

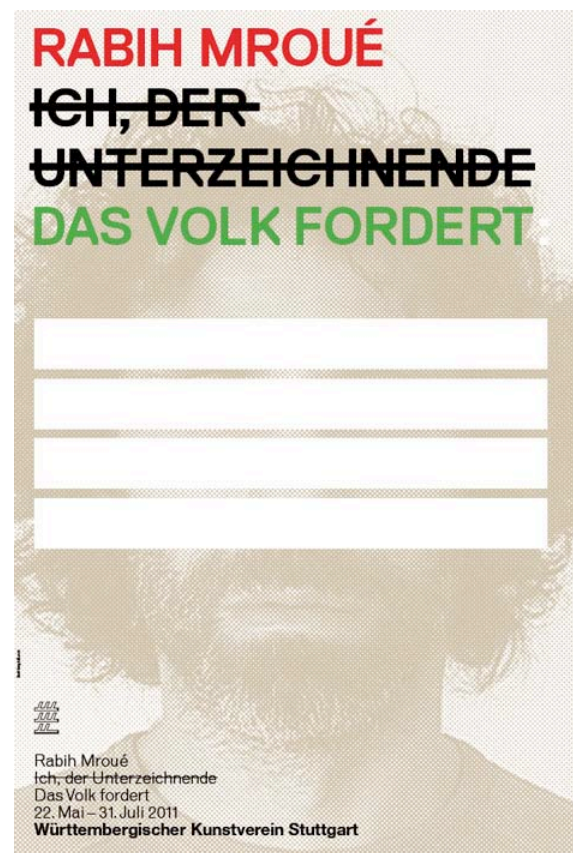
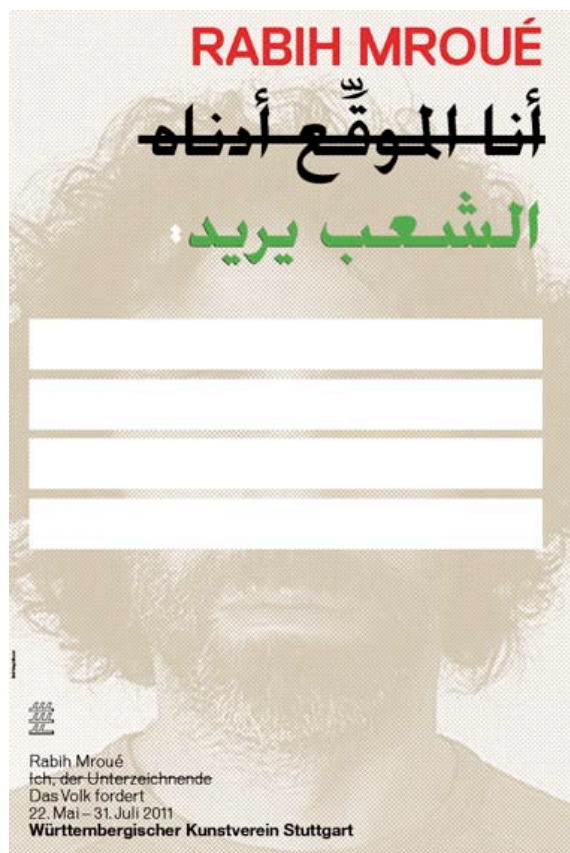


Rabih Mroué

Ich, der Unterzeichnende Das Volk fordert

22. Mai – 31. Juli 2011

Pressetermin: Freitag, 20. Mai 2011, 14 Uhr



Eine Ausstellung von
BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht

In Zusammenarbeit mit
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Kurator
Cosmin Costinaş

1. Einführung

Vom 22. Mai bis zum 31. Juli 2011 zeigt der Württembergische Kunstverein die erste Einzelausstellung des libanesischen Künstlers Rabih Mroué in Deutschland. Sie wurde von Cosmin Costinaș, Kurator der basis voor actuele kunst (BAK) in Utrecht, wo die Ausstellung 2010 erstmals zu sehen war, kuratiert.

Mroué, der zwischen den Bereichen von Theater, Performance und bildender Kunst arbeitet, zählt zu den Schlüsselfiguren der libanesischen Kunstszene, die sich nach dem (formalen) Ende des Bürgerkriegs in den 1990er Jahren etablierte.

In einem bühnenartigen Arrangement, das eigens für die Räume des Kunstvereins konzipiert wurde, stellt die Ausstellung neun Werke vor, die zwischen 2003 und 2011 entstanden sind und Wandarbeiten, Installationen sowie Videoarbeiten umfassen.

Vor dem Hintergrund der aktuellen arabischen Revolutionen hat Mroué den ursprünglichen Titel der Ausstellung, *I, the Undersigned* (Ich, der Unterzeichnende), der sich auf eine ältere Arbeit des Künstlers bezieht, gestrichen und ersetzt: im Sinne einer radikalen Neubestimmung seiner Einzelschau in Utrecht.

Der neue Titel – ~~Ich, der Unterzeichnende~~ *Das Volk fordert* – greift jene Losung auf, die die Volksaufstände in Nordafrika, deren Tragweite wir derzeit kaum abschätzen können, wesentlich beflügelt. Zugleich ist *Das Volk fordert* Titel der jüngsten Arbeit des Künstlers. Sie besteht aus einem Wandtext, der dieses Satzfragment durch eine Auswahl möglicher – und dabei auch widersprüchlicher – Forderungen ergänzt.

Die Streichung des ursprünglichen Titels findet ihre Entsprechung in der Streichung des Werkes *I, the Undersigned* in der Stuttgarter Ausstellung, von der nur einige wenige Spuren zu sehen sind. In dieser Arbeit entschuldigt sich der Künstler persönlich für sein Verhalten während des Bürgerkriegs im Libanon. Angesichts der revolutionären Massen, die sich derzeit zusammenfinden, entschied Mroué sich dazu, die subjektive Position des „Ichs“ zugunsten dieser Massen zu verlagern. So versteht sich die neue Arbeit, *Das Volk fordert*, als Hommage an das Wiederaufleben des Gemeinschaftssinns, reflektiert jedoch zugleich die Ambivalenz, die dem Druck der Masse innewohnt.

Mroué setzt sich in seinen Werken mit den anhaltenden Konflikten im Libanon und so genannten Nahen Osten auseinander. Die politischen und kulturellen Kontexte dieser Konflikte werden ebenso beleuchtet wie allgemeine Fragen nach der Konstruktion von Identität, Geschichte und Erinnerung.

Mroués Arbeiten, die auf Dokumenten – Zeitungsausschnitten, vorgefundenen Fotos und Videos et cetera – aus seinem umfangreichen Archiv basieren, durchkreuzen unentwegt die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sie verschränken „Fakten“ der Vergangenheit mit Spekulationen über die Gegenwart, individuelle mit kollektiven Erfahrungen. Dabei geht es Mroué weniger um das Erinnern, als vielmehr um das Vergessen – ein Vergessen im Sinne eines aktiven Prozesses der Bewältigung.

2. Werke in der Ausstellung

Old House, 2003

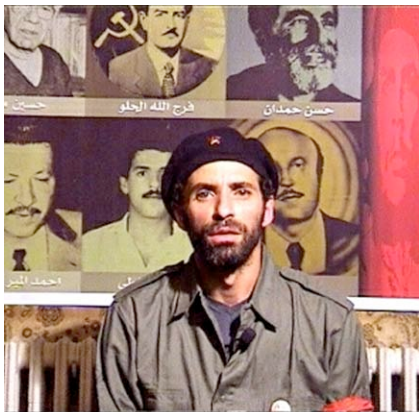
Video, 1:15 Min., Loop



Die Videoarbeit *Old House* zeigt die Zerstörung eines Hauses im Libanon in Slow Motion. In verschiedenen Rhythmen laufen die Bilder dabei vorwärts und rückwärts. Die Unumkehrbarkeit der Zerstörung und die Möglichkeit der Erneuerung fallen hier permanent ineins.

On Three Posters. Reflections on a Video-performance by Rabih Mroué, 2004

Video, 17 Min.



On Three Posters. Reflections on a Video-performance by Rabih Mroué (Über Drei Poster. Gedanken zu einer Videoperformance von Rabih Mroué) ist eine auf das Format Video übertragene Performance des Künstlers – eine Art Meta-Erzählung derselben. Sie basiert auf verschiedenen Testaufnahmen einer Videobotschaft, die einer der ersten Selbstmordattentäter des Libanons – ein weltlicher Krieger, der 1985 gegen die israelische Besetzung des Südlibanons kämpfte – kurz vor seiner Tat anfertigte. Mroué interessiert die mediale Konstruktion dieses öffentlichen Bekenntnisses. Die ursprüngliche Performance entstand 2000 in Zusammenarbeit mit Elias Khoury.

With Soul, with Blood, 2006

Video, 11:00 Min.

Die Videoarbeit zeigt unscharfe Aufnahmen der Menschenmassen einer Demonstration. Die Kamera versucht dabei, sich verschiedenen Einzelpersonen zu nähern, die jedoch nur schattenhaft in Erscheinung treten. Aus dem Off ist Mroués Stimme zu hören. Er kommentiert seinen Versuch, sich selbst in der Masse wieder zu finden, sich von dieser zu Differenzieren.

Noiseless, 2008

Installation (Text; Video, 04:30 Min.)

Noiseless (Lautlos) besteht aus einem Video und einem Text. Das Video zeigt Porträts des Künstlers, die zwischen Sichtbarkeit und Silhouette pendeln. Sie werden in Vermisstenanzeigen eingepasst, bzw. die Porträts der Vermissten durch das Mroués ersetzt. In dem Wandtext reflektiert der Künstler über die Möglichkeiten und Grenzen des Verschwindens.

Grandfather, Father and Son, 2010

Installation (Mixed media), produziert von BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht



Ausstellungsansicht, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 2010

Die Installation *Grandfather, Father and Son* verknüpft Ereignisse aus der Familiengeschichte Mroués mit historischen Schlüsselmomenten im Libanon. Sie umfasst verschiedene Dokumente, die ihn selbst, seinen Vater und Großvater betreffen, so zum Beispiel Karteikarten aus der Bibliothek des Letzteren. Mroués Großvater, ein Theologe und Kommunist, hat ein Werk über die Dialektik des Islams geschrieben. 1987, zu Beginn seiner Arbeiten am dritten Band dieser Schrift, fiel er einem Attentat zum Opfer. Im selben Jahr wurde auch Premierminister Rashid Karami ermordet.

Von Mroués Vater sind Manuskriptseiten einer nie veröffentlichten mathematischen Abhandlung zur Fibonacci-Folge zu sehen, die er 1982 verfasst hatte – dem Jahr des israelischen Einmarsches in den Libanon. Mroué selbst ist hier durch seine bislang erste und letzte Kurzgeschichte vertreten, die er 1989, gegen Ende des Krieges, veröffentlichte, und die von ihm in einem Video vorgetragen wird, das in der Bibliothek des Großvaters aufgenommen wurde.

Je Veux Voir, 2010

Installation (Fotomontage, zwei Videos, Text, 5:13 Min. und 00:30 Min., Loop), produziert von BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht



Ausstellungsansicht, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 2010

Die Installation *Je Veux Voir* (Ich möchte sehen) geht auf den gleichnamigen Spielfilm von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige (2008) zurück, in dem Mroué, neben Catherine Deneuve, die Hauptrolle spielt. In diesem fiktiven Film, der zum Teil auf einer wahren Geschichte beruht, besichtigt Deneuve (gespielt von Deneuve) die Folgen des israelischen Angriffs auf den Südlibanon im Jahr 2007. Sie wird von Mroué (der von Mroué gespielt wird) begleitet, der seinen Geburtsort zum ersten Mal nach diesem Angriff wiedersieht.

Die Installation besteht aus einem großen Panoramafoto, das Mroués zerstörtes Heimatdorf zeigt. Links und rechts daneben sind zwei Monitore platziert. Auf dem einen ist eine kurze Sequenz aus dem Spielfilm zu sehen, bei der Deneuve an diesem gespenstischen Ort Mroués Namen ruft. Der andere zeigt mysteriöse militärische Zahlencodes, die sich auf den Wänden der zerstörten Häuser des Dorfes befinden.

I, the Undersigned: I and We, 2011

Installation (Text, zwei Videos, 4:10 Min. und 3:50 Min.)

Die Arbeit *I, the Undersigned* von 2007 – die in der Stuttgarter Ausstellung in „gestrichener“ Form erscheint – besteht ursprünglich aus einem Wandtext und einer Videoarbeit, die auf zwei Monitoren gezeigt wird. Auf dem unteren Monitor ist Mroués regloses Gesicht zu sehen. Aus dem Off hört man eine monotone Stimme, die in arabischer Sprache eine Reihe von Entschuldigungen des Künstlers vorträgt. Die Übersetzung kann man auf dem oberen Monitor lesen. Mroué entschuldigt sich für Verhaltensweisen, von denen er glaubt, dass sie (unabsichtlich) zur Aufrechterhaltung des libanesischen Bürgerkriegs beigetragen haben.

I, the Undersigned: I and We von 2011 dagegen besteht aus zwei Monitoren, auf denen die beiden Videos *nicht* zu sehen sind, und einem Wandtext, in dem der Künstler diesen Akt der „Streichung“ erläutert.

The People Are Demanding, 2011

Wandtext

Mit „Das Volk fordert“ beginnt das Gros jener zahlreichen Slogans, die derzeit überall auf den Straßen, in denen sich die arabischen Revolutionen ereignen, zu hören sind. In seiner Arbeit ergänzt Mroué diesen Satzteil mit einer langen Reihe möglicher Forderungen, die von den radikalsten Wünschen bis zu den banalsten oder grundlegendsten menschlichen Bedürfnissen reichen. Die so erzeugte Ambivalenz verweist gleichermaßen auf das eindrucksvolle Wiederaufleben des Gemeinschaftssinns wie auf die Fragilität des Einzelnen, auf den der Druck der Masse trifft.

Model of The Mediterranean Sea, 2011

Videoinstallation

Die Arbeit *The Mediterranean Sea* wurde produziert von der Lunds Konsthall, Schweden

Mroué zeigt das Modell seiner Videoinstallation *The Mediterranean Sea*, die 2011 entstand. Sie stellt die Bodenprojektion (hier via Monitor) eines Schwimmers auf offener See der Wandprojektion eines bewusst unscharf aufgenommenen Cello-Spielers gegenüber.

3. Kurzbiografie

Rabih Mroué, geboren 1967, lebt und arbeitet in Beirut.

Rabih Mroué ist Schauspieler, Theaterregisseur, Dramatiker und bildender Künstler. Zudem ist er Mitherausgeber der Zeitschrift *The Drama Review* sowie Mitbegründer und Vorstandsmitglied des Beirut Art Center in Beirut. Mroué wurde 2010 mit dem Artist Grant for Theatre/Performance Arts der Foundation of Contemporary Arts, New York, sowie mit dem Spalding Gray Award ausgezeichnet.

Ausstellungen (Auswahl):

Performa 09, New York, 2009; 11. Internationale Istanbul Biennale, Istanbul, 2009; *Tarjama/Translation*, Queens Museum of Art, New York, 2009; Sjarjah Biennale, Sjarjah, 2009; *Soft Manipulation. Who is afraid of the new now?*, Casino Luxembourg, Luxembourg, 2008; *Medium Religion*, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2008; Manifesta 7, 2008, Franzenfeste, Bozen, Trento, Rovereto, 2008; *Les Inquiets. 5 artistes sous la pression de la guerre*, Centre Pompidou, Paris, 2008; *In Focus*, Tate Modern, London, 2007; Biennale of Sydney, Sydney, 2006.

4. Daten

Rabih Mroué

~~Ich, der Unterzeichnende~~ Das Volk fordert

22. Mai – 31. Juli 2011

Pressetermin

Freitag, 20. Mai 2011, 14 Uhr

Presstext

<http://www.wkv-stuttgart.de/presse/2011/presstexte>

Pressebilder

<http://www.wkv-stuttgart.de/presse/2011/pressebilder/mroue>

Pressekontakt

Iris Dressler

dressler@wkv-stuttgart.de

Tel: +49 (0)711 – 22 33 711

Eröffnung

Samstag, 21. Mai 2011, 19 Uhr

Künstlergespräch

mit Rabih Mroué und Cosmin Costinaş

Sonntag, 22. Mai, 11 Uhr

Kostenlose Führungen

Jeden Sonntag, 15 Uhr

Führungen mit Hans D. Christ / Iris Dressler

Mittwoch, 15. Juni 2011, 18:30 Uhr

Mittwoch, 6. Juli 2011, 18:30 Uhr

Sonntag, 31. Juli 2011, 16:30 Uhr

Eine Ausstellung von

BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht

In Zusammenarbeit mit

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Kurator

Cosmin Costinaş

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Schlossplatz 2

70173 Stuttgart

Tel: +49 (0)711 22 33 70

Fax: +49 (0)711 29 36 17

info@wkv-stuttgart.de

www.wkv-stuttgart.de

Öffnungszeiten

Di, Do–So: 11 Uhr–18 Uhr; Mi: 11 Uhr–20 Uhr

Eintritt

5 Euro / 3 Euro ermäßigt / Mitglieder frei

5. Material

Rabih Mroué, *Old House (Altes Haus)*, 2003

Video, 01:15 Min., Loop

Skript

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

Ich erzähle nicht, um mich zu erinnern. Im Gegenteil, ich möchte damit sicherstellen, dass ich vergessen habe. Oder zumindest möchte ich sicherstellen, dass ich einige Dinge vergessen habe, dass sie aus meinem Gedächtnis ausradiert sind. Wenn ich mir sicher bin, dass ich vergessen habe, versuche ich mich daran zu erinnern, was ich vergessen habe. Und während ich versuche, mich zu erinnern, beginne ich zu mutmaßen: vielleicht; eventuell; es ist möglich; es könnte sein; vermutlich; es kann sein; es sieht so aus, als ob; es scheint, dass; ich bin mir nicht sicher, aber ... et cetera. Auf diese Weise erfinde ich das, was ich vergessen habe, neu, und zwar vor dem Hintergrund, dass ich mich tatsächlich daran erinnert habe. Nach einer gewissen Zeit erzähle ich es wieder. Nicht, um mich daran zu erinnern, nein, sondern um sicherzustellen, dass ich es vergessen habe, oder zumindest Teile davon, und so weiter und so fort.

Diese Vorgehensweise mag repetitiv erscheinen, doch das Gegenteil ist der Fall: denn es geht um eine Weigerung, zu den Anfängen zurückzukehren ... und was wissen Sie schon von Anfängen? Auf diese Weise pendele ich permanent zwischen Erinnern und Vergessen, Erinnern und Vergessen, Erinnern und Vergessen, bis der Tod kommt. Ich setze darauf, dass der Tod mich alles wieder neu entdecken lässt. Und selbst wenn da nichts Neues ist: Das wäre für sich schon eine Entdeckung.

Rabih Mroué, *On Three Posters. Reflections on a Video-performance by Rabih Mroué (Über Drei Poster. Gedanken zu einer Videoperformance von Rabih Mroué)*, 2004

Video, 17:00 Min.

Die ursprüngliche Performance wurde 2000 in Zusammenarbeit mit Elias Khoury realisiert und vom Ayloul Festival in Beirut produziert

Skript

(Aus dem Englischen: Ulrike Lowis)

Guten Abend, meine Damen und Herren,

Ich danke Ihnen, dass Sie heute hier sind, und freue mich, hier mit Ihnen in diesem Raum zu sein. *Three Posters* ist eine von Elias Khoury und Rabih Mroué entwickelte und aufgeführte Videoperformance. Erstmals gezeigt wurde sie im September 2000 auf dem Ayloul Festival in Beirut. Es folgten weitere Präsentationen auf Festivals in ganz Europa.

Das Video:

1985 nahm Jamal El Sati, ein libanesischer Kommunist, wenige Stunden vor einem Selbstmordattentat ein Video auf, mit dem er sich zu dem Anschlag gegen die israelische Armee, die damals den Süden Libanons besetzt hielt, bekannte. Gekleidet nach Art eines lokalen Scheichs, sollte er einen mit 400 kg TNT beladenen Esel zum Hauptquartier des israelischen Militärgouverneurs in Hasbayya führen. Er passierte zunächst drei Barrikaden, und nachdem er sein Ziel erreicht hatte, zündete er das TNT und sprengte dabei sich und den Esel mit in die Luft.

Damals waren Bekennervideos von Selbstmordattentätern nichts Ungewöhnliches, und die Bänder wurden in den Abendnachrichten im Fernsehen gezeigt.

Die endgültige Version von Jamal El Satis Aufnahme wurde erstmals von Tele-Liban ausgestrahlt. 14 Jahre später fiel einer Freundin per Zufall das ungeschnittene Material des Bekennervideos in die Hände. Es lag vergessen in einem Regal in einem Büro der Kommunistischen Partei Libanon.

Auf diesem Band wiederholt Jamal El Sati sein Bekenntnis dreimal vor der Kamera, um dann zu entscheiden, welche Version sich am besten für die öffentliche Ausstrahlung eignet. Die Unterschiede zwischen den drei Takes sind minimal, ja unbedeutend. Die Öffentlichkeit sollte nur eine dieser drei Versionen zu sehen bekommen – ein eindeutiges und unmissverständliches Statement.

Bis dahin hatten wir im Fernsehen immer nur die Endversionen zu sehen bekommen, eindeutige Stellungnahmen, vorgetragen ohne Zögern, Versprecher oder Stotterer. Dieses Video nun machte den Augenblick des Zögerns sichtbar. In dem Augenblick, da wir das »Stottern« des Märtyrers sahen, wurde uns etwas Einfaches klar, so einfach, dass es nicht zu übersehen war – ein Märtyrer ist kein Held, sondern ein Mensch. Ich habe den Eindruck, dass die Menschen das vergessen haben oder nicht mehr daran erinnert werden wollen.

Die Entstehungsgeschichte:

Das Video war Auslöser für die Entstehung von *Three Posters*. Wir waren wie gebannt von Satis Wiederholungen und wollten sie der Öffentlichkeit im Rahmen einer Theaterperformance präsentieren. Dabei ist uns die Entscheidung, das Video „wie gesehen“ zu zeigen, keinesfalls leichtgefallen. Wir standen vor diversen moralischen Dilemmata: Konnten wir es zulassen, dass ein Publikum, das mit dem Märtyrer »weder bekannt noch verwandt« ist, an dessen letzten Emotionen vor seinem Tod teilhat? Konnten wir ein Video, das uns nicht gehörte, überhaupt zeigen? Wollten wir überhaupt *dieses* Video mit all seinen Proben präsentieren? Missbrauchten wir dieses Video, um ein „Kunstwerk“ zu schaffen, aus dem wir moralischen und finanziellen Nutzen ziehen würden? Würden wir vielleicht die geheiligte Sphäre eines Märtyrers verletzen?

Je länger wir über diese Fragen diskutierten, desto klarer wurde uns, dass unser Problem nicht ethischer Natur war, sondern in einer Menge äußerst komplexer Fragen bestand: Es ging um den Bürgerkrieg und die Rolle, die die Kommunistische Partei Libanon in diesem Krieg spielte, darum, wie der Widerstand gegen die israelische Besatzung als nicht religiös motivierte Bewegung begonnen hatte und schließlich unter dem Kommando der fundamental-islamistischen Hisbollah endete; wie die Linke gescheitert war; wie sich die Politik der Medien bedient und in welcher Beziehung – oder Wechselbeziehung – diese zum Tod stehen. Im Raum stand auch die Frage nach dem Medium selbst: In welcher Beziehung steht ein Video zu einer Aktion, die stattfinden wird, deren Zeugen wir aber noch nicht geworden sind – insbesondere vor dem Hintergrund, dass wir Videos im Allgemeinen als Aufnahmen von bereits Geschehenem betrachten? Inwiefern zeigen oder verfälschen solche »Dokumentationen« die Realität?

Zunächst wollten wir schlicht nur das Videoband zeigen: Das Filmmaterial sprach für sich selbst, wir mussten gar nicht eingreifen. Doch letztlich war unser Ziel eine künstlerische Performance, nicht eine politische Aktion. Dieser zentrale Beweggrund bedeutete, dass es nicht ausreichen würde, das Video einfach nur zu zeigen. Wir begannen zu diskutieren, wie wir das Video in eine Live-Performance einbeziehen könnten. Wir erwogen, das Band dorthin zurückzubringen, wo es hingehörte, und die Geschichte nachzuspielen, zu »performen«, und das im Beisein des Publikums auf Video aufzuzeichnen. Wir würden, so unsere Idee, Leute aus dem Publikum einbeziehen und ihnen die Gelegenheit geben, die Rolle des Märtyrers zu spielen und sich zu der Tat zu bekennen, ganz so, als wären sie selbst im Begriff, ein Selbstmordattentat zu begehen. Uns ging es dabei darum, das Paradox des Satzes »Ich bin ein Märtyrer« in den Fokus zu rücken, die Tatsache, dass ein lebender Mensch sagt: Ich bin tot. Diesen Satz auszusprechen ist ungemein schwierig.

Für die endgültige Fassung schließlich wählten wir einen einfachen Rahmen: drei Personen, drei Möglichkeiten, den Tod wahrzunehmen:

1. Ein Schauspieler
2. Ein Widerstandskämpfer (also Jamal El Sati)
3. Ein Politiker

1. Der Schauspieler. Die Wahrheit hinter der Konstruktion:

Der Schauspieler bin ich in der Rolle eines Selbstmordattentäters, der versucht, den »final cut« seines Bekennervideos aufzuzeichnen. Das Publikum sieht mich auf einem Monitor. In Beirut allerdings kannten mich alle als Schauspieler. Es geht nicht darum, die Zuschauer zu täuschen. Wir wollten, dass eindeutig klar ist, dass Rabih Mroué die Rolle des Märtyrers Khaled Rahal spielt. Es sollte kein Verwirrspiel zwischen Realität und Fiktion geben.

Wenn ich die drei Takes für mein angebliches Bekennervideo aufgenommen habe, lege ich die Rolle des Märtyrers ab und spreche als Rabih Mroué. Ich lese meinen Namen vor, mein Geburtsdatum und ein paar weitere Angaben zu meinem »persönlichen Leben«. Ich erscheine also nicht nur auf dem Monitor, sondern trete gleichzeitig auch live vor dem Publikum auf. So merken die Zuschauer, dass die Rolle, die ich gespielt habe, nicht „in der Vergangenheit“ liegt, also nicht vorher auf Video aufgenommen wurde, sondern dass ich hinter einer Tür „live“ in die Kamera gesprochen habe und sie mir dabei über den Videomonitor direkt zugeschaut haben. Die Täuschung entsteht durch den Videomonitor und wird sofort aufgelöst, wenn ich die Tür öffne und das Publikum mich lebend und live sieht. In genau dieser Sekunde offenbart sich, wie der unechte Augenblick entsteht. In diesem Augenblick entsteht der Eindruck, der Märtyrer sei vor ihren Augen wieder zum Leben auferstanden. Wer ist nun der Geist: der Mensch aus Fleisch und Blut oder das Bild, ich oder mein Abbild?

Folglich kann sich das Publikum nicht mehr sicher sein, ob ich gespielt habe oder nicht. An dieser Stelle der Performance vermischen sich Fiktion und Realität, und das Publikum hinterfragt von da an alles, was in der Performance noch folgt. Dies gilt vor allem für das »echte« Märtyrervideo, das ein paar Minuten später gezeigt wird und vermutlich als Mischung von Realität und Fiktion wahrgenommen wird.

2. Der Märtyrer. Die Konstruktion von Wahrheit:

Man könnte annehmen, dass Jamal El Sati mit den verschiedenen Takes nichts weiter versucht, als vor seinem Tod ein optimales und möglichst ideales Bild von sich zu schaffen, wie wir es wohl alle tun würden. Dass Jamal El Sati darum, wie jeder Schauspieler, mehrere Takes aufnimmt. Aber warum sollte Jamal versuchen zu schauspielern? Warum sollte jemand, der im Begriff ist, ein Selbstmordattentat zu begehen, versuchen zu schauspielern?

Welche Spuren hinterlässt ein Märtyrer nach einer Selbstmordmission? Sind es die physischen Auswirkungen, also das, was die Mission den Feind kostet? Oder ist es das Video, das er hinterlässt? Und was wirkt letztlich stärker nach? Es scheint, als sei Jamal El Sati sich darüber klar geworden, dass das Video, das er hinterlassen würde, wichtiger war als seine eigentliche Mission. Entsprechend beginnt seine Märtyrertat in dem Moment, da er in die Kamera blickt, denn *im Geiste* begeht er die Tat in dem Augenblick, in dem ihm die »endgültige Version« gelingt. In dem Augenblick wird er zum Märtyrer. Das Video ist das letzte Bild von ihm, der vermeintlich eindeutige Beweis dafür, dass er seinen Tod überleben wird. Für uns allerdings stellte diese Tatsache den Status des Videos als Beleg, Darstellung, Dokumentation des Todes infrage.

Doch der Schlussfolgerung, dass es dem Märtyrer wie einem Schauspieler um die beste Einstellung gehe, steht die Tatsache gegenüber, dass die Unterschiede zwischen den Takes so minimal sind, dass man kaum daran glauben kann, dass es ihm um das ideale Bild ging.

So ist es wohl weder seine Absicht, gezielt die Sympathie der Betrachter zu gewinnen, noch wird ihm mit Verspätung klar, was nach seinem Tod mit ihm geschehen wird, sondern es handelt sich um den nicht formulierten und tatsächlich auch nicht formulierbaren Wunsch, den Tod hinauszuzögern und gleichzeitig aus dem Leben zu gehen. Die Wiederholung ist Zeichen seines widersprüchlichen Wunsches nach Aufschub des Todes und Rückzug aus dem Leben.

3. Der Politiker. Andere Wahrheiten:

Die dritte Figur in der Performance ist der Politiker, der Mann, der verantwortlich ist für Jamal El Satis Operation, der Parteiführer Elias Attallah. Dies sollte die politischen Umstände rund um das Attentat deutlich machen und damit eine Neubewertung der politischen Praktiken und Erfahrungen der Linken im Bürgerkrieg anregen.

Der Politiker war damit einverstanden, dass wir ihn so filmten, wie wir wollten. Bei dem 20-minütigen Interview blieben seine Gesichtszüge im Dunkeln, nur seine Silhouette war erkennbar. Wir beleuchteten sein Gesicht erst, nachdem er zu Ende gesprochen hatte. Es blieb nur einen Augenblick sichtbar, dann machten wir es durch Überbelichtung unsichtbar. Wir wollten sein Bild mit Licht ausbrennen und ihn im übertragenen Sinne mit der Kamera töten, so wie es in gewisser Weise mit Sati geschehen war.

Ich weiß bis heute nicht, warum sich dieser Parteifunktionär bereit erklärte, sich an unserer Performance zu beteiligen, und wieso er keine Einwände gegen das erhob, was wir mit seinem Bild machten. Möglicherweise hat die Kamera eine geradezu magische Anziehungskraft, doch ich finde es nach wie vor irritierend zu erleben, wie ein Politiker der Macht der Kamera und ihrer Herrschaft über die Realität erliegt.

Übertragbarkeit für ein ausländisches Publikum:

Leider gingen viele Aspekte der Performance verloren, als wir sie im Ausland zeigten. Aber das lag in der Natur der Sache: Wir hatten überhaupt nicht erwartet, dass das ausländische Publikum die Kritik an unserer Geschichte in allen Nuancen verstehen würde. Bei der Entwicklung der Performance hatten wir ja ein Beurter Publikum vor Augen gehabt, und uns war klar, dass ein ausländisches Publikum mit den Einzelheiten unserer Geschichte und des Bürgerkriegs kaum vertraut sein würde. Dennoch wurde *Three Posters* im Ausland gut aufgenommen. Besondere Beachtung schenken die Zuschauer dem direkten Bezug der Performance zum Bürgerkrieg im Libanon. Ihnen wurde klar, dass die Geschichte zu komplex ist, um zusammengefasst zu werden, und, was noch wichtiger ist, sie erfassten die Unterschiede zwischen unserer Darstellung des Bürgerkrieges und der »offiziellen« Darstellung, die ihnen bis dahin nur stark vereinfachtes Bild der libanesischen Geschichte geliefert hatte.

Leider stellte die ausländische Presse unweigerlich eine Verbindung zwischen der Performance und »aktuellen Ereignissen« her. Für uns war es nicht einfach, dieser Lesart vorzubeugen und klarzumachen, dass *Three Posters* im libanesischen Kontext zu deuten ist. An dieser Stelle sei noch einmal ausdrücklich betont, dass die Performance erstmals im Jahr 2000 aufgeführt wurde, vor dem 11. September und bevor Selbstmordattentate zum Symbol der palästinensischen Intifada wurden. *Three Posters* bezieht sich nicht auf das aktuelle Phänomen der Selbstmordkommandos islamischer »Fundamentalisten«. Als nicht religiös motivierter und »linker« Akt ist die Selbstmordmission eines Kommunisten offen für Interpretation, Hinterfragung und Diskussion. Im Falle der fundamentalistischen Attentate ist die Motivation hinter solchen Missionen eindeutig und lässt wenig, ja keinen Raum für Diskussionen. In diesem Sinne wollen wir mit *Three Posters* eine Neubewertung von Politik und Rolle der libanesischen Linken im Bürgerkrieg anregen. Die Performance ist eine kritische und selbstkritische Auseinandersetzung mit der Tatsache, dass wir in der aktuellen politischen Landschaft im Libanon nicht mehr vertreten sind und ist damit in gewisser Hinsicht Zeugnis unserer Niederlage.

In der Rückschau muss man insbesondere mit Blick auf das große Medieninteresse, das uns entgegengebracht wurde, bemerken, dass es uns nicht gelungen ist, diesen entscheidenden Unterschied zu vermitteln. Die Macht der Presse war größer als die Aussagekraft unserer Performance. Die Art und Weise, wie die Medien es verstehen, sich einer Idee zu bemächtigen und sie journalistischen und politischen, ja vielleicht sogar kommerziellen Zwecken unterzuordnen, ist schon einzigartig. Das Thema von *Three Posters* war ein gefundenes Fressen für die Medien. Aufgrund der gegenwärtigen Stimmungslage haben wir uns schweren Herzens entschieden, die Performance nicht mehr zu zeigen. Wir wollen mit diesem heiklen Thema, das uns persönlich stark betrifft, nicht auftreten. Für uns ist das ein Nullsummenspiel.

Rabih Mroué, *With Soul, with Blood* (Mit Seele, mit Blut), 2006

Video, 11:00 Min.

Skript

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

Ich bin einer von den Tausenden, die bei dieser Demonstration dabei waren ... mein Gesicht ist eines jener Gesichter, aber ich weiß nicht genau welches. Zuerst dachte ich, dass ich vielleicht der sein könnte, der dort steht, aber dann sagte ich mir, nein, das ist nicht möglich, denn er sieht nicht aus wie ich ... und auch dieser hier sieht mir nicht ähnlich. Ich schaue es mir näher an und weiß, dass er nicht wie ich aussieht, obwohl hier alle gleich aussehen ... und dennoch unterscheide ich mich von allen anderen hier, aber wie kann ich das beweisen? Ganz einfach: Wenn ich mein Gesicht in der Masse finde, dann kann ich es beweisen ... Das bin ich ... Nein, bin ich nicht ... Dieser Mann ist begeistert, was ich nicht bin, obwohl es hier so aussieht, als würden wir alle dieselbe Begeisterung teilen ... mit einer Stimme sprechen ... und die Stimme verschwindet ... kein Ton mehr ... doch meine Begeisterung ist eine andere Art von Begeisterung ... Nehmen wir an, das bin ich ... Ich bin sicher, dass niemand glauben wird, dass ich das bin ... Ich bin anders ... Ich bin hier mit ihnen, aber ich bin anders ... doch wer wird mir das glauben ... Hier sehen wir uns alle ähnlich, außer dieser hier ... der da, der in dieser Kiste liegt ... der ist ganz sicher anders als alle anderen hier ... sicher?! ... Ich weiß es nicht.

Rabih Mroué, *Noiseless* (Lautlos), 2008

Installation (Text; Video, 04:30 Min.)

Skript (Wandtext)

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

Ich habe Fotografien von mir gesammelt, die mich als Vermissten zeigen, so wie man sie aus der Zeitung kennt. Es war mir nicht klar, warum ich das getan habe, aber ich war irgendwie fasziniert von der Frage, wohin ich verschwinden könnte, vor allem in einem so kleinen Land wie dem Libanon, von dem es heißt, dass hier jeder jeden kennt, und über dessen Gesellschaft als Mindestes gesagt werden kann, sie sei konfessionell, kommunitaristisch, durch Stämme geprägt und so weiter und so fort. Es scheint, dass es, ganz gleich, wie sehr sich auch Kontrolle und Autorität in diesem Land – eigentlich in jedem Land – etabliert haben, immer Risse und Löcher gibt, in denen Einzelne verschwinden. Sie flüchten in diese, sie entkommen darin, gehen verloren und verüben manchmal sogar ein Verbrechen – und das alles, ohne eine einzige Spur zu hinterlassen.

Rabih Mroué, *Grandfather, Father and Son (Großvater, Vater und Sohn)*, 2010

Installation (Mixed media)

Produziert von BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht

Skript (Wandtexte)

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

Die Bibliothek:

Die Bibliothek des Großvaters umfasste über 8.000 Bücher. Als er die 70 überschritten hatte, ließ seine Sehkraft nach, und er konnte sich nicht mehr daran erinnern, wo genau er die Bücher im Regal platziert hatte. Wenn er ein bestimmtes Buch brauchte, bedurfte es viel Zeit und Mühe, bis er es gefunden hatte. Der Vater entschloss sich, eine Lösung für dieses Problem zu finden; er bat seine Tochter (die Schwester), ihm dabei zu helfen, ein System zur Katalogisierung der Bücher zu entwickeln. Sie versahen jedes Buch mit einer Nummer und legten eine eigene Karteikarte dafür an. Auf diese Karte schrieben sie die Nummer und den Titel des jeweiligen Buches. Sie ordneten die Karten in alphabetischer Reihenfolge. Wenn der Großvater nun ein Buch benötigte, konnte er in den Karten nach dem Titel mit der entsprechenden Nummer suchen und brauchte nur noch der Nummerierung in den Regalen der Bibliothek folgen. Es dauerte ein Jahr, bis der Vater und die Schwester mit der Katalogisierung der Bücher fertig waren. Nach dem Tod des Großvaters verwendete niemand mehr die Karten, und sie wurden nutzlos. Der Sohn nahm die Karten an sich. Er entschloss sich, sie nicht in alphabetischer Reihenfolge zu ordnen, sondern so, wie der Großvater ursprünglich seine Bibliothek organisiert hatte.

Das Buch:

Inspiziert von den Theorien Fibonaccis, beschließt der Vater 1979 ein Buch über Mathematik zu schreiben. Just als er mit dem Schreiben beginnt, wird der Krieg in Beirut neu entfacht. Der Vater hält an seinem Projekt fest, obwohl der Bürgerkrieg ihn von seiner Denkaufgabe abzuhalten versucht. 1982 erfährt die israelische Regierung, dass der Vater kurz vor Abschluss seines Projektes steht, und beeilt sich, in den Libanon einzumarschieren, um die Fertigstellung seines Werkes zu verhindern. Die israelische Invasion beginnt im Juni 1982. Der Vater beharrt darauf, sein Projekt fortzuführen, und verstärkt seine Denkanstrengung; die israelische Armee umzingelt Beirut, die Stadt, in der er arbeitet, und beginnt damit, die Stadt, das Land und das Meer aus der Luft zu bombardieren, doch noch immer hört der Vater nicht auf zu arbeiten. Trotz der immer knapper werdenden Vorräte und Nahrungsmittel, trotz Stromausfällen, Wasser- und Benzinknappheit schreibt er weiter. Er bringt das Werk zu Ende und gibt dem Buch den Titel Variationen über ein Thema von Fibonacci. Mit dem Schreiben eines Buches, das niemand – und am allerwenigsten er selbst – zu brauchen scheint, hat er die israelische Armee besiegt.

Die Kurzgeschichte (SchachMatt):

1989 schrieb der Sohn seine erste Kurzgeschichte. Es handelt sich um die Geschichte einer Familie, die während eines Bombengefechts zwischen Ost- und Westbeirut in ihrem Haus gefangen ist. Die Erzählung beschreibt, wie die verschiedenen Familienmitglieder die Zeit der Bombardierung in einem vermeintlich sicheren Winkel des Hauses verbringen. Die Geschichte endet damit, dass eine Bombe ausgerechnet diesen Teil des Hauses trifft. Der Leser erfährt zwar, dass die Familie getroffen wurde, doch über etwaige Opfer bleibt er im Unklaren. Nur kurze Zeit später, während eines realen Bombardements, geriet der Sohn mit seiner Familie in dieselbe Situation, wie er sie in der Erzählung geschildert hatte, und ihr widerfuhr dasselbe Schicksal wie der Familie in seiner Geschichte. Die Mutter, die Schwester und der ältere Bruder wurden verletzt. Auf das Leben des Sohnes hatte dieser Vorfall

beträchtliche Auswirkungen. Er deutete ihn als Zeichen, keine weiteren Kurzgeschichten mehr zu schreiben. Jene Geschichte war die erste und letzte, die er jemals schrieb. Später wendete er sich dem Theater zu – obwohl der Onkel ihn ermutigte, beim Schreiben und der Literatur zu bleiben, statt sich auf das Theater zu konzentrieren.

Fibonacci (Leonardo da Pisa oder Pisano 1170–1250) warf folgendes Problem auf: „Wieviele Kaninchenpaare können, ausgehend von einem einzigen neugeborenen Paar, im Laufe eines Jahres gezeugt werden, vorausgesetzt dass:

I: jedes Paar jeden Monat ein neues Paar zeugt, das

II: jeweils am Ende des zweiten Monats geboren wird

III: der Tod nicht vorkommt.“

Der Vater begann, sich für dieses Problem zu interessieren. Auf der Basis der begrenzten Quellen, die ihm in seiner privaten Bibliothek zur Verfügung standen, führte er zeitaufwendige Experimente und Berechnungen durch. Er brauchte fast vier Jahre, um seine Ausführungen abzuschließen. In der Schlussphase suchte er vergeblich Kontakt zu verschiedenen Zeitschriften und Verlagen, und sein Projekt landete schließlich auf einem Regal in seinem Haus.

Der Großvater rasiert seinen Kinn- und Oberlippenbart. Er entledigt sich seiner religiösen Gewänder, zieht ein weißes Hemd, einen Anzug und eine Krawatte an und klopft an die Tür seines Hauses. Seine Frau öffnet ihm, schaut ihn verwundert an und fragt: „Ja? Was kann ich für Sie tun?“ Er antwortet: „Ich bin Hussein, dein Mann.“

Der Bruder, dem die Kurzgeschichte gewidmet ist:

Am Tag des Attentats, im Februar 1987, rannte Yasser, der jüngere Bruder, sofort zum Haus des Großvaters, als er die Nachricht hörte. Auf dem Weg dorthin wurde er von einem Heckenschützen angeschossen. Das Projektil trat auf der einen Seite seines Schädels ein und auf der anderen Seite wieder hinaus. Durch die Kugel verlor er sein Sprech- und Schreibvermögen. Zehn Jahre nach diesem Vorfall schrieb der jüngere Bruder die folgenden Worte auf und las sie laut vor: „Im Tod schreiben wir nicht. Wir sprechen mit Worten, die nur wenige Lebende verstehen können.“

Die Zeitung, in der die Kurzgeschichte erschien:

Die Tageszeitung Al-Nidaa („Der Ruf“) war ein Organ der Libanesischen Kommunistischen Partei. Zwischen 1982 (dem Jahr, in dem der Vater seine mathematische Schrift fertigstellte) und 1987 (dem Jahr, in dem der Großvater einem Attentat zum Opfer fiel und der jüngere Bruder angeschossen wurde) trug der Sohn diese Zeitung jeden Sonntag aus. Diese Aufgabe gehörte zu seinen Parteipflichten. Er klemmte sich einen Packen Zeitungen unter den Arm, klopfte an die Türen aller Häuser der Nachbarschaft und wiederholte stets denselben Satz: „Guten Morgen! Möchten Sie die Al-Nidaa lesen?“ Nachdem er seinen Parteauftrag erledigt hatte, verbrachte er die ganze Woche damit, die Tintenflecken, die der Zeitungspacken auf seinen Fingern und seinem Arm hinterlassen hatte, abzureiben. Als der Bürgerkrieg zu Ende war, wurde Al-Nidaa eingestellt. Die Tinte jedoch blieb.

Die Bombe, die das Haus traf:

Einige Zeit nach der Bombardierung, als die Familie versuchte, das Haus zu reparieren, fand der Vater die Überreste der Granate, die das Haus getroffen hatte. Er säuberte sie und fand am Boden eine Herstellerangabe: „Hergestellt im Irak“. Er war erleichtert, denn dies erinnerte ihn an seine Kindheit, die er mit seinem Vater (dem Großvater) im Irak verbracht hatte.

Das Attentat:

Die Großmutter öffnete die Tür. Einer der beiden bewaffneten Männer fragte sie nach ihrem Ehemann. Sie wollten, dass er eine Petition unterzeichnete, mit der der

Bürgerkrieg, der damals in Beirut herrschte, gelegnet wurde. Die Großmutter bat ihn, sein Gewehr im Wohnzimmer abzustellen und in das Schlafzimmer zu gehen, wo der Großvater wie gewöhnlich seinen Mittagsschlaf hielt. Der bewaffnete Mann willigte ein, behielt jedoch seine verborgene Handfeuerwaffe mit Schalldämpfer.

Der Onkel:

An jenem Tag, an dem die Kurzgeschichte des Sohnes in der Zeitung veröffentlicht wurde, sandte der Onkel ihm eine Notiz mit folgendem Anliegen:

„Herr Rabih, Grüße und Glückwunsch für Ihre Geschichte ‚Zur Hölle damit‘. Sie sollten weiter solche Geschichten schreiben, denn die Literatur hat in Ihnen einen großartigen Autor gefunden. Und zur Hölle mit der Schauspielerei. Im Haus Ihres Vaters befindet sich – wie ich hörte – ein Exemplar des Alten Testaments. Könnten Sie Ihren verehrten Vater bitte fragen, ob er so freundlich wäre, mir dieses Exemplar für nur zwei Tage auszuleihen? Und sollte Ihr Vater die Freundlichkeit haben, meiner Anfrage beizukommen, wären Sie Ihrerseits dann so freundlich, es mir in mein Büro zu bringen?“

Vielen Dank an Ihren verehrten Vater und vielen Dank an Sie und vielen Dank an Ziad, den Überbringer dieser Notiz.

Nizar“

Die Schwester:

Die Schwester studierte Archivwesen. Sie war diejenige, die, nachdem ihr Bruder (der Sohn) seine erste und letzte Kurzgeschichte geschrieben hatte, in die Brust getroffen wurde. Auf Bitten des Vaters entwickelte sie ein System, um die Bibliothek des Großvaters zu organisieren. Sie gab jedem Buch eine Nummer und legte für jede Nummer eine eigene Karteikarte an. Sie sortierte die Karten alphabetisch in hölzerne Karteikästen ein, die der Vater gemacht hatte. Als sie ihre Aufgabe erledigt hatte, blickte sie voller Stolz auf das Ergebnis und verließ das Land, um zu einem weit entfernten Ziel aufzubrechen und niemals wiederzukehren.

Die Mutter:

Nachdem die Bombe das Haus getroffen hatte, rannte die ganze Familie mit den beiden Verletzten (der Schwester und dem älteren Bruder) in die Amerikanische Universitätsklinik, wo der Vater 1975 wegen Leukämie behandelt worden war. Als sie die Klinik erreichten, stellten sie fest, dass auch die Mutter verletzt war. In der ganzen Panik und Angst hatte keiner bemerkt, dass sie auch getroffen wurde. Nicht einmal ihr selbst war es aufgefallen ...

Der Vater träumt, dass er die Kaninchen sieht, und folgt ihnen in eine Halle mit vielen Türen.

Die Ehefrau:

Am Tag, als der Großvater ermordet wurde, traf der Sohn seine Freundin, die seine Frau werden sollte. Sie sprach ihm ihr Beileid aus, sie wurden gemeinsam wütend und dann gemeinsam traurig, sie umarmten sich, küssten sich, lagen gemeinsam auf dem Bett und verbrachten die ganze Nacht miteinander. In dieser Nacht verloren sie gemeinsam ihre Unschuld.

Der Freund (der das Bild für die Kurzgeschichte zeichnete):

Der Sohn bat seinen Freund, den Künstler Edgar Aho, ein Bild für seine Kurzgeschichte zu zeichnen, das mit dieser in der Zeitung erscheinen sollte. Obwohl er die Geschichte nicht gut fand, war Edgar einverstanden und zeichnete das Bild aus Freundschaft zum Sohn. Als der Krieg im Libanon zu Ende war, stieg er hinauf in den 14. Stock des Gebäudes, in dem er in Beirut lebte, und sprang ins Nichts. Es war der Sprung eines ganzen Lebens. Die örtliche Gemeinde glaubte, dass Edgar zu einer Sekte gehörte, die den Teufel verehrt, und dass der Grund für seinen Sprung aus

seinem satanistischen Glauben herrührte. Tatsächlich war sein Sprung jedoch lediglich ein Akt des Protestes gegen die kommunitaristische Religionsgemeinschaft, in der er lebte. Zum Sohn sagte er immer „Tränen sind nicht wie Zwiebeln“ und lachte dabei.

Der ältere Bruder:

Lange nach der Bombardierung des Hauses, als der Sohn das Material für eine Ausstellung zusammentrug, fragte er den Vater nach dem genauen Datum des Bombeneinschlags. Er fragte die Mutter; er fragte die Schwester; er fragte den jüngeren Bruder; er fragte den älteren Bruder ... Jeder nannte ein anderes Datum. Wegen des Datums gab es zahlreiche Auseinandersetzungen, da jeder glaubte, er oder sie habe recht. Das ging so weiter, bis sich der ältere Bruder, der von der Bombe getroffen worden war, erinnerte, dass direkt nach dem Bombeneinschlag Fotos gemacht worden seien, auf denen das Datum vermerkt sei. Dies würde der entscheidende Beweis sein, um der ganzen Diskussion ein Ende zu bereiten. Die Familie wartete zwei Tage, bis der ältere Bruder die Fotos gefunden hatte. Als er schließlich damit ankam, stellte sich heraus, dass kein Datum darauf stand. Aber sie waren sich einig darin, dass es zwischen August und September 1989 gewesen sein musste, das heißt, nachdem der Sohn seine erste und letzte Kurzgeschichte geschrieben hatte.

Das Haus:

Das Haus wurde 1975, zu Beginn des libanesischen Bürgerkriegs, getroffen. Trotzdem war der Familie damals nicht klar, dass die Kriege tatsächlich begonnen hatten, vielleicht deshalb, weil zu diesem Zeitpunkt niemand im Haus war.

Als das Haus 1989 eine zweites Mal getroffen wurde, wurde ihnen klar, dass die Kriege bereits begonnen hatten und schon lange im Gange waren, vielleicht deshalb, weil sie diesmal alle im Haus waren. In diesem Moment begannen sie sich zu fürchten. Offiziell markierte die erste Bombardierung des Hauses (1975) den Kriegsbeginn, während die zweite (1989) das Ende der Kriege ankündigte.

Rabih Mroué, *Je Veux Voir* (Ich möchte sehen), 2010

Installation (Fotomontage, zwei Videos, Text, 5:13 Min. und 00:30 Min., Loop),
produziert von BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht

Skript (Text)

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

Ich hätte irgendeinen Namen haben können.

Ich hätte bloß eine Nummer ohne Namen sein können.

Ich hätte eine Person sein können, die in einem Kunstwerk existiert.

Ich hätte völlig fiktiv sein können.

Ich hätte ein Bild oder eine Handlung mit narrativer Struktur in einer Spielfilmsequenz sein können.

Ich hätte an jedem Ort zu jeder Zeit sein können,

wenn Catherine nicht zweimal meinen Namen gerufen hätte: Rabih! Rabih!

Rabih Mroué, *I the Undersigned: I and We* (Ich der Unterzeichnende: Ich und Wir), 2011

Installation (Text, zwei Videos, 4:10 Min. und 3:50 Min.)

Skript (Text)

(Aus dem Englischen: Iris Dressler)

An dieser Stelle sollte eigentlich die Arbeit *I, the Undersigned* (Ich, der Unterzeichnende) zu sehen sein. Es handelt sich um eine Installation, die aus zwei Monitoren und einem Wandtext besteht. Der Text lenkt den Blick auf das gezielte Desinteresse, mit dem man den Verantwortlichen für den libanesischen Bürgerkrieg begegnet, sowie auf deren Weigerung, sich bei ihrem Volk für all das, was sie während der Kriege (1975–1990) getan haben, zu entschuldigen. Darüber hinaus sind auf einem der Monitore meine persönlichen Entschuldigungen für das aufgelistet, was ich während dieser Jahre getan habe. Der andere Monitor zeigt mein Gesicht, wie es Sie anstarrt.

Angesichts der radikalen Veränderungen, Kämpfe, Konflikte, Revolutionen und Turbulenzen, die sich in meiner Heimatregion gegenwärtig auf geopolitischer und gesellschaftspolitischer Ebene abspielen, habe ich beschlossen, diese Arbeit derzeit nicht zu zeigen. Die Umbrüche veranlassten mich dazu, auch den Titel dieser Ausstellung von *Ich, der Unterzeichnende* in *Das Volk fordert* zu verändern; also vom „Ich“ zum „Wir“ überzugehen, da ich glaube, dass ich zum Volk dazugehöre. Wir mir scheint, ändert sich das „Ich“ jedoch nicht, während es das „Wir“ sehr schnell tut. Zwischen diesem „Ich“ und diesem „Wir“ steht ein großes rotes Fragezeichen.