TopographieForschung Bd. 3
(LiteraturForschung Bd. 11)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša, Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl, Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić, Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich, Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2012,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Standartu Spaustuve
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

»... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt.«[1] Theatrale Dekonstruktionen bei Lina Saneh und Rabih Mroué

Monique Bellan

Die Frage nach Zugehörigkeit und infolgedessen nach Vereinbarkeit, vielmehr Unvereinbarkeit, von laizistischer und individualistischer Gesinnung mit einer religiös und tribal geprägten Gesellschaft stellen einen zentralen Aspekt im Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué[2] dar.[3] Beide Künstler beziehen eine explizit anti-konfessionelle Position bei der Analyse und Kritik der libanesischen Geschichte und der Zerrissenheit ihrer Gesellschaft, in der Religion und Politik sich überlagern. Dies führt zu dem paradoxen Phänomen einer konfessionell geprägten und organisierten Demokratie, die den zivilen Personenstatus in die Hände der religiösen Autoritäten legt und somit dem Einzelnen wenig Entscheidungsfreiheit in Bezug auf individuelle Lebensentwürfe und alternative Zugehörigkeiten jenseits der vorgegebenen Grenzen einräumt.[4] Welche Möglichkeiten hat das Individuum sich der Hegemonie der Gruppe zu entziehen, sein Anders-Sein und Anders-Denken zu leben und öffentlich zu vertreten? Welchen Status hat ein Künstler in einem Land, dessen innen- und außenpolitische Fragilität sowie latente und akute Konflikte einen lähmenden Zustand der »Suspension« hervorrufen, in dem Kultur zur Nebensache wird und Kunst bestenfalls als Zeitvertreib

---

1 Aus: *Who's afraid of Representation* von Rabih Mroué, UA Berlin (Hebbel am Ufer) 2005, mit Lina Saneh und Rabih Mroué.

2 Lina Saneh und Rabih Mroué, geboren 1966 und 1967 in Beirut, leben und arbeiten u. a. in Beirut, Berlin, Genf und Gießen.

3 Eine Folge des Bürgerkriegs (1975–90) ist die Bestätigung und Verfestigung der Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen: »Retribalization and the reassertion of communal and territorial identities, as perhaps the most prevalent and defining elements in postwar Lebanon«. Samir Khalaf: *Contested Space and the Forging of New Cultural Identities*, in: Peter Rowe/Hashim Sarkis (Hg.): *Projecting Beirut. Episodes in the Construction and Reconstruction of a Modern City*, München/London/New York (Prestel) 1998, S. 141.

4 Die libanesische Verfassung ist eine hybride: Auf einen republikanischen Körper mit der Betonung individueller Rechte und Freiheiten sowie politischer und rechtlicher Gleichheit sind Artikel eingepflanzt, die die Rechte der Gemeinschaften und deren Repräsentation betreffen. Der Staat überlässt im Namen der Glaubensfreiheit den religiösen Gemeinschaften die legislativen Rechte und Entscheidungen in Bezug auf den Personenstatus (Ehe, Scheidung, Sorgerecht, Adoption, Erbschaft etc.). Vgl. Fawwaz Traboulsi: *A History of Modern Lebanon*, London (Pluto Press) 2007, S. 75ff.

einiger weniger realitätsferner Idealisten angesehen wird? Welche Rolle schließlich spielt Kunst in einer Gesellschaft, die sich mit einem Bein im existentiellen Chaos, mit dem anderen in einer artifiziellen Hyperkonsumwelt befindet, in einer Realität, die sich zwischen einer mystisch erhöhten Vergangenheit und dem Glücksversprechen einer unmittelbar konsumierbaren Zukunft zerreibt?

Theater der Dekonstruktion und des Fragments

Bei der Neuverhandlung von künstlerischer (und politischer) Zugehörigkeit nach dem Bürgerkrieg (1975–90) klingt an, was Hal Foster in Bezug auf die Differenz zwischen Theater und Performance, Moderne und Postmoderne formuliert, nämlich, dass das Ziel der Transgression bestehender Grenzen sich in der Postmoderne angesichts des Bewusstseins von der utopischen Dimension dieses Unterfangens in eine Resistenz innerhalb der etablierten Ordnung gewandelt habe.[5] Die Erkenntnis von der eigenen Impliziertheit in dieser Ordnung habe zur Auflösung der strikten Innen-Außen-Polarität geführt. Dieser Perspektivenwechsel wirke sich auch auf die Rolle des Akteurs auf der Bühne und seine Präsenz aus, die im Allgemeinen mit der Idee des »Charisma« assoziiert und in der Politik oft zur Errichtung von Systemen der Dominanz benutzt werde. Aufgabe der Performance sei es daher, die Präsenz des Akteurs zu dekonstruieren und so jegliche Verbindung mit bestehenden Machtverhältnissen aufzubrechen. Dazu trage das Verwischen von Identitäten bei, in dem es die Möglichkeit einer charismatischen Projektion aufhebe. Die »Resistenz« sei demzufolge die Hauptrolle des postmodernen Politischen, denn sie impliziere eine semiotische Offenheit, die es dem Zuschauer erlaube, sein eigenes interpretatorisches System zu schaffen.

---

5 Zitiert nach Baz Kershaw: *The Radical in Performance*, London/New York (Routledge) 2000, S. 72–73. Zum Widerstand der Kunst siehe auch Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin (Merve) 2008, S. 34: Ihm zufolge bezeichnet der »Widerstand« der Kunst »die intime und paradoxale Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik. [...] Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik, die nicht zusammen kommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken […]. Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.« Es geht demnach darum, die kritische Distanz zu bewahren, die zur Erhaltung dieser Spannung notwendig ist.

Dazu passen auch Rabih Mroués Äußerungen in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Politik: Kunst soll demzufolge keine Revolution auslösen, die den Anderen vernichtet, sondern bestenfalls »Lücken (in den verschiedenen offiziellen Diskursen) hervorrufen – selbst wenn sie noch so klein sind, selbst wenn sie erst einmal unbemerkt bleiben.«[6] Es geht also nicht um die Umwälzung der bestehenden Ordnung, sondern vielmehr darum, Sichtweisen zu erweitern, zu komplettieren und damit in ihrer Ebenmäßigkeit aufzubrechen. Diese Dekonstruktion erfolgt durch die Konvertierung des Modells *einer* offiziell gültigen Geschichte in ein multidimensionales, welches das Darstellungsmonopol der »Realität« in den Händen der »Autoritäten« und damit den alleinigen Anspruch auf »Wahrheit« aufbricht und durch eine Pluralität individueller Geschichten nuanciert und relativiert. Aber auch durch die Aufhebung der klaren Trennlinie zwischen Realität und Fiktion wie in den Autofiktionen von Lina Saneh, wo Reales und Fiktives sich in der Person von Saneh überlagern, oder in den dokumentarischen Fiktionen von Rabih Mroué.

Hier macht sich auch eine Verschiebung von politischem Engagement im Sinne einer ideologisch fundierten Haltung hin zu einem Bewusstsein von der politischen Bedeutung jeglichen Handelns bemerkbar – ein Phänomen, das seit Beginn der 1990er Jahre global sichtbar ist. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kritisierten engagierte Künstler wie der libanesische Theaterregisseur und Schauspieler Roger Assaf im Geist der 68er-Bewegung das System von einer Außenposition heraus mit dem Ziel der Umwälzung der bestehenden Verhältnisse.[7] Während man bei Assaf von einem relativ klar definierten Zugehörigkeitsgefühl sprechen kann,[8] lässt sich bei den Künstlern der

---

6 Rabih Mroué: »La Guerre dans l'art«, Artikel erschienen in der Kulturbeilage der libanesischen Tageszeitung *An-Nahar*, 2. Juli 2002, S. 12–13, zitiert nach Lina Saneh: *La Crise du Théâtre au Liban entre le Politique et le Religieux*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2005 (unveröffentlichte Dissertation), S. 198.

7 Beispielhaft dafür war das Stück *Majdaloun* (*Maǧdalūn*), benannt nach einem Dorf im Südlibanon, in dem Assaf zum Teil auf historische Dokumente und Zeugenaussagen zurückgreift. Es war eine der ersten Produktionen des 1968 mit Nidal al-Achqar gegründeten Beiruter Theaterateliers. *Majdaloun* wollte nicht nur die laufenden Ereignisse wiedergeben, sondern vor allem eingreifen. Dies führte dazu, dass bei der Premiere am 19. April 1969 Polizeieinheiten den Saal stürmten und die Vorstellung abbrachen. *Majdaloun* war die Reaktion auf eine Folge von Ereignissen, die man nicht länger hinnehmen wollte. Für Roger Assaf kann »engagiertes Theater nicht entstehen, wenn es keine Revolution gibt. Von daher war unser Theater auf den Moment bezogen und auf ein Ziel gerichtet, nämlich auf die Revolution.« Vgl. Ḫālida Saʿīd, *al-Ḥaraka al-masraḥiyya fī lubnān. 1960–1975*, Internationales Festival von Baalbek 1998, S. 563–564.

8 Im Beiruter Theateratelier war er zusammen mit Nidal al-Achqar der Ideologie der Syrischen Sozialen Nationalistischen Partei (SSNP) zugewandt, ab 1972 vollzog er eine religiöse Wendung hin zum schiitischen Islam.

jüngeren Generation eine Abwesenheit von eindeutigen Zugehörigkeiten ausmachen. Charakteristisch dafür ist das Fehlen bzw. der Zweifel an der Möglichkeit eindeutiger Antworten und die Ablehnung einer Idee von Gemeinschaft, die die Besonderheiten ihrer Mitglieder für ein ebenmäßiges Bild von Allgemeinheit opfert. Dazu ein Beispiel aus der Performance *Biokhraphia* (2002) von Lina Saneh und Rabih Mroué, in der die Künstlerin Lina Saneh von ihrer eigenen Tonbandstimme u. a. zum Theater im Allgemeinen und zur Situation des libanesischen Theaters im Besonderen befragt wird, zu ihrer Beteiligung am Krieg, ihrem Hang zur Rebellion und ihrer sexuellen Beziehung zu ihrem Ehemann. Das Interview wandelt sich zusehends in ein Verhör, bei dem die Künstlerin sich gegen die immer aufdringlicher und bedrohlicher werdende Tonbandstimme wehren muss. Schließlich wird sie von ihrem Videobild abgelöst, das das Frage- und Antwortspiel mit der Tonbandstimme fortführt, während die leibhaftige Lina Saneh zur Zuschauerin wird:

> KASSETTE: Gut. Können wir *Biokhraphia* als politische Arbeit betrachten, die versucht die Probleme Ihrer Generation und Ihre kritische Haltung gegenüber der Macht darzustellen?
> KÜNSTLERIN: Möglich, kann sein… Wenn Sie wollen... Warum nicht. Aber nein! Nein! *Biokhraphia* hat nicht das Geringste mit den Ansichten und Einstellungen meiner Generation zu tun. Oder doch, vielleicht. Es kommt darauf an, von welcher Generation Sie sprechen. Wenn wir diejenigen nehmen, die zwischen 1960 und 1970 geboren sind, ja, dann haben Sie Recht. Aber nein, nein, denn in den Achtzigern haben Sie all die, die zwischen 1975 und 1976 geboren sind, die auch zu unserer Generation gerechnet werden können, insbesondere diejenigen, die im April und Mai geboren sind sowie einige, die ihren Militärdienst abgeleistet haben. Allerdings müssen wir die Jahrgänge 1966 und 1967 noch einmal genauer betrachten, denn wie mir scheint, gehören sie nicht zu unserer Generation. Nein, ganz bestimmt gehören sie nicht dazu.
> KASSETTE: Aber sie gehören doch alle zur Kriegsgeneration. Sie haben den Krieg erlebt, er hat Sie geprägt.
> KÜNSTLERIN: Nein. Ich zum Beispiel habe nichts mit der Kriegsgeneration zu tun. Ich habe mich schon immer anders als die anderen gefühlt, als etwas Besonderes. Jemand wie ich hätte mit derselben Härte und Verbissenheit revoltiert, egal ob mit oder ohne Bürgerkrieg und unter welchen historischen Bedingungen auch immer.[9]

Der Appell an das Gemeinschaftsgefühl durch gemeinsam erlebte Ereignisse wird entschieden zurückgewiesen: Das singuläre Individuum in Abgrenzung oder in Konfrontation mit seiner Umgebung (die Art des Zusammenlebens neu zu bestimmen, wäre die Aufgabe) steht im Vor-

---

9 Lina Saneh/Rabih Mroué: *Biokhraphia*, UA Beirut (Al-Madina-Theater) 2002, mit Lina Saneh, Übers. d. A.

dergrund. Lina Saneh wehrt sich in *Biokhraphia* gegen Kategorisierungen, Fremdzuschreibungen und Verallgemeinerungen jeglicher Art, was sich auch in ihrer bis ins Komische reichenden »Liebe zum Detail« äußert, die letztlich zu Verschachtelungen ohne Ausweg führen.

Für die Initiation eines alternativen Diskurses jenseits der Dichotomien und nationalistischen oder religiösen Überzeugungen müssen zunächst die gängigen und Identität konstituierenden Mythen, die jede Gemeinschaft in Bezug auf Ursprung, Nation und Religion pflegt, dekonstruiert werden. »Der Mythos ist zugleich ursprünglich und stammt vom Ursprung, er führt zu einer mythischen Gründung zurück und durch dieses Zurückführen gründet er selbst (ein Bewusstsein, ein Volk, eine Erzählung).«[10] Mythen sind Konstrukte der Imagination, die im politischen Vakuum als ewige, unhinterfragte »Wahrheiten« umherschweben, oder, wie Lina Saneh in *Biokhraphia* sagt:

> Mein ganzes Leben lang habe ich Mythen abgelehnt und bekämpft. Erstens, weil der Mythos eine entpolitisierte Aussage ist. Er schafft eine Welt ohne Geschichte und ohne Widersprüche. Zweitens, weil er den Sinn in Form umwandelt. Rufen Sie sich ins Gedächtnis zurück, was ich in meinem Vortrag an der Amerikanischen Universität in Beirut gesagt habe.[11]

In den Theater-Performances von Lina Saneh und Rabih Mroué werden nationale, kulturelle sowie moralische Konstruktionen und ihre Grenzen in Frage gestellt und ein Raum von Nicht-Zugehörigkeiten oder Zugehörigkeiten jenseits ideologischer, territorialer und genealogischer Verbundenheiten geschaffen, die einzig im »geistigen Raum« angesiedelt sind. Die (Wieder-)Entdeckung des Raums wird seit Ende der 1980er Jahre als »spatial turn« diskutiert, in dessen Kontext vormals raumrelevante Begriffe wie Territorialität, Tradition oder Heimat beiseite geschoben wurden. Raum meint hier »die soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten.«[12] Hierzu passt auch, was Stephen Wright in Bezug auf den aterritorialen Künstler bzw. Künstler reziproker Extraterritorialität (artist of reciprocal extraterritoriality)[13] konstatiert, den er neben dem lokal verwurzelten

---

10 Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart (Edition Patricia Schwarz) 1988, S. 99.

11 Siehe auch Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1964, S. 115ff. und S. 130ff.

12 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3., neu bearbeitete Auflage, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2009, S. 289.

13 Der Terminus stammt von Giorgio Agamben.

Künstler (vernacular artist) und dem Weltkünstler (world artist) im Beziehungsfeld zwischen territorialer Zugehörigkeit und zeitgenössischem künstlerischem Ausdruck als dritten Künstlertypus ausmacht: »Breaking with the modernist paradigm, artists of reciprocal extraterritoriality undermine the whole issue of topography inasmuch as they refuse not only geographical borders but borders of all kinds, including those separating art from other and sundry social undertakings.«[14]

Das Individuum und seine Herauslösung aus dem libanesischen System mit seinen traditionellen familiären und konfessionellen Koordinaten und daraus meist hergeleiteten politischen Affiliationen spielen bei Saneh und Mroué eine zentrale Rolle. Oder wie Lina Saneh in ihrer Performance *Appendix* (2007) in Bezug auf ihr Nachleben sagt: »Ich möchte in nichts anderem fortdauern und gedeihen als in mir selbst.« Das Individuum im unbegrenzten Raum wird zum absoluten Referenzpunkt, zum Ausgangs- und Endpunkt jeglichen Denkens und befindet sich damit in Opposition zu einer kommunitaristischen Struktur mit abgegrenzten Räumen. Die Frage nach Zugehörigkeit und Autosuffizienz ist eine, die auf Umwegen die Kategorie des Politischen wieder einführt und die Art des Zusammenlebens und Miteinanderseins von Individuen neu verhandelt.

Es stellt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten der Einzelne in einer tribal und damit im weitesten Sinne dörflich strukturierten Gesellschaft hat, gesehen und gehört zu werden?[15] Mit anderen Worten: Wo gibt es Möglichkeiten für Öffentlichkeit, für Pluralität und damit das politische Ur-Moment, das die alles beherrschende familiäre Privatsphäre zurückdrängt? Der öffentliche Raum ist vor allem der Raum des Wortes, der Raum des Gesehen- und Gehörtwerdens, der Objektivität, des Dialogs, aber auch der Kritik. Der Begriff des Privaten ist hier auf seine Bedeutung des Privativen, des Ausgeschlossenen, bezogen und beschreibt mit Hannah Arendt »in einem Zustand zu leben, in dem man bestimmter, wesentlicher menschlicher Dinge beraubt ist. Beraubt nämlich der Wirklichkeit, die durch das Gesehen- und Gehörtwerden

---

[14] Stephen Wright: »Toward Extraterritoriality: The Dilemmas of Situatedness«, in: Christine Tohmé (Hg.), *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut (Ashkal Alwan) 2005, S. 55.

[15] Die Künstler, die einen alternativen Diskurs suchen, fokussieren daher auf die Stadt Beirut, die einen Ort relativer Anonymität und damit die Möglichkeit von gelebter Individualität jenseits des unmittelbaren familiären Zugriffs bietet. Vgl. auch Kaelen Wilson-Goldie: *Digging for Fire: Contemporary Art Practices in Postwar Lebanon*, Center for Arab and Middle Eastern Studies at the American University of Beirut 2005 (unveröffentlichte Magisterarbeit), S. 48: »… weil sie die Auffassung vertreten, dass Anonymität notwendig sein könnte für die lokale Produktion von politisch relevanter Kunst, die neuen Konzepten von Bürgerschaft Rechnung tragen.«

entsteht, beraubt einer »objektiven«, d. h. gegenständlichen Beziehung zu anderen«[16]. Ein Perspektivenwechsel, so wäre zu argumentieren, muss auf der Mikroebene ansetzen, nämlich in der Beziehung zu sich selbst, zum Partner, zur Familie und schließlich zur Gruppe und zur Gesellschaft. Sie beginnt mit der Einräumung von Zwischenräumen, die eine kritische Distanz, auch zu sich selbst, erst möglich macht. In ihrer Auseinandersetzung mit der libanesischen Gesellschaft beleuchten Sanehs Autofiktionen das Individuum in seinen familiären Konstellationen und im Konflikt mit sich selbst, Mroués dokumentarische Kollagen hingegen richten ihren Blick mehr extrovertiert auf das Individuum in seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Anhand der beiden Performances *Appendix* (2007) von Lina Saneh und *Who's afraid of Representation* (2005) von Rabih Mroué, in denen europäische und amerikanische Künstler der sechziger bis achtziger Jahre mit ihren körperzentrierten Arbeiten zitiert und mit einem individuellen Narrativ der zeitgenössischen libanesischen Geschichte verwoben werden, soll gezeigt werden, wie die Frage nach Zugehörigkeit und Individualität am Ureigensten, dem Körper, verhandelt und letztlich in eine universale bzw. eine Nicht-Zugehörigkeit gewendet wird.

Appendix – Der Körper als Territorium

Lina Saneh konzentriert sich in ihrer Autofiktion *Appendix*[17] auf einen sehr intimen und privaten Aspekt ihres Lebens, nämlich auf ihren Tod und den Verbleib, oder besser: das Verschwinden, ihres Körpers. Sie ist von dem unumstößlichen Wunsch getrieben, nach ihrem Ableben verbrannt und nicht bestattet zu werden, eine Praxis, die im Libanon aufgrund der bereits erwähnten konstitutionell verankerten Vorherrschaft der religiösen Gemeinschaften in Bezug auf den Personenstatus (Ehe, Scheidung, Sorgerecht, Adoption, Erbschaft, Bestattung etc.) und gemäß dem monotheistischen Diktum »aus der Erde, in die Erde«, unter den gegebenen Bedingungen unmöglich ist. Ihre Entschlossenheit wird auch im »Schwur«, den die mit der Aura einer Märtyrerin sich umgebende Saneh am Ende von *Appendix* leistet, ausgedrückt. Das persönliche Martyrium

---

16 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München (Piper) 2007, S. 73.

17 Lina Saneh: arab. *az-Zā'ida* (Anhang, Blinddarm), UA Beirut (Galerie Sfeir-Semler) 2007, mit Lina Saneh und Rabih Mroué.

und der Tod scheinen die offenbar einzigen Momente zu sein, in denen der Einzelne von der Gemeinschaft als Individuum anerkannt wird.[18]

> Alles, nur nicht in der Erde begraben werden.
> Alles, nur nicht im Gewimmel der Würmer und Kakerlaken verrotten.
> Alles, nur nicht zulassen, dass mein Körper weiter geschändet und erniedrigt wird durch den krankhaften Hass und die Verachtung der religiösen Autoritäten.
> Ich möchte nicht in den Kreislauf der Welt zurückgeführt werden.
> Ich möchte nicht die Erde nähren, die mich ernährt hat.
> Ich möchte in nichts anderem fortdauern und gedeihen als in mir selbst.
> Wenn ich in der Hölle schmoren muss, dann werde ich zuerst vor ihren Toren brennen oder aber meinen Körper verewigen.
> Ich werde diejenige sein, die das Höllenfeuer hier auf Erden entzündet hat mangels einer Hölle im Jenseits.[19]

Dabei sinnt sie über diverse Möglichkeiten der Realisierung nach, die sie u. a. über die schrittweise, medizinische Zerstückelung ihres Körpers und der Verbrennung seiner Teile schließlich zu folgendem »Kunstgriff« führen, nämlich der Aneignung einer Idee des italienischen Künstlers Piero Manzoni (1933–63) und seiner »Lebenden Skulpturen«. In dieser Reihe von Aktionen aus den sechziger Jahren signierte er Körper und Körperteile und verwandelte so x-beliebige Körper in Kunstwerke. Durch die Geste des Signierens und dem darin enthaltenen Akt der Aneignung wird einem bereits existierenden Objekt – dem Readymade – eine neue Bedeutung verliehen. Diese Idee übernimmt Saneh gemäß dem Prinzip der »Selektion, Kombination, Transportierung und Neu-Situierung«[20] und lanciert auf ihrer Internetseite einen weltweiten Appell an alle Künstler, Teile ihres Körpers auszuwählen und zu signieren. Anschließend sollen diese Kunstwerke – in die entsprechenden signierten Teile zerschnitten – im Internet an Galerien oder Kunstsammler verkauft werden. Diese Transaktion wird in einem detaillierten Kaufvertrag geregelt und erhält damit einen rechtlich gültigen Status.[21] Auf diesem Wege erhofft

---

18 Zum Märtyrer als Individuum: »Martyrdom, especially in the Shi'ite tradition, tied individualism to death. It actually made the martyr the only person who deserved to be recognized as an individual.« Hazim Saghieh: *The Predicament of the Individual in the Middle East*, London (Saqi) 2001, S. 55.

19 *Appendix*, Übers. d. A.

20 Nach Boris Groys ist dies die zeitgenössische Produktionsweise schlechthin. Vgl. Boris Groys: *Topologie der Kunst*, München/Wien (Hanser) 2003, S. 282.

21 Dies erinnert an Michel Journiacs *Contrat pour un corps* (»Vertrag für einen Körper«, 1972) und sein Angebot, Körper bzw. die sterblichen Überreste, also das Skelett, in Kunstwerke zu verwandeln. Vgl. Arnaud Labelle-Rojoux: L'Acte pour l'art, Paris (Al Dante) 2003, S. 219. »Die Bedingungen: Den Körper an den Künstler Journiac abtreten und sterben.« Im vorliegenden Fall geht es hingegen darum, den Körper nicht zu erhalten und durch seine Erhöhung zum Kunstwerk unsterblich zu machen, sondern sich mithilfe der Kunst seiner Materialität zu entledigen.

sie Rettung vor dem Zugriff der Religion. Dieser zunächst sehr privat anmutende Wunsch und die Unmöglichkeit seiner Realisierung entfaltet rasch seine öffentliche und damit politische Dimension, insofern als dass er an eines der Hauptprobleme des libanesischen Systems rührt, nämlich die bereits erwähnte Determiniertheit des Individuums durch seine jeweilige Religion und die Abwesenheit seines zivilen Status.

Während der gesamten Performance sitzt sie regungslos, objekthaft, fast demütig auf einem Plexiglas-Stuhl. Saneh ist hier ihrer Stimme und damit ihrer Präsenz in der Öffentlichkeit »beraubt«, denn es ist ihr Ehemann Rabih Mroué, der in ihrem Namen spricht.

Abb. 1 *Appendix*, Lisa Saneh und Rabih Mroué, © Houssam Mchaiemech

Er hat jedoch Schwierigkeiten, Distanz zu wahren und verfällt immer wieder in die Ich-Perspektive, so als ob er das Sprachorgan seiner Ehefrau, ihre körperliche Ausdehnung sei:

> Ich habe ein Problem. Ich habe ein Problem. Mein Problem ist, dass ich mir schon mein ganzes Leben lang wünsche, nach meinem Tod verbrannt und nicht bestattet zu werden. Das sind eigentlich Linas Worte, nicht meine. Also, in Wirklichkeit müsste es so heißen: Lina hat ein Problem. Sie hat ein Problem. Ihr Problem ist, dass sie sich schon ihr ganzes Leben lang wünscht, nach ihrem Tod verbrannt und nicht bestattet zu werden.

Die Dekonstruktion bzw. Fragmentierung äußert sich hier einerseits als Distanzierung von Stimme und Körper (Rabih Mroué spricht, während Sanehs Körper beinahe zu einem Bild erstarrt ist), andererseits durch die »chirurgische« Zerteilung ihres Körpers, der im Laufe der Präsentation – verbal – in seine Teile zerlegt wird und schließlich in der Fan-

tasie des »Monsters« kulminiert.[22] Der statische Körper, präsent und abwesend zugleich, wird zu einer Projektionsfläche für die visuellen Gedankengebilde. Lina Saneh ist gleichermaßen Subjekt und Objekt, Rabih Mroué ihr Medium. Zugleich wird ihr Körper, der auch Sinnbild ist für den »politischen Körper«, den Staat, durch den Akt des Signierens neu kartographiert und künstlerisch überschrieben. Das Ganze und seine Teile werden in ein neues, nicht hierarchisches Verhältnis zueinander gesetzt, das die heterogene Anordnung von prinzipiell »Gleichen« zu einer (Solidar-)Gemeinschaft zusammenfasst. Durch die Einschreibung der Künstler und den Akt der Aneignung wird der Körper der Künstlerin zu einem potentiellen Raum für den ästhetischen, ethischen und politischen Diskurs. Er suggeriert eine utopische politische Gemeinschaft,[23] in der die einzelnen Künstler für die verbleibende Lebensdauer von Lina Saneh durch den biologischen Körper organisch miteinander verbunden sind und damit das Versprechen eingegangen sind, sich für das »Ganze«, d. h. für das Anliegen der Künstlerin, einzusetzen. Gleichzeitig wird er zu einem fragmentarischen Raum sehr unterschiedlicher künstlerischer, diskursiver und sonstiger Zugehörigkeiten, repräsentiert durch die jeweiligen Unterzeichner. Das Grenzdenken oder besser das entgrenzte Denken wird hier zum Postulat einer ästhetischen Erfahrung, die den Körper als offenen, gemeinsamen Raum des Dialogs formuliert.

Diese mythenlose Gemeinschaft, eine »Gemeinschaft ohne Ursprung und Grund« (Hito Steyerl), ist nicht durch Homogenität und die Verschmelzung ihrer Individuen gekennzeichnet, sie entsteht vielmehr durch die »gemeinsame Erscheinung singulärer Individuen«, die in der Trennung, in diesem Fall virtuell, miteinander verbunden sind.[24] Das Verfahren, das Saneh zur Rettung ihres Körpers wählt, erinnert in

---

22 »Wenn es so ist, muss sie, im Gegenteil, sogar weitermachen, bis zum Ende gehen. Die Haut abziehen, die Blase, die Zunge und das Gehirn entfernen, ja das Gehirn. Besser noch: Ihren genetischen Code manipulieren und so die Funktionen und Sinneseindrücke ihres Körpers durcheinander bringen. […] und dann, wenn sie ein Monster geworden ist, wird sie vielleicht aus der Menschheit ausgestoßen, verleugnet von ihresgleichen, und vor allem, vor allem, wird sie vielleicht endlich exkommuniziert werden, wird man ihr endlich verbieten Christin, Muslimin, Jüdin oder Angehörige irgendeiner anderen monotheistischen Religion zu sein.« Aus: *Appendix*.

23 Das utopische, in die Zukunft gerichtete Denken, das als charakteristisch für die Moderne galt, hat hier seine Stoßrichtung nach innen gewendet und sich verräumlicht.

24 Diese »nicht bekennbare« oder »nicht eingestandene« Gemeinschaft (franz. »communauté inavouable«) entsteht laut Nancy nach der Unterbrechung des Mythos. Vgl. Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, Wien (Turia + Kant) 2008, S. 75. Zum Begriff der Verschmelzung führt Nancy aus: »Die absolute Gemeinschaft – der Mythos – ist weniger die totale Verschmelzung der Individuen als vielmehr der *Wille* zur Gemeinschaft: der Wunsch, durch die Macht des Mythos die Einswerdung, die der Mythos vorstellt, zu bewirken – und die er als Einswerdung oder als Kommunikation der Willen vorstellt. Daraus ergibt sich die Verschmelzung.« Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft* (Anm. 9), S. 123.

gewisser Hinsicht an die Praxis der Internetpetition, aber auch an die Art der Zusammenarbeit im Rahmen von Künstlerkollektiven und -netzwerken. Der politische Raum wird erst durch die »Gemeinschaft« der Unterzeichner geschaffen, er ist zeitlich determiniert: »It is an art without territory, which operates in the intersubjective space of collaboration. Yet that ›space‹ is really no space at all, or only in the metaphorical sense of the term; it would probably be more accurate to speak of ›time‹ of collaboration and intervention.«[25]

Andererseits trägt ihr Projekt der virtuellen Selbstzerstückelung elitäre Züge: Es zielt exklusiv auf die Welt der Kunst und Künstler ab, die gewissermaßen »ihre« Gemeinschaft repräsentieren. Eine Parodie auf das libanesische konfessionelle System, in dem der Einzelne bei Bedarf seine jeweilige Gruppe um Unterstützung anruft? Im Kampf um ihre Körperteile und Organe (*aʿḍāʾ*) und damit »ihr« Territorium, auf das ihre Feinde (*aʿdāʾ*), die religiösen Autoritäten, zugreifen wollen, verwandelt sich ihr Körper in ein virtuelles Schlachtfeld.[26]

Durch die Perpetuierung bzw. Anlehnung an die Aktion von Piero Manzoni werden auch metaphysische Fragen in Bezug auf Unsterblichkeit und Verewigung aufgeworfen, die die Vorstellung von Zugehörigkeit weiter in die geistige Sphäre tragen: der Körper vergeht, die Idee bleibt. Hier hinein könnte man den Versuch Sanehs interpretieren, der territorialen und familiären Verwurzelung des Einzelnen zu entkommen und zu einem »ätherischen« Zustand zu gelangen, in der Ideen körperlos im Raum schweben. Im Laufe ihrer körperlichen Dematerialisierung während der Performance spannt sie einen mentalen Zwischenraum, in den sie u. a. Foucault und die Geschichte von Damiens platziert, der 1757 in Paris gefoltert und hingerichtet wurde,[27] die französische Künstlerin Orlan, deren Markenzeichen Schönheitsoperationen sind (für die sie weibliche Vorbilder aus der Kunstgeschichte wie Europa, Venus und Mona Lisa heranzieht und die sie per Video übertragen lässt) oder den amerikanischen Künstler John Duncan und seine Performance *Blind Date* (1980), für die er in Mexiko eine Frauenleiche kaufte, mit ihr schlief und sich anschließend einer Sterilisation unterzog, die er fotografisch festhalten ließ. All diese Beispiele, die dem Körper eine zentrale Bedeutung beimessen, verdeutlichen seine Materialität, die sich mal automanipula-

---

25 Wright: »Toward Extraterritoriality« (Anm. 13), S. 57.

26 Durch das Wortspiel der semantisch und phonetisch sehr ähnlichen Pluralformen *aʿḍāʾ* (Körperteile, Mitglieder) und *aʿdāʾ* (Feinde) werden die »Körperteile« selbst zu »Feinden«.

27 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.

tiv, mal destruktiv nach außen gerichtet äußert und mit der Virtualität des Körpers und seiner »Zergliederung« in *Appendix* kontrastiert.

Andererseits werden Fragen nach Ursprünglichkeit, Urheberschaft, Authentizität und Exklusivität aufgeworfen: Was passiert mit dem Original, wenn eine Geschichte, wie hier die westliche Kunstgeschichte, durch eine andere kulturelle Brille betrachtet und auf einen anderen Kontext appliziert wird? Welche Verzerrungen oder Missverständnisse entstehen, welche neuen Aspekte kommen hinzu?

Who's afraid of Representation – Zum schmerzvollen Verhältnis von Körper und Geschichte

Diese Frage spielt auch eine wichtige Rolle in Rabih Mroués *Who's afraid of Representation*.[28] In seiner Performance verfährt Mroué bei der Herstellung eines gemeinsamen Raumes in ganz ähnlicher Weise, nämlich mit Zitaten und kulturellen Übersetzungen. Dies beginnt beim Titel der Performance, die u. a. Assoziationen mit Barnett Newmans Bildserie *Who's afraid of Red, Yellow, and Blue* weckt – eine Spur, der wir hier rein spekulativ folgen möchten, da sie in das von Mroué hergestellte Muster der Verflechtung von westlicher Kunstgeschichte und libanesischer Kriegsgeschichte hineinpasst. Es handelt sich dabei um eine Folge aus vier Bildversionen, entstanden zwischen 1966 und 1970, die hier insbesondere aus dem Blickwinkel ihrer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte interessant sind, da sie von zum Teil heftigen Reaktionen geprägt ist. Eine davon führte zur Zerstörung eines Bildes am 13. April 1982. Die von Mroué hergestellten bzw. hier unterstellten Verbindungen zu Newmans Bild sind rein aleatorischer Natur und stellen sich über Assoziationsketten her. So ruft zum Beispiel das Datum der Bildattacke (das jedoch von Mroué ebenso wenig erwähnt wird wie Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* selbst), der 13. April 1982, zwei für den libanesischen Bürgerkrieg relevante Daten ins Gedächtnis: Der 13. April 1975 markiert den Beginn des Bürgerkriegs, das Jahr 1982 die israelische Belagerung Beiruts und das Massaker von Sabra und Shatila.

Die Titel gebende, provokative Frage nach dem Subjekt der Angst (»WER hat Angst vor der Repräsentation?«), die das Spektrum der denkbaren Antworten auf zwei Möglichkeiten reduziert – »ich« / »ich

---

[28] *Man yaḫāf at-tamīl. Tamīl* meint sowohl »Darstellung«, »Theater« als auch »Bestrafung« oder »Statuierung eines Exempels«. Vgl. Hans Wehr: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*, 4. Auflage, Wiesbaden (Harrassowitz) 1977.

nicht« –, steht mit ihrem impliziten psychologisierenden Moment im Zentrum von Mroués Performance. Angst setzt eine Bedrohung voraus, die möglicherweise die Existenz gefährden oder aber Gewissheiten erschüttern kann. Sei es, dass eine bestimmte Auffassung von Malerei oder Kunst in Frage gestellt, sei es, dass eine Gesellschaft und ihre unmittelbare Vergangenheit kritisch reflektiert wird. Die Furcht vor der Auseinandersetzung mit dem Krieg belegt dieses Thema mit einem Tabu und könnte als Indiz dafür gelesen werden, dass der Krieg noch nicht wirklich zu Ende ist. Von offizieller Seite hat man daher Angst vor der Repräsentation, aber offensichtlich auch Angst vor dem Theater und der ihm attestierten politischen Wirkkraft.[29]

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen Nancys zum Begriff der Repräsentation: »Das Re- der Repräsentation ist keine Wiederholung, sondern eine Intensivierung [...]. Die re-praesentatio ist eine unterstrichene Repräsentation (im Zug und in der Richtung unterstrichen: gerichtet ist sie an einen bestimmten Blick).«[30] Es ist offenbar jene Intensivierung, die unerträglich wirkt. Dies trifft sowohl für Newmans großflächige Rot-Gelb-Blau-Kompositionen zu, um dieses Beispiel noch einmal aufzugreifen, als auch auf die Verdichtung von den zum Teil bis an die Grenzen des Erträglichen gehenden Body Art-Performances und dem Amoklauf Hassan Ma'mouns in *Who's afraid of Representation,* zu einem Bild aus Blut und Schmerz.

An dieser Stelle soll eine interessante Gemeinsamkeit zwischen dem Theater und dem Bereich der Jurisprudenz Erwähnung finden, auf die Nancy hinweist: »Daher wird das Wort *représentation* auf Französisch vor allem im Theater im Sinne von ›Vorstellung‹ verwandt [..], doch auch im Rechtsbereich – das Vorweisen eines Dokuments, eines Beweisstückes – oder im Sinne von ›vorführen, mit Nachdruck darlegen‹.«[31] Die vorliegende Performance ist dafür geradezu exemplarisch: Mroué schlägt die Brücke zwischen Theater und Gerichtssaal und macht damit die verhandelten Gegenstände aus zweierlei Perspektive beurteilbar: die der Kunst und die des Lebens.

---

29 Neben den sonst üblichen Eingriffen ging die Zensurbehörde bei seiner Performance *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke* (2007) diesmal soweit, die Aufführung zunächst ganz zu verbieten. In der Performance geht es um die Erzählung des Bürgerkriegs aus der Perspektive verschiedener Milizionäre, die regelmäßig von den Toten wieder auferstehen und den Konflikt bis zum heutigen Tag am Leben erhalten. Es wurde offenbar befürchtet, dass die Performance das angespannte politische Klima weiter aufheizen und gewaltvolle Konflikte provozieren könnte.

30 Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2006, S. 65.

31 Ebd.

Mit *Who's afraid of Representation* fügt sich Mroué ein in den Trend der Wiederholung oder Aktualisierung historischer Performances in der Gegenwart[32] – wenn auch mit anderen Mitteln. Denn sie findet bei Mroué einzig auf verbaler Ebene statt. Er benutzt diese Performances als Dokumente der Kunstgeschichte, die er dem Zuschauer »vorführt«. Dadurch lenkt er den Blick auf die Zwischenräume, auf das, was sich zwischen der europäischen Kunstgeschichte und der libanesischen Bürgerkriegsgeschichte abspielt.

In der Performance wird der Amoklauf von Hassan Ma'moun,[33] eines einfachen Angestellten im libanesischen Bildungsministerium in Beirut, sowie die Motive und Hintergründe seiner Tat aus der Ich-Perspektive rekonstruiert. Ma'moun hatte im Sommer 2002 acht ehemalige Bürokollegen erschossen sowie vier weitere verletzt. Am 17. Januar 2004 wurde er – ein Schiit – trotz internationaler Proteste und wegen des konfessionellen Gleichgewichts mit zwei weiteren Männern – einem Christen und einem Drusen – gehenkt. Dabei wurde von ihm nicht verlangt die Tat noch einmal nachzustellen, wie es sonst üblich ist. Die libanesische Justiz wollte mit der Hinrichtung der beiden anderen Männer größtmögliche Neutralität demonstrieren und dem Vorwurf des Konfessionalismus bei der Urteilsfindung und -vollstreckung vorbeugen. Gleichzeitig sollte mit dem Fall Ma'moun offenbar ein Exempel statuiert werden, dass die konfessionelle Seite des Amoklaufs (ein Muslim ermordete mehrere Christen) aufs Schärfste verurteilt. Andererseits reagierte die Justiz damit vorbeugend gegen eventuelle Reaktionen von christlicher Seite und damit der möglichen Ausweitung zu einem größeren Konflikt. Durch die Reduzierung auf die konfessionellen Motive seiner Tat wurde der Konfessionalismus, den man doch eigentlich verurteilt, bestätigt und seine absurden Dimensionen damit augenfällig.

Mit seinem Re-Enactment will Mroué die offenbar komplexen Hintergründe der Tat Ma'mouns verständlich machen, die über finanzielle, materielle und konfessionelle Gründe reichen und die Folgen seines Kriegstraumas zu sein scheinen. Dabei werden erneut die Gedanken und Intentionen der ursprünglich handelnden Akteure – einerseits der Body-Art Künstler, andererseits der Hassan Ma'mouns – wiedergegeben. Die freiwilligen Martern und Selbstverstümmelungen der Body Art wirken

---

32 Vgl. z. B. Yoko Onos *Cut Piece* von 1960, das sie 2004 wiederaufführt, oder Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* von 2005, in denen sie Performances von Bruce Nauman, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane, Joseph Beuys und ihre eigene, *Lips of Thomas* (1975), wiederholt.

33 Der eigentliche Name des Täters lautet Ahmad Mansour, er wurde für die Performance geändert.

vor der realen, blinden Gewalt des Bürgerkriegs, die durch Ma'moun erinnert wird und die sich in seiner eigenen Tat wiederspiegelt, einerseits absurd, andererseits wie ein nobler, ja märtyrerhafter Ausdruck des Widerstands, der sich in einer selbstbezüglichen Gewalt ausdrückt.

In *Who's afraid of Representation* geht es um das provozierende Moment, das aus der versatzstückartigen Verbindung von westlicher Kunstgeschichte und libanesischer Bürgerkriegserinnerung hervorgeht, bruchstückhaft beschrieben durch die Brille Hassan Ma'mouns (dargestellt von Rabih Mroué) sowie verschiedener Body Art-Künstler, deren Aktionen (repräsentiert von Lina Saneh) jeweils aus der Ich-Perspektive nacherzählt werden. Szenisch werden die beiden Geschichten – in diesem Fall »history« und »story« – durch eine Leinwand getrennt. Lina Saneh und die verbal nachgestellten Aktionen der Body Art-Künstler vermitteln sich dem Zuschauer nur indirekt über eine Kamera-Projektion von Saneh, die hinter der Leinwand steht, während Rabih Mroué in seiner Verkörperung von Hassan Ma'moun unmittelbar vor der Leinwand präsent ist und die Opfer seiner Bluttat als zusammensackende und anschließend langsam verblassende Umrisse von Saneh auf der Leinwand zurücklässt.

Abb. 2 *Who's afraid of Representation*, Rabih Mroué und Lisa Saneh, © Houssam Mchaiemech

Szenisch gestaltet sich dies folgendermaßen: Lina Saneh wählt scheinbar zufällig aus einem Buch über Body Art einige nicht zuletzt aufgrund ihrer fotografischen Dokumentation in die Geschichtsschreibung eingegangene Performances aus. Anschließend weist Rabih Mroué ihr eine bestimmte Anzahl von Sekunden zu, innerhalb derer sie die Performance erzählt. Damit werden der fragmentarische Charakter von Geschichte und durch das simulierte Spiel zwischen den beiden Akteuren die zwangsläufig arbiträre Darstellung von Realität zum Ausdruck gebracht.

Dabei sind die westlichen Kunstaktionen wie eine Folie unter die Tat Hassan Ma'mouns geschoben. Zwei Geschichten werden miteinander verflochten: die in den Kunstkanon eingegangen, dokumentierten und somit wiederholbaren Aktionen der Künstler sowie der Amoklauf Ma'mouns, der keine bleibenden Spuren hinterlassen hat, sondern nur als Zeitungsmitteilung existiert. Zusammen bilden sie eine zugleich grausame und komische, aber stets distanzierte, verbale Komposition aus Gewalt, Blut und Schmerz, die sich zu einer gleichermaßen eindrucksvollen wie grotesken Bildcollage verdichtet:

> Hassan Ma'moun (1)
> Ich besorgte mir eine Kalaschnikow, 5 Munitionsgürtel und 50 Kugeln, ein Maschinengewehr der Marke »Scorpion« mit 2 Munitionsgürteln und 16 Kugeln Reserve, eine 9mm mit 35 Kugeln, eine Handgranate und einen Gewehrlauf.
> Ich packte alles ein und fuhr nach Beirut zur Arbeit. Ungefähr um 9 Uhr kam ich dort an und begann mit der Ausführung meines Plans.
> Ich wusste genau, wen ich töten wollte:
> Sonia, Samer, Issa, Raymond, Karl. Die anderen sind aus Versehen gestorben: Abdul Razzak, Paula und die anderen. (...)
>
> Marina Abramovic (1)
> Als der Hotelkrieg im Zentrum Beiruts losging, legte ich 72 Gegenstände auf einen Tisch: eine Schere, eine Säge, eine Rasierklinge, eine Gabel, Messer, Glasflaschen, einen Lippenstift, eine Peitsche, Stecknadeln, Brot, eine Axt, Parfumfläschchen, Farbe, Streichhölzer, Kerzen, Nägel, einen Kamm, eine Zeitung, einen Spiegel, Nadeln, Honig, Trauben, Kleber, einen echten Revolver, echte Kugeln und ein großes Blatt Papier, auf dem Folgendes geschrieben stand:
> ›Es liegen 72 Gegenstände auf dem Tisch, die Ihr nach Belieben auf meinem Körper ausprobieren könnt…‹
> Ich stand dem Publikum gegenüber und wartete.[34]

Die Parallelen bei der Vorbereitung der beiden »Aktionen« sind offensichtlich, die grundverschiedene Motivation und Stoßrichtung jedoch offenbaren sich bei der Umsetzung: auf der einen Seite nach außen ge-

---

[34] Aus: *Who's afraid of Representation*.

richtet, destruktiv, auf der anderen Seite egozentriert, mit kathartischer Intention. Beide Darstellungen erinnern an Zeugenaussagen vor einem Tribunal und werfen Fragen nach der Differenz zwischen (ästhetischem) Urteil und (juristischer) Verurteilung auf, zwischen Kunst und Leben, deren Fusion ja das Ziel der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts war.[35] Ein Unterfangen, das durch die Aufhebung jener Spannung zwischen Leben und Kunst zwangsläufig zur Auslöschung alles Künstlerischen führt.[36] Mroué geht es darum, den Unterschied zwischen diesen beiden Kreisläufen aufzuzeigen. Kunst bleibt trotz potentieller Überschreitungen der Grenze zur Realität des Lebens immer auf ihre Sphäre beschränkt, sie bildet eine Art Unterkategorie des Lebens. Ihr Charakter als Mittel zum Zweck kommt besonders deutlich in *Appendix* zum Vorschein. Ein wichtiger Unterschied liegt auch in der Beziehung zum Anderen, die sich im einen Fall als Machtgefälle darstellt, im anderen als Beziehung zwischen gleichwertigen Partnern: Der »Andere« als Opfer oder als Teilnehmer.

Mediale Öffnungen und kulturelle Übersetzungen

Was ihre künstlerischen bzw. Genre-Zugehörigkeiten betrifft, so könnte man Saneh und Mroué als mediale Grenzgänger und *Appendix* und *Who's afraid of Representation* als Ausdruck einer sukzessiven, medialen Metamorphose bezeichnen: Erstere beginnt als Theater-Performance und geht über in einen virtuellen Internetteil (www.linasaneh-body-p-arts.com), um sich anschließend als Installation zu materialisieren,[37] wobei dies keine zwangsläufige Chronologie darstellt. Ähnlich verhält es sich mit *Who's afraid of Representation* und seinen visuellen Auskopplungen, in denen Mroué zum Teil thematisch entlehnte autofiktive Bildcollagen als Installation im Rahmen einer Ausstellung zeigte und somit die Schwelle

---

35 Die künstlerischen Praktiken der Avantgarde des 20. Jahrhunderts basierten auf der Überschreitung des Werks zugunsten des Akts als einem Aspekt der Fusion von Kunst und Leben. Zum Verhältnis von Kunst und Leben vgl. auch Robert Filliou: »L'art n'est qu'un moyen de rendre la vie plus intéressante que l'art.« (»Kunst ist, was das Leben interessanter macht als Kunst«), zitiert nach: Arnaud Labelle-Rojoux: *L'Acte pour l'art*, Paris (Al Dante) 2003, S. 391.

36 »Ein Werk, das die Grenze zum Leben überschreitet, hört auf, Kunst zu sein, und wird zu bloßer Ähnlichkeit. Kunst entsteht erst, wenn das Leben im Werk stillgelegt und unterbrochen wird, wenn es in Bann geschlagen und die Magie seiner »Echtheit« gebrochen wird.« Walter Benjamin zitiert nach Steyerl, *Farbe der Wahrheit* (Anm. 23), S. 100.

37 Die Uraufführung von *Appendix* fand 2007 in der Galerie Sfeir-Semler in Beirut statt. Als Installation war *Appendix* im Rahmen der Eröffnungsausstellung *Closer* im Beirut Art Center im Januar 2009 zu sehen.

zur Visuellen Kunst überschritt.[38] Analog zur Performance zitiert er auch hier einige Künstler bzw. ihre fotografisch dokumentierten und auf diese Weise zu Emblemen avancierten Aktionen aus den sechziger Jahren und transferiert sie in den urbanen und politischen Kontext Beiruts, so z. B. Yves Kleins *Sprung in die Leere* (*Leap into the Void*, 1960). Anders als im Original ist der Hintergrund hier keineswegs leer, sondern angefüllt mit Menschen, die kurz nach der Ermordung von Premierminister Rafiq al-Hariri 2005 für die Freiheit und Unabhängigkeit des Libanon (von Syrien) demonstrieren. Der kosmisch inspirierte Sprung Kleins in die Leere wird hier symbolisch umgedeutet und spielt einerseits auf die urbane Leere des Märtyrerplatzes nach der Aneignung durch Solidere an,[39] andererseits auf die Menschenmasse, die als »Masse« den individuellen Körper absorbiert und annulliert. Er kann auch als ein Sprung in ein politisches Vakuum gelesen werden. Der in der Fotografie festgehaltene Sprung lässt das Moment der Landung in der Schwebe. Wird die Menschenmenge Rabih Mroué auffangen oder wird sie ihn fallen lassen?

Abb. 3 Rabih Mroué, *Leap into the Void*, 2006

38 Titel der Installation: *Leap into the Void* (2006), Galerie Sfeir-Semler, Beirut.

39 *Société libanaise pour le développement et la reconstruction de Beyrouth*. 1994 von Rafiq al-Hariri gegründete Aktiengesellschaft, die mit der urbanen Entwicklung und dem Wiederaufbau des Beiruter Stadtzentrums betraut ist. In diesem Zusammenhang spricht man auch von der eigentlichen Zerstörung des Stadtzentrums, bei der ein Großteil der Häuser, zum Teil ohne gesetzliche Grundlage, abgerissen wurde, um Platz für einen großzügigen und modernen Wiederaufbau zu schaffen.

Ein weiteres Zitat ist Bruce Naumans *Self-Portrait as a Fountain* von 1966. Hierin befragt Nauman seine Rolle als Künstler und spielt dabei auf die im Künstlermythos verankerten Vorstellungen von quellender Schöpferkraft und prophetischem Wissen an. Die Armhaltung deutet das Empfangen höheren Wissens an, während aus dem Mund die Inspiration quellt.[40] Vor dem Hintergrund Beiruts wird die Diskrepanz zwischen dem Künstlerindividuum Mroué und der amorphen Menschenmasse allzu deutlich. Völlig unbeachtet von der politische Parolen skandierenden Masse versickert seine »Inspiration« im Boden.

Abb. 4 Rabih Mroué, *Self-Portrait as a Fountain*, 2006

Mroué und Saneh arbeiten mit Künstlerzitaten aus dem Archiv der Kunstgeschichte einer Zeit, die im libanesischen Kontext noch nicht vergangen zu sein scheint. »Vom kulturellen und künstlerischen Standpunkt aus«, so Abbas Beydoun, »hat man den Eindruck, als ob wir uns immer noch in den sechziger Jahren befänden. Es herrscht eine Pseudokultur: die des äußeren Scheins und der Transparente, der Transparente des Aufbruchs, der Avantgarde, der Kritik und des Protests.«[41] Saneh und

40 Dörte Zbikowski: »Eleven Color Photographs«, in: Götz Adriani (Hg.): *Bruce Nauman*, Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe (Hatje Cantz) 1999, S. 71.

41 »On a l'impression du point de vue culturel et artistique que nous en sommes toujours aux années soixante, et qu'une pseudo-culture sévit, celle des apparences et des banderoles, des banderoles du renouveau, d'avant-garde, de critique et de protestation.« Abbas Beydoun: »A la recherche d'un fantôme«, in: Internationale de l'Imaginaire no 6, *Le Liban Second*, Arles (Actes Sud) 1996, S. 34.

Mroué konterkarieren die hier beschriebene Kultur der Massendemonstration, der Straße und des Platzes, der Reduzierung komplexer Zusammenhänge auf einen Slogan und das Sprechen der Masse mit einer Stimme mit einem anderen Extrem: der Body Art als Inbegriff des Individualismus und der Sakralisierung des Körpers.

Die Bezugsgrößen von Zugehörigkeit – Körper, Territorium und Idee oder Geist – werden bei Saneh und Mroué zueinander in Relation gesetzt und zugunsten einer Vision von einem geistigen, körperlosen (Zufluchts-)Ort, einem mentalen Zwischenraum, aufgelöst. Es entsteht ein Raum fragmentarischer, hybrider Identitäten und neuer, transnationaler Vergemeinschaftungen oder Vernetzungen (*Appendix*). Dieser ist u. a. von Edward W. Soja und Homi K. Bhabha unter dem Stichwort »Dritter Raum« (Third Space) theoretisch konzeptionalisiert und reflektiert worden und entzieht sich territorialer und nationaler Bestimmung.[42] Bhabhas Konzept der Hybridität setzt genau an dem »da-zwischen« an, an den Berührungspunkten bzw. -linien (arab. *ḫuṭūṭ tamās*).[43] Im Krieg war damit die Demarkationslinie zwischen Ost- und Westbeirut gemeint, auch »Grüne Linie« genannt, die zwanzig Jahre nach Ende des Krieges weiterhin subtil präsent ist. Genau darum geht es in den Arbeiten der beiden Künstler: um die Zwischenräume, um das was sich zwischen den Fragmenten ereignet. Was passiert zum Beispiel, wenn die Gedanken Sanehs von ihrem Ehemann vorgetragen werden, sich also privat und öffentlich, Reales und Fiktives überschneiden oder wenn zwischen die Zeugenaussagen eines Amokläufers Kunstaktionen aus den sechziger bis achtziger Jahren geschoben werden? In diesem Raum finden Übersetzungsprozesse statt, d. h. Bewegungen, Berührungen, Öffnungen. Es ist der Raum zwischen dem »Ich« und dem »Anderen«, zwischen Kunst und Leben, privat und öffentlich, Rolle und Person, Fakt und Fiktion, Körper und Sprache, der zu einem einzigen Raum wird. Der Körper, als zentrales Moment der Arbeiten Sanehs und Mroués, wird hier als Raum gedacht, als »offener Raum«, der kein Innen und kein Außen hat.[44] Hierzu noch einmal ein Zitat aus *Who's afraid of Representation*:

> Stelarc[45]. 1978. Die Gefechte zwischen Ost- und Westbeirut sind voll im Gange. Es ist der 12. März, kurz vor dem »Abkommen von Camp David«, das

---

42 Bachmann-Medick: *Cultural Turns* (Anm. 11), S. 297ff.

43 Boris Buden/Stefan Nowotny: *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*, Wien (Turia + Kant) 2008, S. 21.

44 Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2007, S. 18.

45 Australischer Performancekünstler, geboren 1946. Die in *Who's afraid of Representation* zitierte Performance von Stelarc, *Event for Stretched Skin*, wurde zum ersten Mal 1976 in einer Galerie in Tokio gezeigt. Insgesamt machte er 25 dieser Suspensionen, die er über einen Zeitraum von 13 Jahren (1976–88) hinweg zeigte. »I think metaphysically,

> unter der Federführung von Carter zustande kam. Ich war in Tokio, mein Körper hing in der Luft. Er baumelte zwischen Himmel und Erde. Ich war an 17 Fleischerhaken aufgehängt, 17 Haken steckten in meiner Haut. Durch sie waren Schnüre gezogen, die an der Decke befestigt waren. Ich schaukelte hin- und her, es war natürlich sehr schmerzhaft. Man muss sich das ungefähr so vorstellen: Der Haken kommt von hier herein, an ihm ist eine Schnur befestigt. Ich wartete, wollte sehen, wie lange ich es aushalten konnte. Die Leute schauten mich an. Die Haut trennte die physische Welt nicht mehr von der geistigen, die Frage nach der Trennung zwischen Körper und Geist stellte sich nicht mehr... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt. Was ich sagen möchte, ist, dass unsere Haut wie die »Grüne Linie« innerhalb einer Stadt ist. Sie steht nicht für hier oder für dort, im Gegenteil, sie ist zwischen »hier« und »hier«, zwischen »innen« und »innen«, es gibt kein »außen«. Und das ist das Wichtige daran: Die Performance war von kurzer Dauer, ich konnte es nicht lange aushalten.[46]

Für Bhabha ist der Raum der Hybridität bzw. der kulturellen Übersetzung (die er synonym behandelt) ein Raum der Subversion, Transgression, Blasphemie, Häresie etc.[47] Hier wird die kulturelle Übersetzung, so Boris Buden, zur Artikulation eines politischen Raumes, bei der »das politisch Neue im Akt der Übersetzung hervorgebracht wird«[48]: Die Motivation der künstlerischen Aktion Stelarcs wird von Mroué hier mit dem Krieg in einen direkten Kausalzusammenhang gebracht und zeitlich und kontextuell miteinander verwoben. In der Kontrastierung mit Stelarcs Statement zu *Event for Stretched Skin* wird die »Verzerrung« der ursprünglichen Intention des Künstlers durch die Re-Kontextualisierung von Mroué deutlich: Durch die Bezugnahme auf den libanesischen Bürgerkrieg, hier konkret die Gefechte zwischen Ost- und Westbeirut am 12. März 1978, liest sich die Aktion des australischen Künstlers wie ein Protest gegen die konkreten Kriegsereignisse. In Wirklichkeit geht es Stelarc um die Erreichung eines Zustands größtmöglicher Loslösung von einer Körperlichkeit, die er in ihrer Ganzheit als überholt ansieht und sich in seinen späteren Performances immer stärker in der Öffnung und Verschmelzung von Körper und Technologie artikuliert. Die annähernde Gleichzeitigkeit dieser beiden historischen Ereignisse stellt eine weitere Verbindung zwischen westlicher Kunst und libanesischem Krieg her und

---

in the past, we've considered the skin as a surface, as interface. The skin has been a boundary for the soul, for the self, and simultaneously, a beginning to the world. Once technology stretches and pierces the skin, the skin as a barrier is erased.« Zitiert nach Tracey Warr/Amelia Jones: *The Artist's Body*, London (Phaidon) 2000, S. 184, und Paolo Atzori/Kirk Woolford: *Extended-Body: Interview with Stelarc*, http://www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29–extended_body.html (abgerufen am 20.07.2010).

46 Aus: *Who's afraid of Representation*.

47 Buden/Nowotny: *Übersetzung* (Anm. 43), S. 21.

48 Ebd., S. 22.

macht eine neue Lesart dieser beiden Geschichten möglich, bei der die eine wie durch eine Folie zur jeweils anderen durchscheint, aber stets nur ein gefiltertes Bild zulässt.

Diese Vision von Raum und Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit deckt sich sowohl mit dem medial entgrenzten Arbeiten der beiden Künstler als auch mit ihrem realen Leben als zeitgenössische, international präsente Künstler. In Sanehs und Mroués Arbeiten werden, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, zwei Adressaten angesprochen: das lokale, mit dem politischen Kontext vertraute Publikum, für das die künstlerische Sprache in erster Linie ein Novum darstellt, und das internationale Publikum, das vor allem über das ästhetische Vokabular sowie ihm bekannte Bezugsgrößen erreicht wird. Dabei lässt sich ein Phänomen übertragen, das an anderer Stelle für die zeitgenössische chinesische Kunst konstatiert wird: Als Teil einer internationalen zeitgenössischen Kunst verschwimmt das Verhältnis zwischen zeitgenössischer libanesischer Kunst und dem zeitgenössischen Libanon. Diese Dekontextualisierung ist verbunden mit einer Rekontextualisierung in einem anderen sozio-ökonomischen und kulturellen Netzwerk. Die Bedeutung von Zugehörigkeit gewinnt unter diesem Aspekt eine neue Dimension: Die neunziger Jahre haben einen Künstlertypen hervorgebracht, der zeitgenössische Kunst schafft, dabei gleichzeitig seine lokale Identität dekonstruiert und ein weltweites Publikum bedient.[49]

[49] Wu Hung: »A Case of Being »Contemporary«: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art«, in: Terry Smith/Okwui Enwezor/Nancy Condee (Hg.): *Antinomies of Art and Culture*, Durham/London (Duke University Press) 2008, S. 291.