

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



BERÜHRUNGEN: ZUM VERHÄLTNIS VON PHILOSOPHIE UND KUNST

Mit Beiträgen von BETTINA BÄUMER, ARNO BÖHLER, SUSANNE VALERIE GRANZER,
CHRISTOPH HUBATSCHKE, ADAM LOUGHNANE, SANDRA NOETH, GRAHAM PARKES,
WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK, ANJALI SRIRAM,
R. SRIRAM, GEORG STENGER, KAY WALKOWIAK und anderen

SONDERDRUCK

7

ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE
GRANZER / ADAM LOUGHNANE /
GRAHAM PARKES

*Kunst und Philosophie im Zwischen der
Kulturen.
Ein E-Mail-Gespräch.*

35

GEORG STENGER

Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes

53

CHRISTOPH HUBATSCHKE

*Für eine »Grammatik der stotternden Stille«
Interkulturelle politische Kunst zwischen
Immobilität und Bewegungen*

69

SANDRA NOETH

*Den Körper zur Verfügung stellen
Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon
und Palästina*

89

BETTINA BÄUMER

*»Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung«
Interview*

97

R. SRIRAM

*Yoga als philosophische Praxis oder
von der Kunst zu leben
Interview*

107

ANJALI SRIRAM

*Warum Tanz in der indischen Kultur
eine philosophische Praxis ist
Interview*

115

ANKE GRANESS

*Afrikanische Philosophie und ihre
paradigmatische Bedeutung
In memoriam Heinz Kimmerle (1930–2016)*

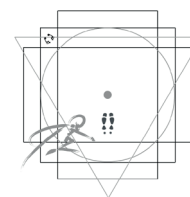
123

WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK

*Thesen zum interkulturellen
Selbstverständnis der Philosophie*

145 *Bücher & Medien*

168 *Impressum*



SANDRA NOETH

Den Körper zur Verfügung stellen

Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon und Palästina

Die mit Graffiti beschriebenen Mauern und Wände von Beirut sind verwundete Orte. Orte, die von Auseinandersetzung und Konflikt, von Vergessenem und Verlorenem, von Widerstand, Solidarität, Hilflosigkeit und Handeln erzählen: Dem Gespenst des blutigen, libanesischen Bürgerkriegs¹, das noch immer durch das Land zieht, den massiven Urbanisierungsprozessen, die den Libanon seither erfassten, den gegenwärtigen und historischen Konflikten um Religion, Parteienpolitik, Grenz- und Migrationsbewegungen, aber auch der Nostalgie, dem Reichtum und

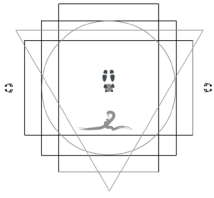
¹ Unter dem Schlagwort »Libanesischer Bürgerkrieg« wird eine Reihe an Kriegen und Besatzungen zwischen 1975 und 1990 zusammengefasst. Als offizielles Ende gilt das Abkommen von Taif vom Winter 1989; gleichwohl dauerte die israelische Besatzung bis 2000, die Besatzung durch Syrien bis 2005 an, weshalb auf die Zeit nach 1990 häufig als »Kalter Bürgerkrieg« Bezug genommen wird.

der Poetik, die an die Glanzzeiten Beiruts erinnern und es zu einem der großen Sehnsuchtsorte des Nahen Ostens machen. Ähnlich wie in anderen von Umbrüchen gezeichneten Ländern transportieren die Graffitis Geschichten, Situationen, Erinnerungen und Zukunftsentwürfe, und ästhetisieren in ihren Schriften, Bildern und Symbolen die parallelen und oft gegenläufigen Bewegungen komplexer Konflikte.

Wie die gezeichneten, beschriebenen Wände und Mauern sind auch die Körper auf den Straßen von Beirut und Ramallah und anderswo verwundete Körper. Sie zeugen von der Konsequenz und der Gewalt materieller und nicht-materieller Einschreibungen.

Eine Wunde, im physischen Sinn, trägt eine doppelte Bewegung in sich. Sie markiert ein Einbrechen in den Körper, ein Eindringen in ein Gewebe: Eine Krankheit, Gewalt, eine

SANDRA NOETH beschäftigt sich als Dramaturgin, Autorin, und Kulturwissenschaftlerin mit Fragen zu Politik und Ethik des Körpers (Aktuelle Schwerpunkte: Außer-Europäische Tanz- und Bewegungskulturen, Körper in Grenzziehungsprozessen).



traumatische Erfahrung. Vernachlässigung, Nicht-Kümmern, Gleichgültigkeit. Zugleich erzählt sie von der Fähigkeit des Körpers zu heilen, sich und seine Umwelt wieder herzustellen, hervorzubringen. Wunden sind beides: Zeichen, Orte der Schwäche und Zeichen, Orte der Selbstermächtigung. Das Ereignis der Wunde lässt uns unseren indi-

Libanon und Palästina entstanden sind. Jedes Sprechen und Schreiben über den »arabischen Raum«, über die Kunst des »arabischen Frühlings«, ist dabei mit einem Scheitern verbunden: dann, wenn die Körper auf der Bühne, im urbanen und digitalen Raum auf die Darstellung und Verarbeitung von Krieg und Konflikt reduziert und die Künstler zu bloßen Sprachrohren der Ereignisse werden.

Die Körper, die die Künstler in ihren Performances, Interventionen und Installationen ansteuern, möchte ich mit der doppelten Bewegung der Wunde lesen: Als singuläre Reflexionen, Dokumente und Fiktionen über das Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft, und als Entwürfe eines Kunst-Handelns, das den Körper ins Zentrum stellt.

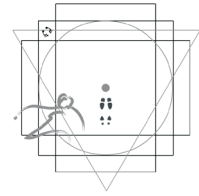
Der Libanon ebenso wie Palästina in seiner ungeklärten Staatlichkeit werden als Regionen schwelender Konflikte, oder, militär- und strategietechnisch gesprochen, als *low intensity conflicts* gefasst. Die damit verbundene Erfahrung von Bewegungen, die systemisch angelegt, spürbar und handlungsmächtig sind ohne direkte Sichtbarkeit und Beschreibbarkeit zu erlangen, betrifft auch die künstlerische, alltägliche und diskursive Repräsentation des Körpers in Situationen des Konflikts und des Umbruchs in spezifischer Weise. Die Philosophin Rosi Braidotti beschreibt die Herausforderungen, die mit der Darstellung und dem Umgang von ständig im Wandel begriffenen, ineinander greifenden Lebenswelten verbunden sind: »*We already live and inhabit social reality in ways that surpass tradition: we move about,*



Foto: Sandra Noeth, Beirut 2012

viduellen wie kollektiven Körper (wieder) spüren. In Reaktion auf den Schmerz oder die Verletzung bündeln Wunden unsere Aufmerksamkeit, richten unsere Wahrnehmung neu aus und bringen uns mit den verletzten Körpern und Orten unserer Gesellschaft in Verbindung.

Dieser Text nimmt eine Reihe künstlerischer Arbeiten in den Blick, die in den letzten Jahren in Auseinandersetzung mit dem



in the flow of current social transformations, in hybrid, multicultural, polyglot, post-identity spaces of becoming. (...) We fail, however, to bring them into adequate representation. There is a shortage on the part of our social imaginary, a deficit of representational power, which underscores the political timidity of our times.«² Die »politische Schüchternheit« gewinnt besonders an Relevanz zu einem Zeitpunkt, an dem mit dem Ende des Postmodernismus die Ethik in der öffentliche Debatte und in politischen Diskussionen wieder verstärkt auf den Plan gerufen scheint, wenn es zum Beispiel um Freiheit und Selbstbestimmtheit geht. Für Rosi Braidotti liegt hier die Notwendigkeit eines »ethischen Projekts«, an dessen Anfang der Körper steht: »At the core of this ethical project is a positive vision of the subject as a radically immanent, intensive body, that is, an assemblage of forces or flows, intensities, and passions that solidify in space and consolidate in time, within the singular configuration commonly known as the ›individual‹ self. This intensive and dynamic entity is rather a portion of forces that is stable enough to sustain and undergo constant though non-destructive fluxes of transformation. (...) It is important to see that this fundamentally positive vision of the ethical subject does not deny conflicts, tension, or even violent disagreements between different subjects.«³

2 Rosi BRAIDOTTI: »Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates« in: *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, Vol. 10, Nr. 1/Spring 2006, S. 243.

3 Rosi BRAIDOTTI: *Affirmation versus Vulnerability*, Fn. 2, S. 238.

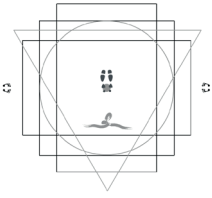
Die Künstler, mit denen dieser Text in Dialog treten möchte, setzen an verwundeten Körpern an, setzen uns in Beziehung zu ihnen. Sie untersuchen, wie es gelingen kann, Modelle der Teilhabe und der Gemeinschaft zu entwickeln, die nicht in Universalismus versinken oder in der Affirmation binärer Konstrukte steckenbleiben; die sich in der Auseinandersetzung mit Krieg und Konflikt nicht in Passivität oder eine Art *soft humanism* zurückziehen. Zwischen Installation, Begegnungsraum, Recherche und Inszenierung bringen sie uns in die Verantwortung, über die Strategien und Prozesse, die unserem Handeln zugrunde liegen, neu nachzudenken und unser Verhältnis zu den damit verbundenen Menschen und Körpern wieder zu vermessen, ihre Geschichte noch einmal zu erzählen, präzise im Umgang zu sein, und an einer ethischen Dimension im Ästhetischen zu arbeiten – in der auch das politische Potenzial ihrer Projekte liegt. In der Unterschiedlichkeit ihrer Ansätze und der jeweiligen Kontexte misstrauen Rima Najdi, Lina Saneh, Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme und Dictaphone Group scheinbar etablierten Verhältnissen von Kunst, Politik und Gesellschaft, fordern nach deren Überprüfung und handeln sie mit und über den Körper neu aus. Sie stellen Fragen – immer wieder.

»At the core of this ethical project is a positive vision of the subject as a radically immanent, intensive body ...«

Rosi Braidotti

ZEITGENOSSEN: IN DER SPRACHE EINES ANDEREN SEIN

»(...) And we witness, and we see the head of the beast rising again, but we are powerless to stop it.



Wie können wir »wir« sagen?
Mit unseren Choreografien,
Texten und Theaterstücken,
Installationen und Tänzen in-
der-Zeit-sein? Teil-von-etwas-
sein, zugehörig, verantwortlich
sein? Als Künstler, als Publikum,
als Bürger, als Subjekte?

We tried to speak, but our words fell in front of us, at our feet, and never reached their target. We tried to speak only to discover that the language we were using had been destroyed during the wars, but we persisted, and we made ›things‹ – things that spoke of that long day without naming it; things that spoke of lack, of absences; things that proudly acknowledged and brandished the inadequacy of existing forms of art, as well as their own forms; things that were just things, but which were later recuperated as contemporary art.»⁴

Tony Chakar beschreibt hier die Situation nach dem offiziellen Ende des libanesischen Bürgerkriegs, das Suchen nach der Position der Kunst, nach ihren physischen, materiellen und imaginären Räumen. Welchen Raum kann und soll Kunst im Alltag einnehmen? In welchem Verhältnis stehen die künstlerischen Arbeiten zu Praktiken und Strategien des Widerstands?⁵ Kann und soll die Kunst Instrumente herausbilden und Aufmerksamkeit schaffen, Raum und Initiative bieten, um Protest im Alltag zu schulen und zu der Wei-

terentwicklung der Kulturen des Widerstands selbst beizutragen? Ist es Aufgabe der Choreografen und Künstler, Tänze, Worte, Bilder vor Enteignung, Vereinnahmung und Identitätsverlust zu bewahren, sie vor der Dringlichkeit des Augenblicks zu schützen?⁶

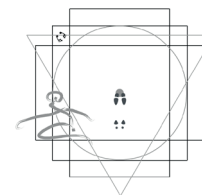
Damit sind die Künstler immer auch mit einer der großen Fragen konfrontiert, die die Zeitgenossenschaft der Kunst selbst berührt: Wie können wir »wir« sagen? Mit unseren Choreografien, Texten und Theaterstücken, Installationen und Tänzen in-der-Zeit-sein? Teil-von-etwas-sein, zugehörig, verantwortlich sein? Als Künstler, als Publikum, als Bürger, als Subjekte?

Im Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion im Libanon und in Palästina ist der Körper einem doppelten Akt der Gewalt unterworfen, da er den hegemonialen Körpervorstellungen der Traditionen ebenso verbunden ist wie dem Blick der Moderne. Die Frage, wessen Zeitgenossenschaft es ist, die die Tänze und Choreografien repräsentieren, formulieren und bearbeiten, stellt sich dabei in mehrfacher Hinsicht. Neben historisch überlieferten und im Wandel begriffenen Bewegungs- und Tanztraditionen sehen sich die Künstler und die kunstschaftenden Strukturen und Akteure nach wie vor mit stark westlich geprägten Materialien und Referenzen konfrontiert: Bewegungstechniken und Trainingsmethoden, die vorrangig im westeuropäischen und nordamerikanischen Kontext entwickelt wurden, aber

4 Tony CHAKAR: »To Speak Shadow« in: *afterall*, Nr. 35/Spring 2014, abzurufen unter: www.afterall.org (zuletzt am 24.09.2014), o.S.

5 »(...) many artists feel profoundly uncomfortable that they are being somehow asked to bring peace, or change the world for the better, or produce a quasi-shamanistic wisdom. And it is not easy to reconcile the often discursive, questioning, opaque and open-ended practice of art with the specific aims of NGOs and activists whose primary work is to bring food, security, peace and reconciliation« (Michaela CRIMMIN: »Introduction: Reflections on Art and Conflict« in: Dies./Elizabeth STANTON: *Art and Conflict*, Royal College of Art: London 2014, S. 11).

6 Vgl. Farah SALEH: »Kunstproduktion als Form des täglichen Protests« in: *Theater der Zeit*, Nr. 10/2014, o.S.



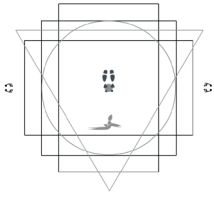
auch einem Sprechen über den Körper und über Bewegung, das den Abdruck einer von Kolonialismus und Zentralisierung geprägten Tanzgeschichtsschreibung trägt. Die kulturelle Einflussnahme der verschiedenen Mandatsregierungen und Besetzungen in der Region sowie die Ausbildungsbiografien der Künstler selbst, die durch Situationen des Exils, Reisebeschränkungen, politische und gesellschaftliche Zensur etc. gefärbt sind, rahmen diese Übertragungs- und Affiliationsprozesse. Die algerische Kuratorin Nedjma Hadj macht sich stark für eine Perspektive, die nicht zuerst politische Kontexte und andere, vermeintliche Restriktionen und Einschränkungen in den Blick nimmt – Körper, die unterdrückt, verhüllt, in Exotismus und Stereotypen gerahmt, in Affekt und Empathie gefangen sich einem westlichen, modernen Konzept- und Technikverständnis verweigern. Sie macht sich für eine Perspektive stark, die der Poetik und dem Reichtum der Gesten der Bewegungssprachen, die auch in Auseinandersetzung mit Tradition und Religion ausdifferenziert wurden, Raum gibt. Hier geht es um mehr als um Terminologie und Chronologie, was auch die in der künstlerischen Praxis bestehenden Interdependenzen und den direkten Austausch zwischen Künstlern, Szenen und Entwicklungen außeracht lassen würde.

Im Sinne eines performativen »Welt-Machens« tragen die im Zeichen einer geteilten Zeitgenossenschaft überlieferten Tänze, Bewegungen und Diskurse Erfahrungen einer westlichen Tanzmoderne mit sich: Vorstellungen von Gemeinschaft, von Präsenz, von

Authentizität oder individuellem Erleben beispielsweise, die immer auch physisch sind. Es gilt, diese mit den Realitäten der Künstler in Libanon und in Palästina in Verbindung zu bringen und kritisch zu reflektieren, was es heißt, in der Sprache eines Anderen zu sprechen.⁷ Sich darin zu bewegen, zu choreografieren und choreografiert zu werden, in Blicken und Schritten und Worten. Immer schon in Übertragung begriffen. In einer anderen Sprache, mit einem Akzent zu sprechen. Und ich denke daran, wie anders sich Körper dann benehmen: anders atmen und Luft holen, anders pausieren, sich anders bewegen und verkrampfen, andere Nähen und Distanzen zulassen und suchen. Diese Erfahrung des Fremd-Seins, der Übersetzung, des Nicht-Gesehen-Werdens, kann immer nur asymmetrisch bleiben. Sie ist verbunden mit der Anerkennung der Konsequenz, die der Akt des Schreibens – *gráphein* – selbst mit sich bringt. Der Gewalt, die mit dem Ein- und Ausschluss und mit der Verlagerung, mit dem Einguetschen von etwas Unbekanntem in etwas Bekanntes verbunden ist, solange bis es passt, das heißt, bis wir es lesen können, in unsere Sprache gebracht haben. Die Erfahrung, in einer anderen Sprache zu sein, macht es unmöglich, einer *bestimmten* ästhetischen oder künstlerischen Bewegung zu folgen, die Unterschiede gleichmachen und in der die Ausnahme, das Andere, nach Erlaubnis fragen würden. Sie bringt uns hingegen bei, dass jedes Schreiben und jedes Tun Territorien und

... dass jedes Schreiben und jedes Tun Territorien und Grenzen schafft, bestätigt und verwirft, dass es kein unverbundenes Außen gibt, dass wir das Fremde, das Unbekannte, immer schon in uns tragen.

7 Vgl. Etel ADNAN: *In the heart of the heart of another country*, City Light Books: San Francisco 2005.



Klar ist, dass sich die Kunst nicht mit der Rolle des Kommentators einer spezifischen historischen oder tagespolitischen Lage abspeisen lässt.

Grenzen schafft, bestätigt und verwirft, dass es kein unverbundenes Außen gibt, dass wir das Fremde, das Unbekannte, immer schon in uns tragen.

Die Herausforderung – die eine geteilte ist – besteht darin, die Idee der Zeitgenossenschaft zu mehr als einer leeren Hülle oder einem Versprechen zu machen und dem glitzernden Hybrid einer globalen Tanzwelt mit ihren prototypischen, flexiblen, polyglotten, hybriden Körpern nicht blind zu folgen oder uns in nationale oder ästhetische Differenzierungen zu verkriechen. Sondern zuzulassen, dass die Unruhe des Körpers und der Welten, die er schafft und die er teilt und in sich trägt, uns trifft, ansteckt, mitnimmt, unbequem macht und uns befremdet.

TANZEN UND DENKEN IM UMSCHLAG

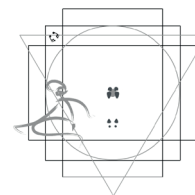
Ohne in Verallgemeinerungen zu verfallen und die Komplexität der unterschiedlichen Kontexte zu ignorieren, lassen sich in der gegenwärtigen künstlerischen Produktion im Libanon und in Palästina wiederkehrende thematische Felder ausmachen: die Auseinandersetzung mit Erinnerung, Verlust, Repräsentation und Identität, die kritische Beschäftigung mit der Produktion und Konstruktion von Geschichte und, damit verbunden, der dünnen Linie zwischen Wahrheit und Fiktion, eine Arbeit gegen Orientalismus und Stereotypisierung, das Hervorbringen institutioneller Kritik oder ein künstlerisches Sich-in-Beziehung-Setzen zu der schnellen Urbanisierung und Globalisierung, das beide

Städte bzw. Regionen betrifft.⁸ Die Frage des Handelns bzw. der Handlungsfähigkeit des Körpers ist dabei zentral, was die nachfolgenden künstlerischen Arbeiten und die dort entworfenen Körper-Konzepte und -strategien exemplarisch zeigen sollen.

Zudem zeichnen sich die Arbeiten von Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme, Dictaphone Group, Rima Najdi und Lina Saneh durch einen erweiterten Begriff des Choreografischen aus: Choreografie, gedacht als emergente Ordnung, als Konzept und Praxis, die sich mit und über den menschlichen, physischen Körper hinaus in anderen Disziplinen und Medien und im Alltag entwickeln und ästhetische Fragestellungen an soziale und politische Fragestellungen anschlussfähig machen.⁹ Klar ist, dass sich die Kunst nicht mit der Rolle des Kommentators einer spezifischen historischen oder tagespolitischen Lage abspeisen lässt. Vielmehr soll die Frage verfolgt werden, wie die Künstler mit ihren bewegungsbasierten, choreografischen Strategien und Arbeitsweisen und den dort entworfenen Körper-Konzepten, potenzielle Verhandlungsräume eröffnen. Wie sie Momente der Spannung und der Suspension schaffen, um den Blick wieder auf etwas Alltägliches zu richten, einen Abstand

⁸ Vgl. Nat MULLER: »Dialogues for a New Millennium«, Interview in: *Artpulse Magazine* (16.08.2014), abzurufen unter: www.artpulsemagazine.com (zuletzt am 19.08.2014), o.S.

⁹ Vgl. Gabriele KLEIN: »Social Choreography and the Everyday« in: Elena BASTERI/Emanuele GUIDI/Elisa RICCI (Hrsg.): *Rehearsing Collectivity – Choreography Beyond Dance*, argobooks: Berlin 2012, S. 39–43.



einzuführen, um die Konstruktion unserer jeweiligen Perspektiven selbst zu adressieren.

ABWESENDE KÖRPER — BASEL ABBAS
UND RUANNE ABOU-RAHME

Zonen, Grenzen, Territorien. Die Arbeiten der palästinensischen Künstler Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme bewegen sich zwischen Performance, Bildender Kunst und Sound. Beide haben Palästina während der Zweiten Intifada (2000–2002) verlassen, sind danach zurückgekehrt und leben und arbeiten im Moment in New York.

Contingency, eine 2010 erstmals veröffentlichte Installation, nimmt eine konkrete Situation des Grenzübergangs zu ihrem Ausgangspunkt: den Kalandia-Checkpoint. Als einer der größten von der israelischen Armee kontrollierten Checkpoints markiert er nicht direkt eine Grenzlinie, sondern liegt zwischen den palästinensischen Städten Ramallah und Al-Ram und dem Kalandia-Flüchtlingscamp. Er trennt damit die Einwohner Ramallahs von den südlichen Städten Palästinas und dem nördlichen Teil Jerusalems. Er markiert eine Alltags-Situation, in der die Realität von Kolonialismus, Besatzung und die damit verbundenen Einschränkungen der Reise- und Mobilitätsfreiheit deutlich werden. Ramallah ähnelt mitunter einer Art Blase, vom Rest der West Bank getrennt, von einer Mauer umgeben, in der Nähe der Militärzone mit Wachtürmen, Metall-Detektoren, Reihen zum Anstellen für Verkehr und Fußgänger, großen Gebäuden mit Drehkreuzen aus Metall im Inneren.

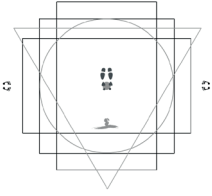
Basel Abbas beschreibt das Eintreten in den Checkpoint: »(...) *they make you sit, and you hear the voices of the military without seeing their bodies: metal sounds, machinery, distorted voices, orders. (...) They can stop you whenever they want. You actually don't see the soldiers. The soldiers can see you from the cameras and they can speak to you from the speakers. Almost kind of low-fi speakers, so you almost cannot hear them, they are almost robotic. They give you orders and tell you what to do but you cannot see their bodies until you finish crossing.*«¹⁰ Die beiden Künstler greifen die dominante akustische Erfahrung der Checkpoints auf. Für ihr Projekt *Contingency* nahmen sie über mehrere Monate hinweg versteckt die Sound-Landschaft auf. Stimmen und Geräusche, die im Prozess des Durchquerens des Checkpoints die nicht-sichtbaren, abstrakten, abwesenden Körper¹¹ der Soldaten erweitern, ihnen in der Physikalität der Stimme eine spürbare Präsenz verleihen und zur Extension ihrer Körper werden.¹² Die Stimmen der

10 Basel ABBAS/Ruanne ABOU-RAHME: *World Link*, Radio-Interview, Deutsche Welle (27.12.2012).

11 Die Abwesenheit des Körpers als Strategie in Konflikt- und Kriegssituationen findet in den als »Geisterschiffe« in den Medien beschriebenen, führerlosen Schleuser-Booten, die Kriegsflüchtlinge aus Syrien oder Afrika illegal nach Europa bringen, neue Grausamkeit und Zynismus (siehe Ezadeen vor der kalabrischen Küste oder Blue Sky M vor der griechischen Küste, Anfang Januar 2015).

12 Vgl. hier Forschungen zur Ausweitung des Körpers im digitalen Raum durch die Benutzung von Technologien wie GPS, Twitter, Facebook in Flüchtlings-Camps, u.a. Monika Halkorts Arbeit zur Informationsökonomie im Kontext unregelter Migrationsbewegungen (vgl. Monika HALKORT: *Rebuilding*

Die Abwesenheit des Körpers als Strategie in Konflikt- und Kriegssituationen findet in den als »Geisterschiffe« in den Medien beschriebenen, führerlosen Schleuser-Booten, die Kriegsflüchtlinge aus Syrien oder Afrika illegal nach Europa bringen, neue Grausamkeit und Zynismus.



»[...] in the instant that you are crossing a checkpoint the body just doesn't belong to you. You have to be able to stay calm and saint, you have to disconnect your body from your mind, you need to let go.«

B. Abbas & R. Abou-Rahme

Soldaten weisen dabei über ihre Individualität hinaus. Zwischen den Körpern, die den konkreten, architektonischen, materiellen Grenz-Raum des Checkpoints durchlaufen, und den abstrakten, erweiterten Stimm-Körpern, die dem technisierten, digitalisierten Raum zugeschaltet sind, tritt ein dritter, ein Körper hervor: der neutralisierte, politisierte, verallgemeinerte, fleischlose Körper des Kollektivs: der Israelis, der Palästinenser, der Araber, der Besatzer, der Exilanten, etc. Die einzelnen Körper werden Teil kollektiver Vorstellungen, die Handeln einüben und steuern, Räume zuweisen, Bewegungen disziplinieren.

Grenzen spüren, sie im Körper tragen, bevor sie sichtbar sind, bevor sie eine wiederholbare und entäußerte Form gefunden haben. Basel Abbas spricht von einer »illogical reality«, einer Zeitlichkeit, in der Erinnerungen, Gegenwärtiges und Fiktives ineinanderfallen, Körper werden. Einer Erfahrung von Gegensätzlichkeit, in der körperliche Strategien der Disziplinierung und der Konzentration den Körpern Reaktionsvermögen beibringen: die Stimme kontrollieren, Bewegungen gezielt in den Raum setzen, den Atem hören, den Körper vom direkten Erleben entkoppeln, loslassen: »[...] in the instant that you are crossing a checkpoint the body just doesn't belong to you. You have to be able to stay calm and saint, you have to disconnect your body from your mind, you need to let go.«¹³ In ihrer Auseinandersetzung mit dem

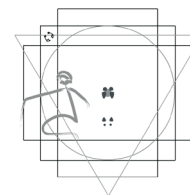
Mahr el Bared (12.12.2013), abzurufen unter: www.opendemocracy.net (zuletzt 12.12.2013)).

¹³ Basel ABBAS/Ruane ABOU-RAHME, *World Link* (2012), Fn. 10.

Verhältnis von Sound und Macht konfrontiert uns *Contingency* mit diesen Momenten des Umschlags, in denen singuläre und kollektive Körper ineinandergreifen. Dabei geht es Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme nicht darum, den Checkpoint bzw. die damit verbundene Erfahrung zu rekonstruieren oder wieder herzustellen, sondern sie arbeiten an deren Denormalisierung. Sie bringen uns in *Contingency* mit der Situation des Checkpoints, des Grenzübergangs, in Verbindung, mit den Körpern, die sie produziert und aufruft, um ihnen ihre Alltäglichkeit wieder wegzunehmen.

KOLLEKTIVE KÖRPER — DICTAPHONE GROUP

Auch Dictaphone Group arbeiten in ihrer Performance *Nothing To Declare* (2012) mit dem Körper als Medium und Mittel zur Herstellung von Kollektivität. Ausgangspunkt des prozesshaft angelegten Projektes sind die Reisen, die die Künstlerinnen Tania El Khoury und Petra Serhal und die Urbanistin Abir Saksouk-Sasso von Beirut aus entlang der stillgelegten Zugleise der libanesischen Eisenbahn in jeweils verschiedene Himmelsrichtungen führte, im Versuch, die Außengrenzen Libanons zu Syrien und Israel zu erreichen. Der Bahnbetrieb wurde während des Bürgerkriegs nach und nach gestoppt und nicht wieder aufgenommen, was heute nicht nur ein infrastrukturelles Problem darstellt, sondern auch den »Gesellschaftsvertrag« zwischen Staat und den Bürgern und die damit verbundene Ver-



antwortung und Konsequenzen für die Reise- und Bewegungsfreiheit aller betrifft.

Indem sie akademische und nicht-akademische Methoden und Verfahren kombinieren, benutzen Dictaphone Group das alltägliche Fortbewegungsmittel und seine historische und heutige Nutzung als Fokus für ihre choreografische Arbeit über die Herstellung von Grenzen. In ihrer Recherche nahmen die Künstlerinnen entsprechend nicht nur die Außengrenzen des Libanons und die Auswirkungen der kolonialen Geschichte des Landes und der Region in den Blick. Sie stießen während ihrer Reisen in den verschiedenen Vierteln von Beirut und darüber hinaus zudem auf erwartete und unerwartete, materielle und symbolische Grenzen im Inneren des Landes: Militär- und Schutzzonen und architektonische Hindernisse ebenso wie religiös, ethnisch oder politisch motivierte und an bestimmte Communities gebundene Grenzziehungen. In der Performance steht dieses Material neben meist heimlich gefilmten Videodokumenten, über *Oral History* überlieferten Geschichten und Zitaten, Interviews, biografischen Details, und zufällig während der Reisen gefundenem Material.

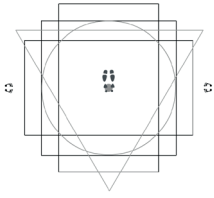
Bestimmende dramaturgische Elemente der Performance sind Fragmentierung, Dis-Orientierung, Enteignung von Material, Raum und Autorität – Prinzipien der Neuordnung, der Auflösung und der Dekonstruktion, die, im libanesischen Kontext gesehen, in Resonanz mit einem stark artikulierten Misstrauen gegenüber übergeordneten Kategorien z.B. Nation, Staat, Identität etc. stehen. In der Konsequenz zeigen die Künstlerinnen auch

»Wissen« und »Körper« als Konstruktionen, die in ihrer Brüchigkeit und Instabilität bestehen; als simultane und in Wettbewerb tretende Narrative, die performativ hergestellt werden und auch in ambivalenten, widersprüchlichen und simultanen Raumkonzepten ihren Ausdruck finden.

In der Folge sind die Arbeit mit wechselnden Räumen bzw. die Verzahnung verschiedener Räume in einer Art Raum-im-Raum-Dispositiv zentrale Strategien im Arbeitsprozess von *Nothing To Declare*. Während sich die Künstlerinnen, und während der Performance auch das Publikum, durch urbane, mediatisierte, performative und physische Räume bewegen, werden parallel zum eigenen Erleben damit verbundene kollektive Räume und Körperkonzepte aufgerufen und freigesetzt: Religiöse, ethnische, familiäre, politische und institutionelle Zugehörigkeiten; das brüchige, heterogene »wir« der Bühnensituation, in dem sich kuratorische Setzungen ebenso widerspiegeln wie künstlerische Affinitäten oder Referenzräume einer bestimmten Künstler- und Zuschauergeneration, oder die Teilhaberschaft an einer diskursiven Community, die sich durch die Weiterführung der Performance in Form eines Web-Blogs ausbildet und ausdehnt. Zugehörigkeiten, die einer heterogenen, temporären, irrationalen und dezentralen Form der Organisation folgen und nicht in einem vorgeschalteten Interesse, einer Ideologie oder Norm begründet sind.

Durch die choreografischen und dramaturgischen Raumwechsel werden die in der Performance inhaltlich verhandelten Grenzen

Durch die choreografischen und dramaturgischen Raumwechsel werden die in der Performance inhaltlich verhandelten Grenzen nicht als starre Trenn- oder Verbindungslinie, sondern als dynamisches Gefüge sichtbar.



»... a need to act, protest and force upon a conversation about the anxiety and fear caused by suicide car bombings, the war in Syria, the failing Lebanese economy, the electricity and water outages, bad traffic, domestic violence and killings, and other Lebanese crisis.«

Rima Najdi

nicht als starre Trenn- oder Verbindungslinie, sondern als dynamisches Gefüge sichtbar. Gerade im Kontext des Libanons, in dem Bewegungs- und Ausdrucksfreiheit kontrolliert sind und Raum im wörtlichen wie im übertragenen Sinn eng wird¹⁴, werfen die Künstlerinnen die weiter gefasste Frage danach auf, wie in Momenten der Krise und der Katastrophe Kollektivität hergestellt wird und zu gerichtetem Handeln führt.¹⁵ Bezugnehmend auf die Performativität und Physikalität von Grenzen, die die Künstlerinnen herausarbeiten, ist *Nothing To Declare* prozesshaft angelegt. »We aim to tour this project throughout the Arab world, including Palestine. In each Arab country, the performance will be expanded through site-specific oral history and people's mobility in that particular country, and about our journey to get there.«¹⁶

VERDÄCHTIGE KÖRPER – RIMA NAJDI

Ethische Grenzen sind es, die Rima Najdi mit ihrer performativen Intervention *Madame Bomba: The TNT-project* am Sonntag, den 12. Januar 2014 in Beirut auf den Plan ruft. Ausgestattet mit der Attrappe eines roten TNT-Gürtels,

¹⁴ Deutlich wird das an der massiven Migrationsbewegung syrischer Kriegsflüchtlinge, die neben den Nachbarländern Jordanien, Irak und Türkei vor allem auch den Libanon betrifft.

¹⁵ Vgl. zur Herstellung von Gemeinschaft und Kollektivität in bzw. im Nachklang von Katastrophen, Kriegen oder Umwelt-Katastrophen Arbeiten von Rebecca Solnit, Rob Nixon, Jalal Toufic und Mahmoud Mahmdani.

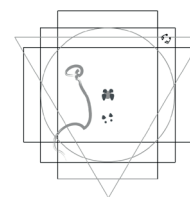
¹⁶ Siehe Dictaphone Group: »Nothing To Declare« in: *Theater der Zeit*, Nr. 4/April 2014, o.S.

bewegte sich die Performerin und Performance-Theoretikerin sechs Stunden lang durch verschiedene Orte im öffentlichen Raum, entlang der Ein-El-Mrayesh-Ufer-Promenade, in Cafés, durch verschiedene Stadtteile. Die TNT-Bombe um ihre Taille konnte nicht explodieren, war aber so angebracht, dass sie sie nicht selbst entfernen konnte. Das Projekt basiert, so Rima Najdi, »(...) on a need to act, protest and force upon a conversation about the anxiety and fear caused by suicide car bombings, the war in Syria, the failing Lebanese economy, the electricity and water outages, bad traffic, domestic violence and killings, and other Lebanese crisis.«¹⁷ Mit der Wahl ihres Kostüms und der Ausstattung, ebenso wie mit der solistischen Form der Intervention greift¹⁸ sie dafür charakteristische Merkmale historischer wie gegenwärtiger Selbstmord-Attentate auf.

Madame Bomba löste extreme Reaktionen aus, die durch eine breite Berichterstattung in Digital- und Printmedien fortgesetzt wurden: von Unterstützungs- und Bewunderungs-Briefen, die der Künstlerin Mut bescheinigten und die Intervention als wichtigen Beitrag zu einer notwendigen (politischen) Diskussion begriffen. Bis hin zu teilweise extremen Rückmeldungen, die die Aktion

¹⁷ Rima Najdi, unveröffentlichtes Dokument, 2014. Seit November 2013 fand in Beirut und an anderen Orten im Libanon eine dichte Serie an Autobomben-Attentaten statt, die zu den schlimmsten Ausbrüchen von Gewalt seit dem Ende des Bürgerkriegs zählen.

¹⁸ Dies lässt sich aus meiner Sicht als Referenz zu den oft alleine agierenden Selbstmord-Attentätern und vor dem Hintergrund einer komplexen Motivgeschichte der Figur des Märtyrertums lesen.



als schlechten Geschmack, Provokation oder Skandal qualifizierten und in einer weiter gefassten Geste der Kunst und den Künstlern jegliche Wirkkraft und Legitimität und Stimme in gesellschaftlichen und politischen Prozessen absprachen.

Jenseits der Polemik gibt Rima Najdi der Frage nach der Ästhetisierung des Konflikts Bedeutung, also denjenigen Bewegungen, Merkmalen, Ausrichtungen, Formationen, Gesten, denjenigen Körpern, die mit dem Sprechen und Denken und Zeigen von Konfliktsituationen wiederholt, erinnert und projiziert werden. Sie spricht von einem »verdächtigen Körper«, der sich durch Beirut, und anschließend durch die digitalen und diskursiven Räume bewegt. Einem Körper, der sich verdächtig macht, mit den versteckten Wunden, Geschichten und Spuren, die er in und an sich trägt. Einem Körper, der verdächtig ist, indem er sich selbst misstraut, der eigenen Erinnerung und der eigenen Fiktion – die doch scheinbar nichts enthält als sich selbst – ebenso wie dem gegenüber, was die Geschichte und die Identität des Libanon und noch mehr das Bild, das von dem Land nach außen getragen wird, produziert.

»Dear suspicious body, I want to see you, I want to look at you. I want to touch you.

I feel you but I don't understand you. Tell me: who do you really love?

I don't want to tell people your story, I don't want to describe it to them.

But I want to talk with them about you, I want them to feel you. Please don't find me.

If I find you please don't kill me, I am uncomfortable with the idea of dying now.

Your invisible body makes me feel that you have power, a mysterious power.

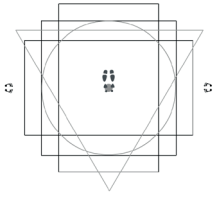
I – like you – am obsessed with all the failure that I am living in. Failure of finding you, of seeing you, of having a dialogue with you.

I – unlike you – am not able to appear in the society we live in.

PS: Do you exist?«

Dem Verdacht, dem Misstrauen auf die Schliche kommen – es benutzen. In *Madame Bomba* untersucht Rima Hajdi, wie sich Erfahrungen des Konflikts zeitlich und räumlich in den Körper einschreiben – in die Art und Weise, wie er sich bewegt, in abrupten oder ebenmäßigen Bewegungen, oder wie er Empathie und Affekt auslöst. Das Verhalten der Passanten und Kommentatoren, von politischen und moralischen Autoritäten, aber auch ihre eigene Verletzbarkeit, Unsicherheit und Wut werden dabei zum Material einer Recherche, in der sie die Begegnung mit anderen Körpern, die Begegnung mit dem Körper als einem anderen, als Handlungsaufforderung und als Handlungsstrategie benutzt. Die Grenzen, die sie mit ihrer Arbeit bei sich, in der libanesischen Gesellschaft und darüber hinaus berührt, herausfordert und umkreist, sind ethisch, symbolisch, schwer zu fassen und noch schwerer zu manifestieren. Die Berührung hingegen, die ihr durch den Stadtraum sich bewegender Körper ist, gleicht einem Eindringen. Einer Intrusion in das kollektive Gedächtnis eines Landes. Was bleibt, sind die

Die Berührung hingegen, die ihr durch den Stadtraum sich bewegender Körper ist, gleicht einem Eindringen.



Spuren, die sie hinterlässt und die es ihrem eigenen Körper wie auch dem des anderen unmöglich machen, in selber Weise zu sich selbst zurück zu kehren.

TRÄGE KÖRPER – LINA SANEH

Die Frage, in welchem Verhältnis künstlerische und politische Strategien stehen und welche Körper die politischen Ereignisse produzieren, beschäftigt auch die libanesische Schauspielerin und Autorin Lina Saneh. Ausgangspunkt ihrer performativen Arbeiten, die oft in enger Zusammenarbeit mit Rabih Mroué entstehen, ist die eigene Implikation in der Katastrophe: »(...) to shake yourself, create a crack in our practice and discourse, that's where life can come in.«¹⁹ Sie benutzt persönlich Erlebtes, Details aus dem Alltag oder den eigenen Körper,²⁰ um Verbindungen zwischen dem Einzelnen und den politischen Narrativen zu untersuchen. Was ist es, das den Körper als persönlichen und sozialen Körper definiert und bewegt? Welche Spuren tragen wir in unseren Körpern, wie gehen wir mit unseren Ruinen um?

Ihre Idee eines *faulen, trägen* Körpers setzt Lina Saneh an der Beobachtung an, dass die offizielle, ideologisch aufgeladene und marketing-orientierte Repräsentationsmaschine der

Medien und der Wirtschaft auch unter dem Eindruck des Krieges im Libanon das Bild eines »bereiten«, »gesunden«, »konzentrierten«, »reaktionsschnellen«, »muskulösen« Körpers propagiert. Sie fragt, welche anderen Körper durch den Konflikt produziert wurden und werden: Wie die Spannung der Körper in den Schutzbunkern zum Tragen kommt; die Erfahrung des Körpers, der seine Sekrete nicht kontrollieren kann; wo die Anspannung, die das Geräusch einer abgeschossenen Bombe vor ihrem Fallen auslöst, und die klaren Reaktionen, die sie im Körper und in Erinnerung an vorherige Kriege auslöst, Berücksichtigung finden, die Momente dazwischen, in denen die Körper übernehmen, Position einnehmen ...²¹

Lina Saneh weist auf die Lücke zwischen dem »erzogenen, ausgebildeten« Körper und der Erfahrung des Körpers im Krieg hin. Sie spricht von einem »Körper im Krieg«, einem Körper, der nicht nur in Widersprüchen lebt, sondern als Körper Widerspruch ist. Ihre performativen und diskursiven Projekte zielen darauf ab, als Künstlerin und Bürgerin in und mit diesem Körper zu arbeiten, seine Repräsentation zu überdenken, ihn im Theater und im Alltag zu benutzen und darüber eine Verbindung der beiden Bereiche herzustellen.

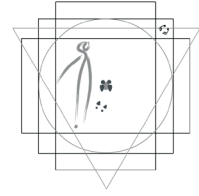
In ihren Arbeiten bezieht sie sich häufig auf konkrete historische oder aktuelle politische Situationen und Ereignisse, die beim libanesischen und internationalen Publikum starke Reaktionen auslösen. Sie betont zugleich, dass es weder in der Auswahl des Materials

19 Vgl. Lina Saneh im Rahmen des Seminars »Slow Violence. On choreography and its agency« (Leitung: S. Noeth), Januar 2014, HZT Berlin, BA Tanz, Kontext, Choreographie, unveröffentlichtes Dokument.

20 Siehe zum Beispiel ihr Kunstprojekt *Body pArts*: <http://www.linasaneh-body-p-arts.com>

21 Vgl. Lina Saneh im Rahmen des Seminars *Slow Violence* (2014), Fn. 19.

Theater wird hier weniger zum historischen Ereignis sondern zu einem Mittel, dass die Risse und Bruchstellen, das Unfertige in der Konstruktion unserer Bilder und Körper betont ...



noch in der Verweigerung eines trainierten, virtuosens Körpers auf der Bühne um einen hegemonialen Akt der Provokation des Publikums geht oder um die Formulierung eines Manifests. Vielmehr ist die Implikation des eigenen Körpers eine Aufforderung zur Teilhabe: »We say our names in order to say that we are all responsible.«²²

Der *faule, träge Körper* ist eine Entscheidung, den Körper »aufzugeben«, ihn »zur Seite zu stellen«²³ und stattdessen einem ermüdeten, porösen, abgespannten Körper Raum zu geben, einem, der »kapituliert hat«. Einem Körper, der sich nicht mehr hinter einem kollektiven Körper und seinen Repräsentationen (oder der Dekonstruktion desselben) verstecken und dort sicher, unschuldig, gleichgültig, »vom sehen und hören abgehalten« bleiben kann. Ihre Absicht ist es, den Körper zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dem Publikum immer wieder von neuem, immer wieder als Spannung herzustellen; die Verantwortung eines »Ich« als immer-Andere politisch ernst zu nehmen, um die starken Gemeinschafts-Entwürfe im Libanon zu verstören. – Der Entwurf von Lina Saneh ist Teil einer von verschiedenen Künstlergenerationen im Libanon aufgegriffenen Auseinandersetzung mit der Verantwortung des Einzelnen, des einzelnen Körpers, für die Katastrophe. Dies zeigt sich in der Überprüfung des Status des Dokuments, der Funktion von Fiktion oder auch in choreografischen Strategien, die an der Dekonstruktion und Isolation der Mit-

tel des Theaters – Präsenz, Pathos – arbeiten.²⁴ Theater wird hier weniger zum historischen Ereignis, sondern zu einem Mittel, dass die Risse und Bruchstellen, das Unfertige in der Konstruktion unserer Bilder und Körper betont und dadurch Diskussionen auslöst, Fragen neu hervorbringt und Verantwortung in und außerhalb des Theaters neu verteilt.

REHEARSING CITIZENSHIP: KÖRPER-HANDELN / BÜRGER-SEIN-PROBEN

Die vier künstlerischen Fallbeispiele und die dort entworfenen absenten, verdächtigen, trägen, erweiterten und immer wieder kollektiven Körper, sind in ihrer Unterschiedlichkeit mit der Suche nach einer Positionierung von Kunst und Gesellschaft bzw. Politik begriffen. Ihre explizite oder in Resonanz gehaltene Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Situationen von Krieg und Katastrophe speist den Begriff des Choreografischen selbst, indem sie Konflikt, Krieg und Umbruch nicht als Gegenteil, sondern als *spezifische* Formen von Struktur und Organisation sichtbar werden lässt. Damit arbeiten die Künstler choreografisch und gesellschaftlich an Strukturen und Systemen, die mit der Gleichzeitigkeit, Heterogenität und Gegenläufigkeit von Material und Einflüssen im Libanon und Palästina umgehen.

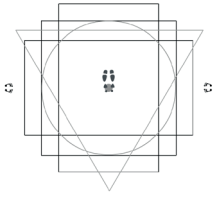
Ihre choreografischen, physischen und denkenden Bewegungen, mit denen sich die

So wie das Phantom eines universellen Körpers mit seinen wiederholbaren, zählbaren, gezähmten Bewegungen das Tanzen ausschließen würde.

22 Lina Saneh, *Slow Violence* (2014), Fn. 19.

23 Lina Saneh, *Slow Violence* (2014), Fn. 19.

24 Siehe z.B. Arbeiten Walid Raad/Atlas Group, Rabih Mroué, Joana Hajithomas und Khalil Joreige, Walid Sadek, etc.



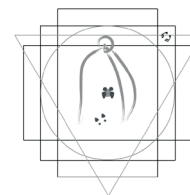
Schreiben heißt, sich der Geste
des Zweifels zu stellen.

Körper schreibend einschreiben, zielen nicht auf Wiederholung, auf Selbst-Erhalt oder auf Fixierung ab. Die Körper, die sie auf die Bühne, in den urbanen und digitalen Raum bringen, sind nicht im Gleichgewicht, nicht ausbalanciert, nicht in Ordnung gebracht, nicht intakt. Ein solcher Körper würde im Ereignis des Konflikts das Schreiben, das Denken ausschließen. So wie das Phantom eines universellen Körpers mit seinen wiederholbaren, zählbaren, gezähmten Bewegungen das Tanzen ausschließen würde. Sie brauchen und fordern die Atemlosigkeit, die Unterbrechung, den Stillstand, das Fallen, sie wissen nicht, was sie suchen. Vielmehr halten sich ihre Körper an Momenten des Umschlags auf. Sie sind im Prozess, im Entstehen begriffen. Sie erweitern die Körper im und um den Körper des anderen. Einem Körper, der sich einmischt in die Dinge und Worte, der sich selbst genügt, ohne selbst-genügsam zu sein. Einem Körper, der die Erfahrung des Fremd-Seins kennt, der Übersetzung, des nicht-gesehen-Werdens. Einem Körper, der einen Tanz sucht, der mehrdeutig, erschöpfend, fordernd ist, eine Übertreibung, immer, ein Zweifel: Schreiben heißt, sich der Geste des Zweifels zu stellen.

Die Künstler benutzen den Körper und bewegungsbasierte und choreografische Strategien um kollektive Vorstellungen von Zusammengehörigkeit, von Geschichte oder von Grenzen, von Besitz- und Machtverhältnissen zu adressieren, sichtbar zu machen und zu verändern. Mit den Mitteln des Choreografischen als Praxis der Raumforschung fordern

sie unsere Kulturen der Repräsentation heraus und tragen sich mit ihren Arbeiten in einen Prozess der Denormalisierung ein: Einen Prozess, der Diskussionen auslöst, Aufmerksamkeit produziert, zur Auseinandersetzung zwingt, die Ästhetisierung des Konflikts und den Status eines Dokuments befragt, das wieder fremd werden lässt, was alltäglich und bekannt geworden ist. Sie engagieren sich in einem Prozess, der Fragen stärker als Antworten werden lässt und der sich Zeit nimmt und Raum schafft, um mit ihren Körpern und den Körpern der anderen Teil eines Vorschlags zu werden. Das Handeln der Künstler ist dabei weniger für oder gegen etwas gerichtet, sondern installiert sich in einem Ort, in einer Situation, in einer Perspektive, die bereits da ist und evaluiert diese neu.

Dringlichkeit – persönlich, politisch, ökonomisch – zeigt sich in den Arbeiten nicht als ein positivistisches Konzept, als Zweck, Auslöser, Voraussetzung künstlerischen Arbeitens und persönlicher und gesellschaftlicher Teilhabe. Die Künstler greifen die Dringlichkeit vielmehr als dramaturgische Dimension auf, wenn sie in ihren Arbeiten die Rolle, den Einfluss des Außen stark machen und ein dynamisches Verhältnis zwischen Kunst – Publikum – Zivilgesellschaft einfordern. Mit unseren singulären und kollektiven Körpern arbeiten sie gegen die Normalisierung des Ausnahmezustands – wenn Recht, Staat oder Nation drohen, zu leeren Begriffen zu werden – und an einer ethischen Dimension im Ästhetischen.



DAS, WAS SAGBAR IST

»In these circumstances and conditions, making art objects to be put in the international art market seems whimsical – irresponsible even. With all images still on the same level, prior to the distinction and the elevation of some images as art while the rest remains in the domain of the mundane, what does it mean for an artist to show the world the picture of his or her body, when we have seen the body-internal (the Syrian rebel eating the heart of his dead enemy) or the body-lifeless (the images of dozens of dead children due to the Syrian regime's use of chemical weapons)? Or, less dramatically and in reverse, what does it mean when the Museum of Modern Art in New York acquires the Occupy Wall Street print portfolio?«²⁵

Ohne den Widerstand der realen Körper zu negieren, sind die Körper in den Performances, Installationen und Interventionen Beweise, Zeugen, Stellvertreter einer Situation und werden zu Trägern unsichtbarer Geschichten und Grenzen, zum Teil eines Forums, das sie zugleich herstellen. Wie sprechen, tanzen, performen, wie schreiben, angesichts der Unruhe, die das Leben und die Körper durchdringt? Was ist erfahrbar, was ist ausdrückbar durch und mit dem Körper, Bewegung und Tanz? Welche Art von Zeugenschaft ist noch möglich, wenn die Verbindung zur Vergangenheit uns jede Direktheit verweigert?

Die Körper fungieren als konkrete Zugangspunkte in eine komplexe Textur und ermöglichen es, aus ihrer Singularität heraus, nach und nach in ein Feld einzutreten und

25 Tony CHAKAR, *To Speak Shadow*, Fn. 4, o.S.

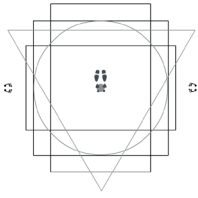
dieses zu entfalten, seine Bewegungen und Bedingungen zu analysieren und den daraus sich stellenden Fragen zu folgen. In gewisser Weise sucht dieser Zugang eine Nähe zu einer Methode, die eine Gruppe von Forschern, Künstlern, Architekten, Aktivisten unter dem Stichwort *Forensic Architecture* entwickelt hat.²⁶ Eyal Weizman beschreibt in Weiterent-



wicklung und Neudefinition einer klassischen forensischen Praxis das grundlegende Vorgehen ihrer Untersuchungen und Fallstudien als: »(...) the microphysical analysis in which the part or detail becomes an entrypoint from which to reconstruct processes, events and social relations, conjunctions of actors and practices, structures, and technologies.«²⁷ Im Kern steht die Frage nach

26 Siehe: www.forensic-architecture.org

27 Siehe den von Arjun Appadurai geprägten Begriff



Der Performativität und Medialität des Körpers folgen, erfahrbar werden, bedeutet auch: teilbar werden.

der Autorität des Beweises, der Zeugenaussage, der Möglichkeit des Sprechens selbst: Wer spricht, wer hat die Legitimität auszusagen? Wie sind Bedeutungswelten konstruiert, interpretiert und dargestellt? Wie erlangen sie rechtliches Handlungsvermögen? Auf welchem Grund? Welche Rollen nehmen wir ein, zwischen Material/Objekt – Interpretation/Übertragung – Öffentlichkeit/Kunst/Publikum? Und schließlich: Was ist sagbar?²⁸ Wie werden die Körper benutzt, welche Art von Körper bringen wir hervor? Wie sind die ökonomischen und rechtlichen Implikationen und Rahmenbedingungen? Dabei geht es nicht darum, Involviertheit, Erinnerung, Gefühle und Erlebtes zu entwerten, sondern vielmehr die Auseinandersetzung nicht darauf zu begrenzen, erneut einen Abstand einzuführen, der uns auf den Herstellungscharakter unseres Wissens verweist, nach Beweisen fragt. Das Unterfangen besteht darin, ein Umfeld aus seinen einzelnen konstituierenden Elementen heraus zu begreifen, von Details und konkreten Materialien zu lernen; einen Dialog einzugehen, der die Auseinandersetzung mit Krieg

des »methodological fetishism«, zit. nach Eyal WEIZMAN/*Forensic Architecture: Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press: Berlin 2014, S. 18.

28 Vgl. »The forum, in turn, is a composite apparatus. It is constituted as a shifting triangulation between three elements: a contested object or site, an interpreter tasked with translating ›the language of things‹, and the assembly of a public gathering. Forensis thus establishes a relation between the animation of material objects and the gathering of political collectives« (Eyal WEIZMAN/*Forensic Architecture: Forensis*, Fn. 27, S. 9).

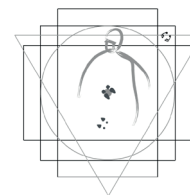
und Konflikt aus der Privatheit, der Tabuisierung und dem Expertentum heraus befördert in einen geteilten künstlerischen, diskursiven und erlebten Raum.

Der Performativität und Medialität des Körpers folgen, erfahrbar werden, bedeutet auch: teilbar werden. Teilhabe an einem geteilten Raum, Koexistenz, ein Mit-ein-ander-Sein zu probieren und nicht die Partizipation an vorgefertigten Narrativen zu propagieren. Zu verstehen, dass das »Feld des Konflikts« kein neutrales, abstraktes, entferntes ist, sondern in sich dynamisch und elastisch, dass es ständig in Veränderung begriffen ist und zugleich Veränderungen initiiert.²⁹

In der Beschäftigung der Künstler mit Grenzen und Begrenzungen zeigt sich eine bestimmte Form systemischer Gewalt, die darin besteht, dass Dinge nicht gezeigt, dass ihnen kein Raum gegeben wird. In diesem Sinne sind die künstlerischen Arbeiten eine Handlungsaufforderung. Eine Aufforderung, nicht im Vorführen, in der Ohnmacht, im Sich-Einnisten im Außen zu bleiben. Sondern wie Rosi Braidotti schreibt, einen Prozess des »ethisch-Werdens«³⁰ zu initiieren: »Such an enterprise involves a sense of loss of cherished ha-

29 Eyal WEIZMAN/*Forensic Architecture: Forensis*, Fn. 27, S. 9

30 »This is the defining moment of the process of becoming-ethical: the move across and beyond pain, loss, and negative passions. Taking suffering into account is the starting point; the real aim of the process, however, is the quest for ways of overcoming the stultifying effects of passivity, brought about by pain« (Rosi BRAIDOTTI: *Affirmation versus Vulnerability*, Fn. 2, S. 243).



*bits of thought and representation, and this is not free of pain. No process of consciousness-raising ever is.*³¹ Ein Handeln zu denken, das sich nicht zwangsläufig für oder gegen etwas wendet, sondern immer wieder die eigene Position, die eigene Fremdheit vermisst. Ein Handeln, das darüber nachdenkt, was wir als Grundlagen und Forderung unseres sozialen, gesellschaftlichen, künstlerischen Handelns anerkennen. Ein Handeln, das konsequent ist ohne gleichgültig zu sein. Eines, das die Wunden in unserer Gesellschaft nicht zuerst als Problem, sondern als Möglichkeit begreift. Hier liegt, denke ich, auch das Handlungsvermögen der Arbeiten, da sie sich gegen lineare, kausal argumentierte Ideen- und Wertewelten und Erklärungsmodelle wendet und zu Alternativen auffordert.

Für die Künstler wie für das Publikum gilt dabei: loslassen. Akzeptieren, dass die eigenen Erfahrungen immer auch die der anderen sind.

Im Sinne des Choreografischen schreibt sich der Körper ein – und stellt sich, gleich einer Art Gastmedium, den vielfältigen Prozessen der Einschreibung zur Verfügung. Er stellt sich zur Verfügung, wird für das Schreiben bewohnbar, das sich breit macht im Körper, ohne jemals eins mit ihm zu werden. Ein Körper, der im Hören begriffen ist, dessen Arbeit das Hören ist. Porös, widerspenstig, wie ein Gespenst. Den Körper dem Denken, dem Handel zur Verfügung stellen. Mit dem Denken sein, *als Körper Denken sein*. Dabei geht

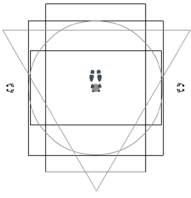
31 Rosi BRAIDOTTI: *Affirmation versus Vulnerability*, Fn. 2, S. 241.

es nicht um Selbstaufgabe. Schreiben-Einschreiben kann nicht ohne Körper sein. Es geht um einen Körper, der als schreibender Körper, in seiner Singularität immer einer unter anderen ist. Ein schreibender Körper kann nicht unschuldig oder gleichgültig, nicht risikolos oder neutral sein, er bleibt immer nur im ungesicherten Modus bestehen. Er ist immer schon dabei, beteiligt, mischt sich ein. Den Geist, den Diskurs, das Schreiben zu entkolonialisieren, wie der kenianische Autor Wa Thiong'o³² schreibt, und sich gegen einen Imperialismus und seine (westliche) Dominanz in der künstlerischen und theoretischen Sprache wendet. Der Körper des Schreibens ist ein gastfreundlicher Körper. Er ist nicht ohne Regeln und Erwartungen und Pflichten – so wie die Orthographie das Schreiben regelt und organisiert. Aber er weiß, dass der schreibende Körper einer ist, der immer auch ein anderer sein könnte. Einer, der die politischen Konsequenzen des Schreibens – des Über-Schreibens, des Durchscheinens von Schrift, wie im Pergament – kennt.

Den Körper zur Verfügung stellen. Ich denke, es geht in den besprochenen künstlerischen Arbeiten und der damit aufgerufenen Herausforderung der Zeitgenossenschaft genau um die Möglichkeit zu lernen, *neben* anderen Körpern zu sein. Nicht darum, sie zu besitzen, oder zu begreifen, sie zu teilen oder in eine bestimmte Form zu bringen. Sondern um eine Praxis, die zugleich Verantwortung ist, den Abstand zu den anderen

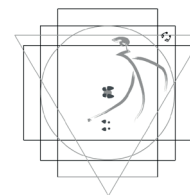
32 Vgl. Ngugi WA THIONG'O: *Decolonising the Mind*, East African Editional Publishers: Nairobi (u.a.) 1986.

Ein Handeln zu denken, das sich nicht zwangsläufig für oder gegen etwas wendet, sondern immer wieder die eigene Position, die eigene Fremdheit vermisst.



Körpern immer wieder genau zu bestimmen: mit, durch, *in der Nähe von*, *parallel* zu anderen Körpern zu sein und sich immer wieder der Verpflichtung auszusetzen, von mehr als einem Standpunkt aus zu sehen, zu tanzen und zu denken.³³

33 Vgl. Edward W. SAID: *Reflections on Exile and other essays*, Harvard University Press: Cambridge (Mass.) 2000.



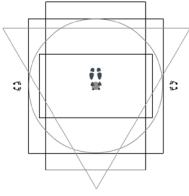
NACHWEISE

KÜNSTLERISCHE ARBEITEN:

- Basel ABBAS/Ruane ABOU-RAHME: *Contingency*, 8 min four-channel Sound-Installation, 2010.
Siehe: <https://baselandruanne.com>
- DICTAPHONE GROUP, *Nothing To Declare*, Performance und Research: Tania El Khoury, Petra Serhal, Abir Saksouk, Video Editing: Ali Beidoun, Kamera: Karam Ghoussein, Dagna Abourahme, Musik/Komposition: Ahmad Khouja, Khairy Eibesh, Mapping: Nadine Bekdache. Siehe: www.dictaphonegroup.com
- Rima NAJDI, Madame BOMBA: *The TNT project*, öffentliche Intervention, 12. Januar 2014, Beirut, Libanon. Kostüm: Rayya Kazoun, Fotografie: Maria Kassab
- Lina SANEH: *Body pArts*. Siehe: <http://www.linasaneh-body-p-arts.com>

LITERATURNACHWEIS:

- Basel ABBAS/Ruane ABOU-RAHME: *World Link*, Radio-Interview, Deutsche Welle, 27.12.2012.
- Etel ADNAN: *In the heart of the heart of another country*, City Light Books: San Francisco 2005.
- Rosi BRAIDOTTI: »Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates« in: *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, Vol. 10, Nr. 1/Spring 2006, S. 235–254.
- Tony CHAKAR: »To Speak Shadow« in: *afterall*, Nr. 35/Spring 2014, abzurufen unter: www.afterall.org, (zuletzt am 24.09.2014), o.S.
- Michaela CRIMMIN: »Introduction: Reflections on Art and Conflict« in: DIES./Elizabeth STANTON: *Art and Conflict*, Royal College of Art: London 2014, S. 4–14.
- DICTAPHONE GROUP: »Nothing To Declare« in: *Theater der Zeit*, Nr. 4/April 2014, o.S.
- Nedjma HADJ: »Kreative Dringlichkeit – das Theater von Laila Soliman« in: HEMKE, Rolf C.: *Theater im arabischen Sprachraum. Theater der Zeit*: Berlin 2013, S. 29–32.
- Monika HALKORT: *Rebuilding Mahr el Bared* (12.12.2013), abzurufen unter: www.opendemocracy.net (zuletzt 12.12. 2013).
- Gabriele KLEIN: »Social Choreography and the Everyday« in: Elena BASTERI/Emanuele GUIDI/Elisa RICCI: *Rehearsing Collectivity – Choreography Beyond Dance*, argobooks: Berlin 2012, S. 39–43.
- Mahmood MAMDANI: *When Victims Become Killers. Colonialism, Nativism and the Genocide in Rwanda*, Princeton University Press: Princeton/Oxford 2001.
- Nat MÜLLER: »Dialogues for a New Millenium«, Interview in: *Artpulse Magazine* (16.08.2014), abzurufen unter: www.artpulsemagazine.com (zuletzt am 19.08.2014), o.S.
- Rob NIXON: *Slow Violence. The environmentalism of the poor*, Harvard University Press: Cambridge/Massachusetts 2011.



Sandra NOETH: »*Intact bodies: Langsame Gewalt, Gesten der Selbst-Berührung und die Unversehrtheit des Körpers*« in: *Theater der Zeit*, Nr. 12/2013, o.S.

Edward W. SAID: *Reflections on Exile and other essays*, Harvard University Press: Cambridge (Mass.) 2000.

Farah SALEH: »*Kunstproduktion als Form des täglichen Protests*« in: *Theater der Zeit*, Nr. 10/2014, o.S.
Rebecca SOLNIT: *A Paradise Built in Hell. The extraordinary communities that arise in disaster*, Penguin Books: New York 2009.

Jalal TOUFIC: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*, August Verlag: Berlin 2009.

Changiz M. VARZI: »*Beirut's Walls Showcase Lebanon's Dilemma*«, in: *fairobserver* (01.12.2014), abzurufen unter: www.fairobserver.com (zuletzt: 1.12.2014).

Ngugi Wa THIONG'O: *Decolonising the Mind*, East African Editorial Publishers: Nairobi (u.a.) 1986.

Eyal WEIZMAN/FORENSIC ARCHITECTURE: *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press: Berlin 2014.