzers organisch gewachsen“²¹⁶

Dieses organische Wachstum unterliegt dem Gedanken des Sammelns, welches wiederum von den jeweiligen Ausschluss- beziehungsweise Auswahlkriterien des Archivars abhängig ist. Archive fungieren als „potentielle politische Speichermedien“²¹⁷, da eine Selektion immer Teil des Prozesses von ideologischer Auf- und Abwertung ist. In diesem Vorgang wird entschieden, welche Dinge es wert sind aufbewahrt, katalogisiert und damit zugänglich gemacht zu werden und welche nicht. Es wird entschieden, welche Geschichte/n und Ereignisse für immer unter der Oberfläche bleiben und welche ins Licht der Öffentlichkeit geraten. Diese „registrierte Wirklichkeit“²¹⁸ ist nur eine bestimmte Wirklichkeit, sie kann nie als vollständig angesehen werden, sondern ist im Gegenteil von Lückenhaftigkeit, von Exklusion und Inklusion dessen, was als kulturell und historisch relevant angesehen wird, charakterisiert. Das Sammeln auf institutioneller Ebene bedient repräsentative Zwecke, zudem können Archivalien zur Machtherstellung dienen oder Macht erhalten, je nachdem was ein Archiv beinhaltet und wer wann dazu Zugang hat, kann sich ihre politische Bedeutung auch verändern. Das Sammeln und Archivieren besteht freilich auch außerhalb von Institutionen, bestimmte Vorlieben und Fetischisierungen können auf diese Weise ausgelebt werden.

Die Auseinandersetzung eines libanesischen Künstlers mit dem Konstrukt des Archivs und den

²¹⁵ Ernst, Wolfgang (2002) S. 7.

²¹⁶ Bertelsmann Lexikon in 15 Bänden. Erster Band. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek Verlag. S. 292.

²¹⁷ Ernst, Wolfgang (2002) S. 8.

²¹⁸ Ebenda. S. 24.

Möglichkeiten seiner Manipulation impliziert zugleich eine Beschäftigung mit der Historiografie im Allgemeinen. Wie in Kapitel 3 dargestellt, hängt die libanesische Historiographie stark von machtpolitischen und sozioökonomischen Interessen ab und ist dazu von konfessionellen Zugehörigkeiten gefärbt. Das Archivieren von Materialien, die dadurch zu Zeugnissen geschichtlicher Ereignisse werden und die Existenz derselben im kollektiven Bewusstsein garantieren, obliegt staatlichen Institutionen. Nicht zu vergessen ist hierbei, dass „die Medialität des Archivs konkret in seiner technischen Materialität liegt“²¹⁹, es ist selbst nicht das Medium der Geschichte, sondern die Narration. Erst durch die Veröffentlichung der Archivgegenstände, beispielsweise durch die Erzählung, wird Geschichtsschreibung ermöglicht. Was schließlich bedeutet, dass Ereignisse, welche die Machterhaltung gefährden a priori aus Archiven, Geschichtsbüchern, kurz der allgemeinen Geschichtsschreibung ausgeschlossen sind. Darüber hinaus gibt es Archive, die zwar relevante Inhalte organisieren, aber deren Zugang stark eingeschränkt ist. Sie sind nicht öffentlich, da ihr Gehalt für die politische Ordnung als gefährlich eingestuft wird.²²⁰ Mroué hält diesbezüglich eine – im Hinblick auf die aktuelle Debatte über die ausufernden Datenerhebungen von Regierungsinstanzen und Internetfirmen und der damit einhergehenden Frage nach dem Recht auf Schutz der Privatsphäre – eher naive Vision fest:

„I think that, one of the signs of democracy appears when every citizen with no exceptions, will have the right to see all the contents of any archive that belong to any side and where ever it could be.“²²¹

Die Frage kommt auf, ob eine umfassende Historiografie überhaupt konzipierbar ist und nach welchen Kriterien diese gemessen werden kann. Muss nicht vielmehr eine neue Denkweise der Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart angestrebt werden? Wolfgang Ernst schlägt an dieser Stelle „statt Geschichte ein Gedächtnisinventar“²²² vor und hält fest, dass „die Geschichtsschreibung des Staates und der Nation [...] das kollektive Gedächtnis nicht mehr zu repräsentieren [vermag].“²²³ Mroués Auseinandersetzung mit den Begriffen Archiv und Geschichte in *Make me stop smoking* kann dabei als ein Versuch, neue Zugangs- und Sichtweisen zu erzeugen, gewertet werden.

In der Lecture Performance *Make me stop smoking* macht Rabih Mroué das Konstrukt des Archivs selbst zum Thema und den Vorgang des Archivierens zur Methode. Mroué beschreibt den Aufbau

²¹⁹ Ebenda. S. 22.

²²⁰ Archive umweht zuweilen ein Geheimnis-Charakter, der auf einige staatliche Archive zutrifft und in manchen Titeln noch weiterlebt, z.B. Geheimes Staatsarchiv in Berlin-Dahlem. Vgl.: Ernst, Wolfgang (2002) S. 7.

²²¹ Mroué (2006) S. 15.

²²² Ernst, Wolfgang (2002) S. 9.

²²³ Ebenda.

seines Archivs und dessen Inhalte, philosophiert über seine Bedeutung für ihn persönlich als auch für die Gesellschaft. Das Material, das Mroué seit mittlerweile zwanzig Jahren sammelt, ist umfangreich und dient unter anderem als Katalysator für zukünftige Projekte. Ein umfangreiches Notizbuch für all das, was das Gedächtnis nicht alleine speichern kann. Die Archivalien sind dabei nicht in irgendeiner Art organisiert, sie sind weder katalogisiert, noch vor möglichen Beschädigungen geschützt und sind somit ständiger Veränderung und möglicher Zerstörung ausgesetzt.

Wolfgang Ernst schreibt in seinem Buch über *Das Rumoren der Archive*, dass Archive „vom Verschwinden [handeln]; die Angst vor Verlust suchen sie durch Anhäufung von Gedächtnis zu exorzieren.“²²⁴ Ganz im Sinne einer unüberschaubaren Anhäufung wuchert und sprießt Mroués dort, wo der Künstler lebt und arbeitet: „It lives with me. A part of it remains on my mind. Follows me, I don’t know how to use it. It tires me to the point I keep saying: I must tear it up, destroy it, burn it, throw it away, get rid of it.“²²⁵ Mroués Archiv ist ein Teil von ihm geworden, bis zu dem Punkt, wo es anfängt sein Leben zu bestimmen. Die Last der Erinnerungen wiegt schwer, mit der Präsentation seiner Archivalien unternimmt er den Versuch sich dieser Last, zumindest teilweise, zu entledigen. Das Material erfasst Besitz von seinem Leben, er kann ihm nicht mehr entkommen. Er kann es aber auch nicht zerstören, aus Angst, ihm würden eines Tages die Ideen ausgehen:

„Why should I collect all these things, if I knew that I would not live long enough to work on them? [...] Is it related to the fear the artist has of the future? [...] Is it fear of being devoid of ideas and proposals, a fear of being unproductive to be a burden on society? A fear of death! [...]

It lives with me. A part of it remains on my mind. Follows me, I don’t know how to use it. It tires me to the point I keep saying: I must tear it up, destroy it, burn it, throw it away, get rid of it. [...]

This is one strange relationship, material that has become part of my life. An Archive, I invented and it became part of my memory. This kind of memory is un-lived, but it lives with me. It’s an added memory. But the difference between my memories and my archive is that my own memory forgets, erases, transforms and throws away things without consulting me, even without my knowledge.“²²⁶

Es ist wohl unbestreitbar, dass Ideen das Kapital eines jeden Künstlers und einer jeden Künstlerin sind. So erhöht sich beim Sammler Mroué die Zahl der Archivalien stetig, der Selektionsprozess wird immer komplexer bis die Frage, was gesammelt werden soll und was nicht, unbewusster Teil des Alltags wird. Dieses Hadern kann im Sinne der Übermacht der Bilder, die heutzutage ständig über die Medien verbreitet werden, gelesen werden. Die stete Informationsflut macht es unmöglich,

²²⁴ Ebenda. S. 13.

²²⁵ Mroué (2006) S. 4.

²²⁶ Ebenda.

zu filtern, die Unterscheidung welche Informationen überhaupt relevant sind, wird immer komplexer und undurchschaubarer.

Mroué bietet in *Make me stop smoking* keine Antwort auf die Frage, an was es nun zu erinnern lohnt oder was dem Vergessen anheimfällt:

„Maybe memory is good, maybe it’s not ... I’m not sure. And that’s why I bring it up in the performance. I can’t decide if it’s good to remember or it’s good to forget. But what to forget, and what to remember?“²²⁷

Archivieren bedeutet gleichzeitig zu selektieren, selektieren beinhaltet die Inklusion bestimmter Dokumente und die Exklusion anderer. Dokumente weisen immer auf etwas hin, sei es ein Ereignis, eine Person oder einen Ort. Was passiert nun im Zuge der Selektion und welche Konsequenzen können daraus entstehen? Mroué macht bewusst, dass durch die Tätigkeit des Archivierens bestimmten Dingen ein bestimmter Wert zugesprochen wird. Manchmal ist dieser nicht klar und gewinnt erst mit der Zeit an Steigerung, sei es ein historischer, anthropologischer oder wissenschaftlicher Wert.²²⁸ Im Hinblick auf ein persönliches Archiv scheint diese Frage vielleicht nicht so dringend, geht es aber um institutionelle Archive, die sich der Geschichtsschreibung und/oder -aufbewahrung verpflichtet haben, entstehen im Verlauf der Aufführung unterschiedliche Fragen: Was findet Eingang in institutionelle Archive und was nicht? Zu welchen Archivalien besteht ein Zugang und zu welchen nicht? Nach welchen Kriterien wird selektiert, von wem und zu welchem Zweck? Und schließlich, welche Archivalien gelangen an die Öffentlichkeit und damit in einen Diskurs? Bestimmte Objekte in Mroués Archiv finden in *Make me stop smoking* nun ihren Weg das durch die Theateraufführung begrenzte öffentliche Bewusstsein, die Lecture Performance versteht er dabei als Medium zur Demonstration des Archivs.

Wie im lexikalischen Eintrag deutlich wird, sind Archive insofern performativ, als dass sie im Moment der Archivierungstätigkeit selbst entstehen. Im Hinblick auf Lecture Performances hält Sibylle Peters fest: „Vortragen – das meint in einer alten Bedeutung auch das Vor-tragen eines Dokuments aus einem Archiv. Diese Herkunft erst macht Bilder zu Quellen und Dokumenten.“²²⁹ Erst in einem Vortrag wird der Vorgang des Archivierens also vollendet, durch das Vor-tragen an eine Öffentlichkeit werden die Archivalien aktiviert und durch neue Kontexte aktualisiert.

So zeigt Mroué beispielsweise Ausschnitte seiner Sammlung von Zeitungsanzeigen vermisster Personen. Diese Vermisstenanzeigen sind ein trauriges Erbe des Bürgerkriegs und seiner Nachwehen. Es wird von über 17.000²³⁰ vermissten Personen ausgegangen, die politisch

²²⁷ Mroué, Rabih <http://www.blouinartinfo.com/news/story/37269/private-view-life-during-wartime>

²²⁸ Mroué (2006) S. 14.

²²⁹ Peters (2011) S. 142.

²³⁰ Nasser (2005)

Verantwortlichen beziehen dazu keine Stellung, es werden weder Nachforschungen angestellt noch Aussichten auf Entschädigungen gestellt. Im Gegenteil wird eine Politik der Verdrängung betrieben:

„If they [Anm.: die politisch Verantwortlichen] could kidnap this topic and wipe it out, they would do, just to make us forget about it. In fact, most of the Lebanese society prefers not to talk about this issue which belongs to the period of the civil war that already covered for the most part by collective amnesia.“²³¹

An dieser Stelle setzt für Mroué das Archiv ein: „To forget and to remember: this is what concerns the archive.“²³² Die Vermisstenanzeigen beinhalten konkrete Daten, wie das Bild und den Namen der_des Vermissten sowie den Zeitpunkt und den Ort des Verschwindens. Diese Daten verweisen direkt auf die Existenz dieser Menschen, deren Gegenwart und Zukunft wohl für immer ungewiss bleiben wird. Durch das Vor-tragen an ein Publikum, werden die Anzeigen aktualisiert und treten damit in den allgemeinen Diskurs ein. Diese Aktualisierung wird jedoch durch den Rahmen des Theaters eingegrenzt und die Wirkung für die real-politische Bühne ist zu hinterfragen. In jedem Fall aber kritisiert Mroué damit die bevorzugte Haltung der öffentlichen Amnesie der Regierung Libanons.

In seinem Vortrag führt Mroué eine Definition für Amnesie aus: „Amnesia by definition is: loss of memory as a result of shock, psychological disturbance, or medical disorder.“²³³ Zu beachten ist, dass unterschiedliche Faktoren den „sogenannten libanesischen Erinnerungsdefizit“²³⁴ beeinflussen. Zu nennen sind da die Unfähigkeit der Kriegsüberlebenden über die vergangenen Ereignisse und die subjektiven Traumata zu sprechen; genauso wie die erdrückende Zahl der Verschwundenen: Die Fakten werden unterdrückt, um der Hoffnung Platz zu machen, die es möglich macht, mit dieser Art von Ungewissheit zu leben. Außerhalb dieser unbewussten Mechanismen und der subjektiven Verdrängung spielt ein weiterer Grund eine entscheidende Rolle in der Nachkriegs-Amnesie:

„[...] some historians have termed ‚state-sponsored amnesia‘, that is, the politically instrumentalized and economically calculated official policy that has discouraged post-civil-war remembrance in favor of a clean slate.“²³⁵

Der Erinnerungsverlust hinterlässt eine Lücke in der persönlichen und in der kollektiven Geschichte. Mroué sieht in seinem Archiv die Möglichkeit, diese Lücke wieder aufzufüllen und auf diese Weise die Erinnerungsfähigkeit erneut herzustellen. Andererseits stellt er fest, dass das wiederholte Studieren der Bilder und Videos aus dem Krieg keine Erleichterung bringt, die besagte

²³¹ Mroué (2006) S. 9.

²³² Ebenda.

²³³ Ebenda. S. 10.

²³⁴ Vgl. Demos (2013) S. 180.

²³⁵ Ebenda. S. 181.

Lücke lässt sich dadurch auch nicht schließen. Er stellt sich und dem Publikum die Frage, ob das Archiv in diesem Fall diese Lücke und den Erinnerungsverlust erst produziert.

„Since in this world, there is not only one suffering but there is thousands.
There is not one memory.
There is not one experience.
There is not one war.
There is not one enemy.
There is not one friend.
There is not one confessional.
There is not one religion.
There is not one god.
There is neither one truth nor one origin.
Thus, there is not one archive.
But there is only one death.“²³⁶

Mroué bezieht sich hierbei auf Sigmund Freud, der das Archiv im starken Bezug zum Erinnerungsverlust sieht. Letztendlich garantiert das Archiv die Möglichkeit zur Erinnerung; die Möglichkeit zur Wiederholung und Simulation. Mroué führt aus, dass nach Freud die Möglichkeit zur Wiederholung nicht vom menschlichen Verlangen nach dem Tod zu trennen sei. Und somit auch nicht vom Verlangen nach Zerstörung: Der Zerstörung des Selbst und der Zerstörung des Anderen. Die Frage, ob die Bedeutung des Archivs im Wunsch nach dem Tod und gleichzeitig in der Angst davor liegt, lässt der Künstler unbeantwortet im Raum.

²³⁶ Mroué (2006) S. 17.

7. Resümee

Das Anfangsziel dieser Arbeit, die beiden Punkte – den Künstler Rabih Mroué und das Format der Lecture Performance – aufeinander zugehen zu lassen, mündete in dem Einbezug eines dritten Punktes, und zwar der (Un-)Möglichkeit der Darstellung der komplexen libanesischen Gegenwart. Im Entstehungsprozess hat sich herauskristallisiert, dass Rabih Mroué das Format der Lecture Performance nutzt, um Geschichte/n erzählen zu können, die eine Auseinandersetzung mit der libanesischen Gegenwart ermöglichen und im weiteren Verlauf neue Varianten der Narration ausloten.

Mroué kommt aus dem kleinen, aber geo-politisch strategisch wichtigen Land Libanon, welches stark von seiner verheerenden Kriegsgeschichte geprägt ist. Die Aufarbeitung der Kriege, insbesondere des 25-jährigen Bürgerkriegs, wurde zugunsten einer generellen Amnestie vernachlässigt. Dieser Umstand sowie die nach wie vor hohe Präsenz ausländischer Großmächte und die Einflussnahme machtvoller Interessengemeinschaften im Inneren des Landes haben den Nationenbildungsprozess stark beeinträchtigt, der nach Ende des Krieges für ein friedvolles Zusammenleben, der sich zuvor jahrelang bekämpfenden Gruppen, so nötig gewesen wäre. Eine Folge davon ist, dass sich die libanesische Gesellschaft, die sich durch den stark prägenden Konfessionalismus auszeichnet, nicht auf eine einheitliche Darstellung der Kriegsereignisse einigen kann. Die Geschichtsnarration wurde sozusagen unterbrochen, eine Lücke klafft dort, wo sich traumatisierte Menschen Antworten erhoffen würden. Die libanesischen Regierungsinstanzen haben nicht nur auf der psychologischen Ebene der Aufarbeitung versagt, sondern auch auf der juristischen. Dies zeigt die mit 17 000 äußerst hoch bezifferte Anzahl der im Krieg verschwundenen Personen oder der Umstand, dass bis heute lediglich eine Person für Kriegsverbrechen verurteilt und inzwischen wieder freigesprochen worden ist. Hinzu kommt, dass Libanon auch gegenwärtig durch die ständigen Krisen in benachbarten Ländern, wie Israel und Syrien, sowie der hohen Präsenz und Einflussnahme der radikalen Hisbollah im Landesinneren, unter ständiger Bedrohung durch einen weiteren Krieg nicht zu einem stabilen Friedenszustand kommen kann. So verharrt die libanesische Gesellschaft zwischen einer nicht aufgearbeiteten Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft.

Für libanesische Künstler_innen bedeutet die politische und gesellschaftliche Verweigerung der Erinnerung, dass sie sich (neben der vorherrschenden rigiden Zensur) die Themen selbst aneignen müssen. Es werden alternative Szenarien erprobt, intensive Recherchen vergangener Ereignisse betrieben und neue Möglichkeiten des Zusammenlebens ausgelotet. Die für das westliche Ausland brisante Aktualität der Ereignisse im Nahen Osten ist dabei für libanesische Künstler_innen

gleichzeitig Fluch und Segen. Sie sind aufgrund ihrer meist prekären Situation auf internationale Festivals angewiesen und müssen dadurch einerseits bestimmte Erwartungshaltungen erfüllen, um programmiert zu werden. Andererseits wollen sie aber mit eben jenen Erwartungshaltungen brechen und sich Themen aneignen, die außerhalb der ihnen zugeschriebenen Bereiche angesiedelt sind.

Ein zeitgenössischer Theatermacher wie Rabih Mroué stellt sich angesichts der Lage, in der sich seine unmittelbare Umgebung befindet, berechtigterweise die Frage, wie er das alltägliche und politische Leben in diesem künstlichen Zustand der ständigen Angst und Gewalt auf eine Bühne versetzen kann. Wie lassen sich das täglich Erlebte, die kleinen und großen Dramen in einer Zeit, in der es keine Schuldigen oder Unschuldigen mehr gibt, repräsentieren? Eine Möglichkeit dazu scheint er in der Lecture Performance gefunden zu haben. Ihr Vortragscharakter erlaubt es, kleine oder auch banale Geschichten zu erzählen, um diese schließlich in einen größeren, umfassenderen Kontext zu setzen. Da die Lecture Performance an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft angesiedelt ist, wirkt sich ihr Vortragscharakter evidenzstiftend auf die Inhalte aus. Gleichzeitig verweist der theatrale Rahmen auf ihre Fiktionalität, woraus sich ein ständiges Changieren zwischen Realitätsebenen ergibt.

Anhand der eingehenden Analyse der Lecture Performance *Make me stop smoking* von Rabih Mroué wird die Quelle für seine Stücke, Texte, Videos und Installationen beschrieben. Diese Quelle speist sich aus dem persönlichen Archiv des Künstlers, das einmal erschaffen, sich nun scheinbar verselbstständigt hat und unaufhaltsam wächst. Einmal in das Archiv aufgenommen, kann Mroué die Archivalien in Kategorien ablegen. Er schafft sich damit die Möglichkeit, Informationen zu etikettieren, die sich ansonsten außerhalb der Sprache oder des Darstellbaren befinden. Für die ästhetische Weiterverarbeitung dieser Information nutzt er die Lecture Performance, welche sich aufgrund ihres wiedererkennbaren Vortragscharakters besonders gut als Vermittlungsmedium anbietet.

Die zunächst abstrakten Archivalien werden im Szenario des Vortrags zum Leben erweckt, denn etwas Vortragen meint in einer alten Bedeutung auch das Vor-tragen von Dokumenten aus einem Archiv. Wie dargestellt wurde, zeichnet sich das Archiv durch einen ständigen Prozess der Inklusion, und damit automatisch der Exklusion, bestimmter Inhalte aus. Mroué schafft nun mit seinem Archiv einen Ort für die kleinen, vermeintlich unbedeutenden Geschichten des Alltags. Er bewahrt die Geschichten aber nicht nur auf, sondern erzählt diese, versetzt sie in neue Kontexte und ermöglicht ihnen den Eintritt in ein öffentliches Bewusstsein, auch wenn dieses erst einmal durch den theatralen Rahmen beschränkt ist. Er schafft damit einen neuen Zugang zu dem, was Historiografie sein könnte. Nicht mehr ein überdimensionales, chronologisches Konstrukt, sondern eine Erzählung, die sich rhizomatisch entwickelt und ständig in Bewegung befindet.

8. Bibliografie

Selbstständige Literatur:

Albers, Yvonne: Scheiternde Zeugen, machtlose Wähler. Der Zuschauer im zeitgenössischen libanesischen Theater. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2011.

Angern, Wolf-Hagen von: Geschichtskonstrukt und Konfession im Libanon. Berlin: Logos Verlag, 2010.

Barthel, Günter / Stock, Kristina (Hg.): Lexikon arabische Welt: Kultur, Lebensweise, Wirtschaft, Politik und Natur im Nahen Osten und Nordafrika. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1994.

Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. In der deutschen Übersetzung von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Demos, T.J.: The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis. Durham & London: Duke University Press, 2013.

Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag, 2002.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christian (Hg.): Praktiken des Performativen. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Fischer-Lichte, Erika / Hasselmann, Kristiane / Rautzenberg, Markus (Hg.): Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies – neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2010.

Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander: Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin: Alexander-Verlag 2001

Havemann, Axel: Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhundert. Formen und Funktionen des historischen Selbstverständnisses. Würzburg: Ergon Verlag, 2002.

Hemke, Rolf C. (Hg.): Theater im arabischen Sprachraum: Theatre in the Arab World. Berlin: Theater der Zeit, 2013.

Klein, Gabriele / Sting, Wolfgang (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript, 2005.

Klemm, Verena: Orthodoxie versus Heteroxie? Europäische-christliche Konzepte und Begrifflichkeiten in den Schia-Studien. In: Schnepel, Burkhard / Brands, Gunnar Brands / Schöning, Hanne (Hg.): Orient - Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Bielefeld: transcript, 2011.

Kneissl, Karin: Der Libanon – ein kleiner Nachbar mit Komplexen. In: Edlinger, Fritz, Kraitt Tyma (Hg.): Syrien. Hintergründe, Analysen, Berichte. Wien: Promedia Verlag, 2013.

Kruschkova, Krassimira (Hg.): OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Vortragsreihe des Tanzquartier Wien. Wien u.a.: Maske und Kothurn; Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd.1/2005.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 (4. Auflage, 2008)

Mroué, Rabih: The Fabrication of Truth. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry. Ausgabe 25, Herbst 2010.

Mroué, Rabih: Make me stop smoking. Unveröffentlichtes Skript. Beirut, 2006.

Peters, Sibylle: Der Vortrag als Performance. Bielefeld: transcript, 2011.

Ploebst, Helmut: Das Labor des Dr. Le Roy, Falter 18/99, Ressort: Kultur. Wien, 5.5.1999.

Ruhsam, Martina. Staging the way of collaboration: zeitgenössische Choreographien. Von der Inszenierung des "Wir" zur Inszenierung des "Mit". Diplomarbeit an der Universität Wien, 2009.

Salloukh, Tarek: Theatre in Lebanon. Production, Reception, and Confessionalism. Bielefeld: transcript, 2004.

Schnepel, Burkhard / Brands, Gunnar Brands / Schönig, Hanne (Hg.): Orient - Orientalistik - Orientalismus : Geschichte und Aktualität einer Debatte. Bielefeld: transcript, 2011.

Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2011.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

Tiedemann, Kathrin / Raddatz, Frank M. (Hg.): Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Berlin: Theater der Zeit, 2010.

Volk, Lucia: Memorials and Martyrs in Modern Lebanon. Bloomington: Indiana University Press 2010.

Zein al Din, Maysoun: Religion als politischer Faktor? Eine Untersuchung am Beispiel der Frage des politischen Konfessionalismus in Libanon. Baden-Baden: Nomos, 2010.

Unselbstständige Literatur:

Brandstetter Gabriele: Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler Christel (Hg.): Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 27 – 42.

Didi-Huberman, Georges: Martyrium. Zwischen Pathos und Macht. In: Horsch, Silvia / Tremel, Martin (Hg.): Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Dirksen, Jenny: Ars Academica – the Lecture between Artistic and Academic Discours. In:

Kölnischer Kunstverein / Museum of Contemporary Art Belgrade (Hg.): Katalog zur Ausstellung *Lecture Performance*. Köln, 2009.

Ernst, Wolf-Dieter: Die Lecture Performance als dichte Beschreibung. In: Kurzenberger, Hajo / Matzke (Hg.), Annemarie: *TheorieTheaterPraxis*. Hildesheim: Theater der Zeit Recherchen 17, 2002.

Furse, Anja / Zbib, Maya: Unabhängiges Theater als politische Position. In: Hemke, Rolf C. (Hg.): *Theater im arabischen Sprachraum: Theatre in the Arab World*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.

Göckede, Regina: Zweifelhafte Dokumente. Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation. In: Dies. / Kerentzos, Alexander (Hg.): *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript, 2006.

Haitzinger, Nicole / Hinterreithner, Lisa: Autobiografie. Zur Performance des Ichs. In: Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: Forschungsreisen Biografik*. Heft 2. München: epodium, 2010.

Hempfer, Klaus W.: Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zu Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: ders. / Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2011.

Honold, Alexander: Das Fremde. Anmerkungen zu seinem Auftritt in Kultur und Wissenschaft. In: Göckede, Regina / Kerentzos, Alexander (Hg.): *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript, 2006.

Horsch, Silvia / Treml, Martin: Einleitung. Zur Figur des Märtyrers in den Religionskulturen. In: Dies (Hg.): *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Ploebst, Helmut: Aporie der Autobiografie. Das Ich als Performance. Über die „Performance des Ichs“. In: Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: Forschungsreisen Biografik*. Heft 2. München: epodium, 2010.

Reck, Hans Ulrich: Inszenierte Imaginationen – Zu Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien. In: Ders. / Müller-Funk, Wolfgang: *Inszenierte Imaginationen. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien u. New York: Springer, 1996. S. 231-224.

Thum, Bernd: Was ist Orientalismus? Was ist Okzidentalismus. In: Mostafawy, Schoole / Sibenmorgen, Harald: *Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute*. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Stuttgart: Belser Verlag, 2011.

Rosiny, Claudia. Zeitgenössischer Tanz: Einleitung von Claudia Rosiny. In: Clavadetscher, Reto / Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2007.

Schmidt, Christopher: Grenzgänger zwischen den Künsten und Sparten. In: Miller, Norbert / Sartorius, Joachim (Hg.): *Sprache im technischen Zeitalter. Zeitschrift für literarische Texte, Essays, Untersuchungen zur Sprache und Literatur der Gegenwart*. Nr. 200, Dez. 2011.

Schulte, Philipp: Das Echte im Falschen: Die angebliche Rekonstruktionen der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group. In: Pirker, Eva Ulrike / Mark Rüdiger et al (Hg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Bielefeld: transcript, 2010.

Thum, Bernd: Was ist Orientalismus? Was ist Okzidentalismus. In: Mostafawy, Schoole / Siebenmorgen, Harald: Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Stuttgart: Belser Verlag, 2011.

Turner, Christina: Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision. In: Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.): Tanz und Archiv: Forschungsreisen Biografik. Heft 2. München: epodium, 2010.

Tiedemann, Kathrin: Vorwort. In: Dies. / Raddatz, Frank M. (Hg.): Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin: Theater der Zeit 2007

Ausstellungskataloge und Programmhefte:

Ausstellungskatalog: Rabih Mroué. Image(s) mon amour. FABRICATIONS. Herausgegeben vom Centro de Arte Dos de Mayo. Madrid, 2014.

Ausstellungskatalog: Lecture Performance. Herausgegeben von: Kölnischer Kunstverein / Museum of Contemporary Art Belgrade, 2009.

Programmheft zu *Riding on a cloud*. Hg. von den Wiener Festwochen, 2014

Programmheft zur Reihe *ON RESEACH* im Rahmen der Tagung „Forschung in Kunst und Wissenschaft. Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens“. Die Tagung und das öffentliche künstlerische Programm entstanden in Kooperation mit dem Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin, dem HKW, der Schering Stiftung und Sigrid Gareis.

Online:

APA: Beirut: Tödlicher Anschlag zwei Tage nach Hariri-Sieg bei Parlamentswahl
<http://derstandard.at/2085858>

Cage, John: Lecture on Nothing. In: Ders. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1961. S. 110. <http://seansturm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>

Condag, Lisa: Wahrscheinlichkeitswahnsinn: Hito Steyerl und Rabih Mroué im Berliner Haus der Kulturen der Welt.
<http://at.blouinartinfo.com/news/story/924329/wahrscheinlichkeitswahnsinn-hito-steyerl-und-rabih-mroue-im>

Downey, Anthony: Lost in Narration.
<http://www.ibraaz.org/interviews/11>

Harrer, Gudrun: Saudi-Arabien schenkt Libanons Armee drei Milliarden Dollar. Online-Standard.
<http://derstandard.at/1385172333320/Saudi-Arabien-schenkt-Libanons-Armee-drei-Milliarden-Dollar>

Hauthal, Janine: Die Lecture Performance als imaginäre Bühne.
<http://.unfriendly-takeover.de/blog/node/18>

Krasny, Elke: Widerständige Bildlektüre und performative Antipropaganda. Oder: Wie man sehen kann, was man sehen kann - "The Inhabitants of Images" von Rabih Mroué im Tanzquartier Wien.
<http://www.corpusweb.net/widerstige-bildlektund-performative-antipropaganda.html>

Mroué, Rabih: A Martyr's Body.
<http://www.corpusweb.net/a-martyrs-body-2.html>

Mroué, Rabih: Private view: Life during wartime.
<http://www.blouinartinfo.com/news/story/37269/private-view-life-during-wartime>

Mroué, Rabih: Research Project an der FU Berlin:
http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/fellows/fellows_2012_2013/rabih_mroue/index.html

Nasser, Cilina: Geagea amnesty raises hopes. Beirut: Aljazeera 2005.
<http://www.aljazeera.com/archive/2005/08/20084912562834607.html>

Homepages:

<http://cabula6.com/macondo/?p=370>

<http://festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=510>

http://lacaserne.net/index2.php/theatre/the_andersen_project/

<http://performingscience.de/finalistinnen/daniel-ladnar/>

<http://signsofconflict.com/Home>

<http://sfeir-semmler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work/>

<http://theatercombinat.com>

http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/de/buehne/open-up_01_woodstock.php

Abstract

Der libanesische Regisseur, Autor und Schauspieler Rabih Mroué findet mit seinen Lecture Performances zwar nicht nur, aber vermehrt Beachtung auf internationalen Festivals Beachtung. Durch präzise Dramaturgie und minimalistische szenische Anordnungen schafft Mroué philosophisch-theoretische wie auch humorvoll-unterhaltende Herangehensweisen, wobei er dem Publikum viel Raum für Assoziationen und Weiterentwicklung des Gesehenen und Gehörten ermöglicht. In seinem Schaffen verknüpft Mroué Fragestellungen, die die (Un)Möglichkeit der Repräsentation im Theater betreffen und lotet dabei unterschiedliche aus, wie multiple Wirklichkeiten, Biographie und Autorschaft, das Verschwundene und Vergessene, (persönliche) Archive oder das (kollektive) Gedächtnis zusammen wirken können. Lichtbildpräsentationen sind immer Teil seiner Lecture Performances, so finden das Phantastische und damit filmische Tricks und Bildmanipulationen begleitet von Elementen der Störung, Abwesenheit und des Komischen Einzug in seine Bühnenarbeiten.

Inhaltlich bewegt sich Mroué im Mikrokosmos der eigenen Erfahrungen, welche er dann mit dem politischen und sozialen Leben im Libanon verbindet. Das kleine, aber geo-politisch strategisch wichtige Land Libanon hat eine lange und zehrende Kriegsgeschichte hinter sich. Unterschiedliche Akteur_innen aus dem In- und Ausland verfolgen divergierende machtpolitische Interessen und verhindern auf der einen Seite einen stabilen Friedenszustand, auf der anderen Seite die Aufarbeitung der Kriegsjahre, welche nach wie vor tiefe Schatten auf das Land werfen. Die Darstellung historischer Ereignisse ist von Interessengemeinschaft zu Interessengemeinschaft unterschiedlich, die libanesische Gesellschaft und Politik kann sich nicht auf eine allgemeingültige Darstellung der Kriegsjahre einigen und somit den ersten Schritt zur Aufarbeitung der traumatischen Ereignisse machen.

An diesem Punkt setzt die libanesische zeitgenössische Kunst ein, viele Künstler_innen verarbeiten die Ereignisse in ihrer Arbeit und schaffen so den nötigen öffentlichen Diskurs. Es werden alternative Szenarien erprobt, aufwändige Recherchen vergangener Ereignisse betrieben und neue Möglichkeiten des Zusammenlebens ausgelotet.

In diesem Kontext sind auch die Lecture Performances von Rabih Mroué zu lesen. Das Szenario der Lecture Performance kann als Rückkehr zum Erzähltheater gewertet werden, gleichzeitig impliziert der Vortragscharakter eine vermeintliche (wissenschaftliche) Überprüfbarkeit und eröffnet auf diese Weise ein Spiel mit mehreren (Realitäts-)Ebenen, die sich gegenseitig stören und unterwandern. Durch die stete Verunsicherung in der Rezeption, stellt Mroué die Manipulierbarkeit von vermeintlich überprüfbaren Wahrheiten aus und hinterfragt gewohnte Wahrnehmungsmuster.

Curriculum Vitae

Angaben zur Person

Name Anna Feldbein
Geboren 1986 in Frunse | Kirgistan
Staatsangehörigkeit Deutsch
Email a.feldbein@gmail.com

Ausbildung

seit 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit 2008 Studium der Romanistik – Französisch an der Universität Wien
WiSe 2009/2010 Erasmus Programm in Frankreich an der Lyon II, Arts du Spectacle
2003 - 2006 Sekundarstufe II am Schulzentrum an der Alwin-Lonke-Straße in Bremen, Abschluss: Abitur/allgemeine Hochschulreife

Berufliche Erfahrungen

seit 2012 Stellvertretende Obmann im Vorstand der IG Kultur Wien
seit 2010 Mitbegründerin des Kulturvereins fiveseasons, Organisation und Kuratierung des interdisziplinären Festivals *herbstklang*
seit 2010 Projektbezogene Mitarbeit in Produktion und Dramaturgie bei:
Lise Lendais (*Talin, Mary Kate & Me* 2013, *PIED-NOIR* 2014)
CABULA6 (*HAIR* 2011, *COURAGE* 2013)
Martina Ruhsam (*How Far Can We Talk?* 2011)
notfoundyet (*pudding* 2010, *Perfect Happiness* 2011)
2010 - 2012 Produktionsassistentz, Presse/Kommunikation bei theatercombinat
12/08 - 03/09 Tanzquartier Wien, Arbeitspraktikum Dramaturgie
06/2008 Koproduktionshaus brut Wien, Arbeitspraktikum Marketing/Presse
06 - 09/2006 Theaterschiff Bremen, Arbeitspraktikum Regieassistentz