

Einleitung

Die libanesischen Theaterautoren, Regisseure und Schauspieler Lina Saneh und Rabih Mroué zählen zu jenen Künstlern, deren künstlerische Laufbahn nach dem Ende des libanesischen Bürgerkrieges 1990 begann. Sie gelten mittlerweile als internationale Künstler, die thematisch zwar aufs Engste mit dem libanesischen Kontext verbunden sind, ästhetisch aber eine zeitgenössische internationale Sprache sprechen und somit dem globalen Kunstmarkt zuzuordnen sind. Saneh und Mroué arbeiten meist zusammen, wenngleich beide jeweils auch eigene Theater- und Videoarbeiten produzieren. Als Dramatiker haben Saneh und Mroué auch im deutschsprachigen Raum Einzug gehalten: Am 13. Januar 2011 hatte *Biokhraphia* in der deutschen Übersetzung am Schauspielhaus Zürich Premiere (Regie Thomas Jonigk).¹

Die libanesischen „Bedingungen des Menschseins“ – insofern man von einem solchen Sonderfall sprechen kann – bilden den Ausgangspunkt von Sanehs und Mroués Betrachtungen: Dazu gehören der Bürgerkrieg von 1975-1990 und seine sichtbaren und unsichtbaren Hinterlassenschaften, die Dominanz der Religion und die konfessionell ausgerichtete Organisation des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens, die familiären, tribalen und Clan-Strukturen und daraus resultierend die Verhinderung eines eigenverantwortlichen, der „Sprache mächtigen“ und damit sichtbaren Bürger-Individuums, das von Vernunft und nicht von irrationalen Emotionen, von Argumenten und nicht von Gewalt, gelenkt wird. Lina Saneh und Rabih Mroué dekonstruieren ihren lokalen Kontext und rekontextualisieren ihn in einem intermedialen und intertextuellen sowie transkulturellen Zwischenraum. Nicht mehr die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und zur Nation, sondern multiple Identitäten und die Herausstellung des Selbst als alleiniger, verlässlicher Bezugspunkt (insbesondere ange-sichts der Katastrophe des Bürgerkriegs und dem mangelnden Vertrauen in jegliche Ideologie), stehen im Vordergrund. Dies führt zur Loslösung des Individuums aus sämtlichen territorialen und ideologischen Verankerungen und zur Vorstellung von einem entgrenzten Raum, in dem das Selbst als eine Vielheit von Identitäten umherschwabt.

Diese Tendenzen äußern sich konkret in den selbstreferentiellen, autofiktiven Arbeiten von Lina Saneh, die sich selbst zu einer individuellen Mythologie² stilisiert, während sie beispielsweise in der Performance *Biokhraphia* (von Lina Saneh und Rabih Mroué, 2002) Mythen in Bezug auf die Nation, die Familie und das Theater dekonstruiert. Dies spielt auch eine Rolle in den eher extrovertierten, an gesellschaftlichen Phänomenen orientierten Arbeiten Rabih Mroués, der reale Ereignisse aus Zeitungsmitteilungen aufgreift, sie fiktionalisiert und in der Dekonstruktion die Paradoxien des libanesischen Systems sichtbar werden lässt. Ein zentrales Thema seiner Performances, von denen *Who's afraid of Representation?* (2005) und *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke* (2007) in der vorliegenden Arbeit exemplarisch herangezogen werden, sind der Bürgerkrieg und der

1 Anders als im Original, das auf einem Zwiegespräch Lina Sanehs mit ihrer Tonbandstimme und ihrem Videobild aufbaut, ist die Zürcher Inszenierung als Dialog zwischen einer Schauspielerin (in der Rolle der Lina Saneh) und einem Schauspieler (in der Rolle des Befragers, ihres *alter ego*) konzipiert. Am 24. April 2012 wurde *Biokhraphia* im Deutschlandfunk auch als Hörspiel urgesendet. Deutsche Übersetzung von d. V.

2 Der Begriff der individuellen Mythologie geht auf Harald Szeemann und die Documenta V aus dem Jahre 1972 in Kassel zurück; s. auch: Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin: Merve, 1985; Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris: Éditions Scala, 2004.

Konfessionalismus als Nährboden für den andauernden Zwist, der zuweilen absurde, ja pathologische Züge annehmen kann (wie beispielhaft anhand der Verurteilung und Hinrichtung des Amokläufers Hassan Mamoun in *Who's afraid of Representation?* gezeigt wird, die mit der Hinrichtung zweier weiterer Männer aus Gründen des konfessionellen Gleichgewichts endet).

Um den (biologischen, politischen usw.) Organismus und dessen Dekonstruktion geht es schließlich in Lina Sanehs *Appendix* (2007): Aus Angst, ihr Körper könnte nach ihrem Tod der libanesischen Erde zugeführt werden, was Lina Saneh um jeden Preis verhindern möchte, und angesichts der Unmöglichkeit der gewünschten Feuerbestattung, ersinnt sie absurde Wege und Mittel, die über die schrittweise chirurgische Zerstückelung ihres Körpers bei lebendigem Leibe führen, bis sie schließlich „Rettung“ in der Kunst findet.

Die Arbeiten Lina Sanehs und Rabih Mroués ergänzen sich: Auf der einen Seite steht die introspektive und mikroskopische Betrachtung, die der Familie als Kern der Gesellschaft eine große Bedeutung beimisst, auf der anderen Seite werden Individuen in gesellschaftlichen Zusammenhängen gezeigt, die durch ihre Sprachrohre auf der Bühne indirekt selbst zu Wort kommen. Charakteristisch für Mroué sind Re-Enactments und damit die Historisierung realer Begebenheiten, die häufig auf der Basis von Zeitungsmeldungen nachgestellt werden. In *Who's afraid of Representation?* werden Lina Saneh und Rabih Mroué zu Spachrohren einerseits der Performancekünstler, andererseits von Hassan Mamoun, in *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke* werden die beiden in der Rolle von Milizionären durch zwei weitere Schauspieler ergänzt.

Rabih Mroués Theater ist geprägt vom Tod, der nicht ein Ende, sondern vielmehr eine Schleuse darstellt, durch die hindurch man wieder ins Leben eintritt, wie beispielsweise in *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke*: Die gefallenen Kämpfer erstehen immer wieder auf und werden erneut zu Kämpfern und Märtyrern – ein Bild für die spiralförmige Bewegung von Zeit, die aus der Repetition des Immergleichen besteht.

Auch in Lina Sanehs Theater steht der Tod im Zentrum. Er ist Ausgangs- und Endpunkt und dehnt sich in sämtliche zeitliche Dimensionen aus: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die zeitliche Dimension wird zu einem Raum des Stillstands, in dem der symbolische Leichnam für alle sichtbar aufgebahrt ist: Lina Saneh stehend im Totenhemd (*Biokhraphia*), ihre Mutter liegend im weißen Nachthemd (*I had a Dream, Mom*, 2006) und Lina Saneh sitzend als Objekt (*Appendix*). Mit dem Ordnungsprinzip der Trilogie lassen sich diese drei unabhängigen Arbeiten in eine symbolische und narrative Form bringen, die zum einen eine Betrachtung des Lebens aus der Perspektive einer Toten beinhaltet, zum anderen einen liminalen Zustand zwischen Leben und Tod suggeriert und schließlich einen Ausblick auf das Leben nach dem Tod gewährt. So wird der Zustand der Anwesenheit/Abwesenheit zu einem konstanten Schwellenzustand, der exemplarisch gelesen werden kann für ein Da-sein, in dem der Einzelne zwar „da“, als politisches Wesen jedoch unsichtbar ist.

Diese Beobachtungen legen die Lesart von Sanehs und Mroués Theater als „anatomisches Theater“ nahe (dies gilt insbesondere für *Appendix*): Zum einen nimmt dieser Begriff Bezug auf die zentrale Rolle des auf der Bühne „ausgestellten“, weitgehend immobilen Körpers sowie seiner symbolischen Bedeutungsebenen. Das Theater bei Saneh und Mroué ist auch der Ort, an dem die Anatomie der Gesellschaft und ihrer politischen und religiösen Organe sichtbar gemacht und studiert werden. Zum anderen wird mit diesem Begriff auf den historischen Ort und seinen medizinischen Kontext Bezug genommen: Als „anatomisches Theater“ wurde ab der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein das Auditorium (architektonisch oftmals als Amphitheater konzipiert) bezeichnet, in dem tote Körper zu

Studienzwecken vor einem meist fachöffentlichen Publikum seziert wurden.³ Er bezieht sich aber auch auf die dort vollzogenen Handlungen: das Sezieren und Offenlegen der verborgenen Körperteile sowie möglicher krankhafter Veränderungen. Somit kann auch das Verfahren des Schnitts zur Sichtbarmachung der verborgenen Schichten metaphorisch auf das Theater von Saneh und Mroué übertragen werden. Die Funktion des Messers wird hier durch das Wort ersetzt. „DISMEMBER REMEMBER“⁴ (Heiner Müller) als ein Wortspiel, das auf die Körperbezogenheit des Dualismus von Dekonstruktion und Rekonstruktion im Werk der beiden Künstler anspielt, zielt zugleich auch auf die Erinnerung als reflexiver (sich erinnern) wie auch als objektgerichteter (erinnern an) Akt ab – die Erinnerung an einen Bürgerkrieg und seine Ursachen, an den man sich nicht erinnern möchte.

Forschungsstand

Trotz ihrer zunehmenden Bekanntheit – nicht zuletzt war Rabih Mroué auf der Documenta XIII vertreten – gibt es bisher lediglich eine Monographie, nämlich die unmittelbar vor Fertigstellung dieser Arbeit publizierte Magisterarbeit von Yvonne Albers.⁵ Allerdings beschränkt sich diese auf eine einzige, hier nicht thematisierte Performance von Rabih Mroué und legt eine andere, auf den Zuschauer fixierte, Forschungsperspektive zu Grunde.⁶ Es finden sich darüber hinaus nur wenige Aufsätze, die sich der eingehenden Lektüre und Analyse der theatralen Arbeiten Lina Sanehs und Rabih Mroués widmen.⁷ Auch gibt es allgemein zur Entwicklung des Theaters im Libanon seit Ende des Krieges 1990 keine Referenzwerke. Khalida Said (1998) hat in einer sehr umfassenden Darstellung die theatralen Aktivitäten im Libanon von 1960 bis 1975 zusammengefasst und eingeordnet, Abidu Bacha (1995) seinerseits Entwicklungen bis in die Anfänge der 1990er Jahre – wenngleich nur skizzenhaft – aufgezeigt und Nabil Abu Murad (2002) eine umfangreiche, auch schulische und universitäre Aktivitäten berücksichtigende Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts erstellt, in der jedoch die beiden hier vorgestellten Künstler sowie andere zeitgenössische Theaterschaffende, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung finden. Auch Tarek Salloukh (2005) befasst sich in seiner Studie zur Produktion und Rezeption von Theater im Spannungsfeld des Konfessionalismus überwiegend mit dem sozialen Feld und nicht mit einzelnen Künstlern und der Analyse ihrer Stücke. Darüber hinaus lassen sich kaum Dokumentationen von aktuellen libanesischen Aufführungen finden und selbst über Roger Assaf, einer schillernden Figur des libanesischen Theaters seit den sechziger Jahren, oder Jalal Khoury finden sich keine analytischen Arbeiten. Lediglich Friederike Pannewick (2000) hat sich im Rahmen ihrer Analyse zum arabischen Theater u.a. mit dem Regisseur und Schauspieler Roger Assaf auseinander-

3 Vgl. auch Wolfgang Wegner/Werner E. Gerabek/Bernhard D. Haage/Gundolf Keil, *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin: Walter de Gruyter, 2005, S. 61; Ludger Schwarte, *Anatomische Theater als experimentelle Räume*, in: Helmar Schramm/ Ludger Schwarte/ Jan Lazardzig (Hrsg.), *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter, 2003, S. 75 – 102.

4 Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in: Frank Hörmigk (Hrsg.), Heiner Müller, *Die Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 193.

5 Yvonne Albers, *Scheiternde Zeugen, machtlose Wähler. Der Zuschauer im zeitgenössischen libanesischen Theater*, Wiesbaden: Reichert, 2011.

6 Albers fokussiert die Rolle des Zuschauers im zeitgenössischen libanesischen Theater, für die im Wesentlichen die Performance *Looking for a Missing Employee* von Rabih Mroué (2003) im Vergleich mit einer Performance von Hisham Jaber herangezogen wird.

7 Mir lag ein unveröffentlichter wissenschaftlicher Aufsatz von Eyad Houssami vor sowie von den Künstlern freundlicherweise zur Verfügung gestelltes Material, das sowohl eigene Texte als auch Interviews umfasst.

gesetzt, ebenso Lina Saneh in ihrer Dissertation *La crise du théâtre libanais entre le politique et le religieux* (2005). Dort werden auch Rabih Mroué, sein Ansatz und seine Arbeitsweise skizziert. Die beiden Arbeiten von Pannewick und Saneh haben in Bezug auf die arabische theatrale Tradition und den libanesischen Sonderfall wichtige Vorarbeiten geleistet und dienten insofern als Referenzwerke für die vorliegende Dissertation. Aus dem oben formulierten Mangel an Darstellungen und profunden Analysen in Bezug auf einige Protagonisten des arabischen Theaters entwickelte sich das Desiderat einer, wenngleich nicht umfassenden, so doch wichtige Entwicklungen berücksichtigenden Aufarbeitung der libanesischen Theatergeschichte, die für die Einbettung der hier vorzustellenden Künstler relevant sind, sowie der Präsentation zweier Künstler, die dem theatralen und künstlerischen Leben – im Libanon wie auch auf internationaler Ebene – wichtige Impulse geben.

Ziele

Das Ziel, das mit der vorliegenden Arbeit verfolgt wird, ist die Erschließung der Arbeiten zweier Künstler im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik und ihre Einordnung in einen lokalen und internationalen künstlerischen Kontext. Gemeint sind damit bestimmte ästhetische Praktiken, die ihrerseits einem spezifischen Produktions- und Rezeptionssystem und damit verschiedenen Kunstmärkten zuzuordnen sind, innerhalb derer sie zirkulieren. Dabei sollen auch strukturelle Besonderheiten Berücksichtigung finden, die Kunst im Libanon nach wie vor hauptsächlich zu einer Privatangelegenheit ohne staatliche und strukturelle Förderung macht.

Das Forschungsinteresse wie auch die Zentralperspektive der vorliegenden Arbeit liegt in der Art und Weise, wie Sichtbarkeit erzeugt wird. Dabei wird auch die gegenseitige Dependenz von Zeigen und Sehen in einer medial konditionierten Welt befragt⁸: Welche ästhetische Sprache muss Theater im Zeitalter der Bebilderung des Lebens finden, um eingefahrene Seh- und Wahrnehmungsmuster zu unterwandern, und welches sind die Verfahren, mit denen Saneh und Mroué Dinge sichtbar machen oder den direkten Blick darauf verbergen? Welche Möglichkeiten gibt es, Dissonanzen in einer weitgehend konsensuell geprägten Welt hervorzurufen? Dazu sollen zunächst die Schichten und intertextuellen Verweise, aus denen sich die Arbeiten der beiden Künstler zusammensetzen, freigelegt werden. Lina Saneh und Rabih Mroué werden theaterhistorisch kontextualisiert und ihre konzeptionellen Ansätze sowie ihr Verständnis von Theater und Politik vor dem Hintergrund einer libanesischen „Theatertradition“, die zu einem großen Teil im so genannten politischen Theater beheimatet ist, beleuchtet. Ein bei Saneh und Mroué völlig gegensätzlicher Politikbegriff, der Theater *a priori* eine politische Dimension und Funktion zuschreibt, und nicht erst in der Juxtaposition dieser beiden Begriffe – Politik und Theater – hergestellt wird, führt, so die Ausgangsthese, zu einem Wandel des Verhandlungsgegenstandes und zu einem neuen Subjektbegriff: Nicht mehr die Nation und die Gruppe stehen im Vordergrund, sondern das Individuum, das sich in all seiner Fragilität der Hegemonie der Gruppe aussetzt. Trotz dieses fundamentalen Unterschiedes zum libanesischen Theater der Vorkriegszeit gibt es Paralle-

⁸ Vgl. Rabih Mroué: „Wir beziehen unsere Bilder und Geschichten aus Millionen Quellen. Wir sind mit Informationen überfüllt, wir werden bombardiert: Du siehst alles und nichts zugleich.“, vgl. Rüdiger Schaper im Gespräch mit Rabih Mroué, *Dokumente der Gewalt. „Wir sehen alles und nichts. Wir sind blind“*, Tagesspiegel, 31.05.2012,<http://www.tagesspiegel.de/kultur/dokumente-der-gewalt-ich-will-nichts-beweisen-ich-bin-kein-aktivist-/6691686-2.html> (abgerufen am 27.12.2012).

len auf einer formal-ästhetischen Ebene, die sich in der Form des Monologs als dem prävalenten Redemodus sowie der ausgesprochenen Bewegungsreduktion auf der Bühne niederschlagen. Durch die monologische Form werden Assoziationen mit dem arabischen Geschichtenerzähler, dem *ḥakawātī*, aufgeworfen, und Verbindungen zur arabischen theatralen Tradition hergestellt. Anders als in der Vergangenheit jedoch wird dieses Element nicht zur Konstruktion von Identität und Authentizität eingesetzt, sondern im Gegenteil, zu dessen Dekonstruktion. Der *ḥakawātī* wird hier in einer Weise genutzt, die sich auf seine formalen und narrativen Aspekte stützt – dabei sein theatrales Potential ausschöpft – und nicht als Beweis für die Existenz einer eigenen theatralen Tradition in Abgrenzung zum Anderen. Diese Überlegungen sollen schließlich in die zentrale Frage nach der Rolle von Sprache im Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué münden: Wie stellt sich der Zusammenhang zwischen Sprache und ästhetischer Erfahrung dar? Inwieweit kann ästhetische Erfahrung in andere Bereiche des Lebens ausstrahlen, und welche Aussagen lassen sich daraus in Bezug auf eine mögliche ethische Dimension ableiten?

Vorgehen, Gliederung und Methode

Die Arbeit gliedert sich in sechs Teile, wobei der eigentliche Hauptteil – die Analyse der fünf ausgewählten Arbeiten (IV-V) – von einem historischen (I-III) und einem theoretischen Teil (VI) umklammert wird. In Teil VI werden analytische Modelle und Methoden vorgestellt, die sich aus der eingehenden Lektüre der Texte und szenischen Darstellungen ergeben haben. Somit ist die Herangehensweise eine, die über konkrete, textorientierte Beobachtungen allgemeine Aussagen zu treffen und theoretisch zu fassen versucht. Die Dekonstruktion als ein Verfahren zur Erschließung von Texten bildet dabei einen Analyse-schwerpunkt, da dieses Modell sich meiner Ansicht nach sehr gut eignet, die Arbeitsweise der beiden Künstler zu beschreiben. Methodisch versucht sich diese Arbeit dem Forschungsgegenstand multiperspektivisch zu nähern: Dazu gehören theater-, bild- und literaturwissenschaftliche ebenso wie kulturwissenschaftliche und philosophische Ansätze, die zur Herausstellung und Analyse der einzelnen Facetten besonders geeignet erscheinen. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die eigenen Arbeiten von den Künstlern in hohem Maße selbst reflektiert und in diskursive Zusammenhänge gestellt werden. Dadurch wurden bestimmte Ansätze wie sie von französischen Gegenwartsphilosophen wie beispielsweise Michel Foucault, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida oder Roland Barthes, aber auch Hannah Arendt und anderen vertreten werden, teilweise vorgegeben. Doch nicht nur in den selbstreflexiven Texten oder Interviews, sondern vor allem in den Performances selbst lassen sich zahlreiche Zitate und intertextuelle Verweise finden, die eine enge Verbindung insbesondere zur europäischen Geistesgeschichte herstellen. Dies führt auch zu der Frage nach dem Wandel der Beziehung von „Eigentlichem“ und „Fremdem“, die sich in den 1960er Jahren noch als eine dichotomische darstellte (s. beispielweise Roger Assaf), sich heute aber vor allem als eine Verflochtenheit von „Lokalem“ und „Globalem“ charakterisieren lässt. Identäre Labels und damit verbundene Authentizitätsdebatten treten dabei eher in den Hintergrund. Diese Beziehung, die für die zeitgenössische Kunst und für unsere Epoche allgemein geltend gemacht werden kann, lässt sich, wie Peter Weibel sagt, vor allem als eine Epoche des „rewriting“ beschreiben.⁹ Im

⁹ „Our perspective is that we are experiencing an epoch of rewriting programs: rewriting art history, rewriting political and economic history on a global scale. Translations and transfers from one culture to another, in a

Zeichen des Neu- oder Überschreibens (sei es der Kunst- oder Theatergeschichte, der politischen Geschichte des Libanon, aber auch der Neu- oder Überschreibungen territorialer Identitäten mit ideellen) stehen auch die hier vorgestellten Arbeiten von Saneh und Mroué.

Teil I der Arbeit widmet sich der Entstehung des modernen arabischen Theaters ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und skizziert die Debatte über die fehlende arabische Theatergeschichte nach europäischem Modell, die im Zuge des später sich abzeichnenden Imperialismus äußerst kontrovers diskutiert wurde und sich in der Folge zu einer Identitätsfrage entwickelte. Im zweiten Teil wird die Herausbildung des libanesischen Theaters in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts betrachtet, das unter dem Zeichen von „Tradition vs. Import“ steht, eine Phase, in der gezielt auf die eigene theatrale Tradition rekurriert wurde. Anschließend (Teil III) werden strukturelle und künstlerische Entwicklungen im Libanon in der so genannten Nachkriegszeit seit den 1990er Jahren skizziert, um in eine biographische Vorstellung von Lina Saneh und Rabih Mroué überzugehen. Nach dieser historischen Be trachtung widmet sich Teil IV und V der Analyse fünf ausgewählter Arbeiten Lina Sanehs und Rabih Mroués, die sich in zwei Sektionen und Aspekte unterteilen. Diese Aufteilung wird lediglich zu Analysezwecken getroffen und soll zwei Gesichtspunkte, die für Sanehs und Mroués Arbeiten charakteristisch sind – die Anwesenheit/Abwesenheit und die Repräsentation von Geschichte – hervorheben. In der Realität kommt es bei beiden Künstlern zu Überschneidungen: Teil IV „Abwesenheit reflektieren“¹⁰ untersucht folgende drei Arbeiten, die zueinander in ein trilogisches Verhältnis gestellt werden: *Biokhraphia* von Lina Saneh und Rabih Mroué (mit Lina Saneh), *I had a Dream, Mom* (Video) von Lina Saneh (mit Virginie Majdanalié, ihrer Mutter) und *Appendix* von Lina Saneh (mit Rabih Mroué und Lina Saneh). Damit wird zum einen eine Lesart intendiert, die das sakrale und ritualisierende Moment dieser Arbeiten herausstellt, zum anderen die Abwesenheit – hier symbolisiert durch deren absolute Form, den Tod – als das Sein bestimmender Modus darstellt. Teil V widmet sich unter dem Titel „Geschichte repräsentieren“ zweier Theater-Performances von Rabih Mroué, die sich mit Fragen der theatralen, bildlichen und juristischen Repräsentation und mit individuellen Geschichten innerhalb der einen, offiziell gültigen Geschichte, befas sen: *Who's afraid of Representation?* von Rabih Mroué (mit Rabih Mroué und Lina Saneh) und *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke* von Rabih Mroué (mit Rabih Mroué, Lina Saneh, Hatem El-Imam, Ziad Antar). Der Analyseschwerpunkt liegt – wie auch die quantitative Verteilung deutlich macht – bei den Performances, die dem Kapitel „Abwesenheit reflektieren“ zugeordnet sind, da die Strategien der Sichtbarmachung und des Verbergens hier in besonderer Weise zum Vorschein kommen. Zudem sind diese Arbeiten sehr viel komplexer als die im Kapitel „Geschichte repräsentieren“ analysierten, die vor allem aus der chronologischen Aufarbeitung und Nacherzählung gesellschaftlicher Ereignisse bestehen. Dies hängt zum einen mit der Vielzahl der intertextuellen Verweise zusammen, zum anderen mit der dichten Verwebung von Künstlerin und realer Figur. Nicht

multilateral and multipolar world, no longer create the hegemony of an international art, but the reevaluation of the local and the regional. We are witnessing the reentry of forgotten and foreseen parts of geography and history, we experience how historic concepts and events are reenacted.“, vgl. Peter Weibel, *Globalization and Contemporary Art*, in: Hans Belting/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (Ed.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe: ZKM/Cambridge: The MIT Press, 2013, S. 27.

10 Dieser Untertitel ist Gerald Siegmunds *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: Trans script, 2006, entlehnt, wo er auf William Forsythe bezogen wird.

zuletzt möchte diese Arbeit eine Künstlerin fokussieren, die, meist zusammen mit Mroué arbeitend, mit ihren eigenen Arbeiten weit weniger bekannt ist.

In Teil VI schließlich werden die Beobachtungen zusammengeführt und theoretisch reflektiert, um anschließend die eingangs formulierten Fragen einer abschließenden Betrachtung zu unterziehen.

