

Einleitung

The theatre needs an audience composed of individual citizens, having the benefits of civic rights, the ability to choose and express their opinions, enough time to think and contemplate, and access to enough space to distance themselves from other individuals. These citizens operate within the parameters of the lawful state and its institutions, which are committed to organising the relationships between them, protecting their privileges and human rights, and preventing one single individual from rising to power.

R. MROUÉ¹

Wer sich mit zeitgenössischer Kunst im Libanon befassen will, wählt keinen unbeschwerten Gegenstand. Der lang währende libanesische Bürgerkrieg (1975–1990), seine zahlreichen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Nachwehen sowie die jüngsten kriegerischen Auseinandersetzungen vergangener Jahre destabilisierten und -moralisierten nachhaltig das kleine Land am westlichen Küstenrand der Nahostregion und erschweren seiner Bevölkerung den Glauben an eine gewaltfreie Zukunft und einen intakten demokratischen Staatsapparat. So sind auch die Auseinandersetzungen zeitgenössischer Künstler von den Erfahrungen der langen Kriegsjahre und deren gesellschaftlicher und politischer Nachwirkungen geprägt. Sie forcieren eine kritische Perspektive auf die latenten, jedoch konkurrierenden Gedächtnisse ihres Landes und verweigern sich, länger in der vorherrschenden „kollektiven Amnesie“ (Samir Khalaf) zu verharren. Sie klagen die sich weiter radikalisierende Zersplitterung der libanesischen Gesellschaft durch konfessionelle Identität und Clanwirtschaft an und fordern eine Plattform bürgerlicher Auseinandersetzung auf dem Weg zu einer intakten säkularen Demokratie und einem konfliktfreien, gemeinschaftlichen Zusammenleben.

Innerhalb dieser künstlerischen Debatte nehmen Theater und Performancekunst im Libanon eine wichtige Stellung ein. Nach dem Krieg konnte sich eine lebhafte Szene re-etablieren, die versucht, zum einen an die so genannte ‚Goldenen Zeit‘ des libanesischen Theaters in den 1960er und 1970er Jahren anzuknüpfen, deren Weiterentwicklung durch den einsetzenden Krieg eine jähe Schranke gesetzt wurde. Zum anderen ist sie inspiriert von internationalen ästhetischen Strömungen und Entwicklungen und versucht, neue Wege künstlerischen Ausdrucks und Auseinandersetzung zu beschreiten. Die zeitgenössische Auslotung von Grenzen und Grenzbereichen des Theaters in der westlichen Theater- und Performancelandschaft wird unter dem Schlagwort der „Postdramatik“ (H.-T. Lehmann) als Beitrag zu den künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzungen im Zuge der Postmoderne verstanden. Die Infragestellung etablierter Vorstellungen von Theater und seinem Bedingungsgefüge hat auch in der gegenwärtigen arabischen bzw. libanesischen Theaterlandschaft an Bedeutung gewonnen. Verschiedene Beispiele künstlerischer Produktionen aus dieser Region können als Beleg angeführt werden,

¹ MROUÉ, Rabih: Foreword, in: Rae, Paul: Theatre & Human Rights. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2009, S. ix-xii; hier: S. xi.

wenngleich sich diesbezüglich eine deutliche Leerstelle in der Forschung konstatieren lassen muss: Eine umfassende Darstellung der Entwicklung des zeitgenössischen arabischen Theaters in Abgleich mit internationalen Tendenzen existiert bislang nicht.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zu dieser noch ausstehenden Forschung und zwar unter einem besonderen Schwerpunkt: Die Selbstreflexion des postdramatischen Theaters bewirkte eine Fokusverlagerung vom dramatischen Text zur theatralen Aufführung, welche sich durch ihren ephemeren Charakter auszeichnet und sich *hic et nunc* als gemeinschaftliches Erlebnis in einem geteilten Raum ereignet. Im Zuge dieser Verschiebung gerät auch der Zuschauer als konstitutiver Bestandteil der Aufführung verstärkt in den kritischen Fokus. Die Frage nach der etablierten Rolle und Position des Zuschauers im theatralen Gefüge, die für diese Arbeit im Sinne einer besseren Praktikabilität kurz als *Zuschauerfrage* definiert wird, regt derzeit weltweit Theater- und Performancekünstler zur Auseinandersetzung an.

Im libanesischen Kontext erhält diese Frage, so die Ausgangsthese, eine spezifisch lokal definierte Qualität, die direkt auf die Verfasstheit der Gesellschaft verweist, in der sie sich verortet. Durch die Infragestellung des Zuschauers und des theatralen Wahrnehmungsprozesses wird auch der Wahrnehmungsprozess innerhalb und als Teil der eigenen, fragilen Gesellschaft thematisiert, in der die zivilgesellschaftliche Partizipation als Teil einer intakten Demokratie noch ein definitives Desiderat darstellt. Der Blick auf den Theaterzuschauer und seine Rolle im theatralen Aufführungsprozess weist so über den Rahmen des Theaterraums hinaus. Er verweist auf die ‚Zuschauerschaft‘ des Einzelnen, des „Zuschauers als Bürger“², auf die Partizipations- und Gestaltungsmöglichkeiten (und Unmöglichkeiten) der Zivilgesellschaft und somit auf die soziopolitischen Realitäten des eigenen Landes. Indem das klassische Verständnis der Rezeptionshaltung des Theaterzuschauers – als eines primär passiven Konsumenten – inhaltlich und formal verhandelt und angegriffen wird, wird gleichsam die Stellung des Individuums in einem Staat zur Disposition gestellt, der sich de jure als demokratische Nation ausweist, de facto jedoch auch fast zwanzig Jahre nach dem Bürgerkrieg noch immer von Konfessionalismus, Klientelismus, Clanwirtschaft und Korruption geprägt und gelenkt wird.

Der Fokus der vorliegenden Studie liegt nun auf solchen Versuchen der zeitgenössischen libanesischen Theater- und Performanceszene, die den perzeptiven Modus sowie das Selbstverständnis der Zuschauenden und die Tätigkeit des ‚Zuschauens‘ zur Disposition stellen. Anhand zweier ausgewählter Arbeiten der beiden zeitgenössischen libanesischen Theater- und Performancekünstler Rabih Mroué und Hisham Jaber wird eine profunde Analyse unter dem Schwerpunkt der Zuschauerfrage vorgenommen. Mroués *LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE* (2003) und Jabers *NOT FOR PUBLIC* (2008) erweisen sich unter dem Gesichtspunkt der Zuschauerthematik als besonders aufschlussreich und lassen sich nicht nur generell, sondern auch innerhalb des Œuvres beider Künstler als paradigmatische Beispiele für diesen Belang bewerten. In beiden Arbeiten werden durch die Zuschauerfrage spezifische Problematiken der libanesischen Nachkriegsgesellschaft berührt. Die ausgewählten Beispiele zeigen hierin einen politischen Gehalt, wobei weniger die inhaltliche Verhandlung politischer Topoi als vielmehr die politische ‚Gemachtheit‘ dieses Theaters von Bedeutung ist – und zwar in der Fokussierung auf den und in Auseinandersetzung mit dem Zuschauer. Die vorgestellten Arbeiten können so

2 LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999, S. 467.

letztlich als Beitrag zu einer Auseinandersetzung postmoderner Prägung im arabischen Theater gelesen werden, der sich die Forschung bisher unzureichend stellte.

Im *ersten Kapitel* wird im Rahmen einer theoretischen Einstimmung die Bedeutung der Zuschauerrolle im zeitgenössischen Theater erläutert und damit das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung kontextualisiert werden. Eingegangen wird auf die Bedeutung der „physischen Ko-Präsenz“ in der Aufführungssituation (Erika Fischer-Lichte), die die Theatersituation als Kommunikationsbeziehung auszeichnet, sowie das diese Beziehung bestimmende spannungsreiche Verhältnis von Aktivität und Passivität als historisches *movens* der Auseinandersetzung mit dem Zuschauer. Weiterhin wird verdeutlicht, inwiefern die Zuschauerfrage eng mit der Frage des Politischen im postdramatischen Theater verbunden ist und der Zuschauer als Schnittstelle zwischen Theater und politischer Gemeinschaft betrachtet werden kann. Zu diesem Zweck werden einerseits die theoretischen Betrachtungen zu einer zeitgenössischen „Politik des Theaters“ von Hans-Thies Lehmann vorgestellt wie darauf folgend Jacques Rancières Entwurf des „emanzipierten Zuschauers“, der sich für die folgende Untersuchung als erkenntnisleitend erweisen wird.

Im *zweiten Kapitel* soll eine knappe Kontextualisierung der Untersuchungsgegenstände vorgenommen werden, die sowohl historisch-politischen Hintergründen als auch der gegenwärtigen gesellschaftlichen Lage im Libanon Rechnung trägt. In einem zweiten Abschnitt soll dann im Speziellen auf Geschichte, Entwicklung und Gegenwart des libanesischen Theaters eingegangen werden. Eine solche Kontextualisierung wird aus mehreren Gründen für notwendig erachtet: Zum einen können die ausgewählten Arbeiten nur vor dem soziopolitischen Hintergrund, in den sie eingebettet sind, betrachtet und verstanden werden. Zweitens stützt der Abriss über die arabische Theatertradition die Grundannahme, dass das arabische und damit libanesisches Theater weder lediglich an eine ‚westliche‘ künstlerische Entwicklung anknüpft, noch, dass sich von einer entitären Entwicklung im arabisch-libanesischen Theaterschaffen sprechen ließe. Drittens lassen sich so frühere Auseinandersetzungen mit der Position des Zuschauers im libanesischen Theater streifen, wodurch die Arbeiten von Mroué und Jaber nicht als lose Phänomene ohne genealogische oder kontextuelle Gebundenheit suggeriert, sondern auch in Abgrenzung zu früheren Tendenzen verständlich werden. Beispielhaft wird hier die Arbeit des libanesischen Regisseurs Roger Assaf angeführt. Im Anschluss an die Kontextualisierung soll ein knapper Einblick in das gegenwärtige libanesisches Theater und die Realitäten der Kunstproduktion gegeben werden. Im Rahmen dieser Arbeit kann diesbezüglich keine Vollständigkeit angestrebt werden; vielmehr handelt es sich um den Versuch eines skizzenhaften Abrisses und einer kursorischen Annäherung an den Gegenstand.³

3 Die kurze Darstellung stützt sich zum großen Teil auf vor Ort geführte Interviews und Gespräche der Verfasserin mit Künstlern und Intellektuellen im Rahmen eines mehrmonatigen Forschungsaufenthalts in Beirut zwischen Mai und September 2009. Auch wenn sich in dieser Arbeit um die Berücksichtigung der bestehenden arabischen und nichtarabischen Referenzwerke bemüht wurde, ist, wie bereits erwähnt, ein eklatantes Forschungsdesiderat im Bereich des unmittelbar zeitgenössischen arabischen und libanesischen Theaters zu bemerken. Bisher ist in der Forschungsliteratur einzig die Monografie von Tarek Salloukh (2005) explizit der Entwicklung des libanesischen Theaters nach dem Bürgerkrieg gewidmet, doch erwiesen sich dessen Ergebnisse als unzureichend. Salloukhs Fokus auf den Wirkfaktor des Konfessionalismus, der, so der Autor, primär Produktion und Rezeption des libanesischen Nachkriegstheaters prägte, ließ sich zum einen nicht durch Interviews und Beobachtungen der Verfasserin vor Ort bestätigen. Zum anderen missachtet bzw. versäumt Salloukh, wichtige Künstler und de-

Im *dritten Kapitel*, dem ersten der beiden Hauptkapitel, wird Rabih Mroués Arbeit *LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE* (2003) einer genauen Analyse unter dem Leitaspekt der Zuschauerfrage unterzogen. In seiner *Lecture Performance* erzählt er die Geschichte Ra'afat Sleimans, eines vermissten Angestellten des libanesischen Finanzministeriums, der eines Tages spurlos verschwindet. Mit detektivischem Eifer rekonstruiert Mroué anhand umfangreichen Archivmaterials den Verlauf dieser verworrenen Kriminalgeschichte vor seinem Publikum. Dabei wählt er während der gesamten Aufführungsdauer einen für den Darsteller unkonventionellen Ort: Gemeinsam mit den Zuschauern sitzt er im Zuschauerraum und blickt mit ihnen gen Bühne. Mroué schafft eine diskontinuierliche Narration, in der durch verschiedene Strategien der Störung und Unterbrechung auf inhaltlicher, sprachlicher und räumlicher Ebene die Autorität und Deutungshoheit des Darstellers bzw. Regisseurs – also desjenigen, der konventionell als Urheber des dargestellten ‚Werks‘ anerkannt wird – infrage gestellt werden. Hierdurch durchlebt der Zuschauer eine fundamentale Erfahrung seiner eigenen Beobachterposition, in der er nicht nur andere beim Beobachten beobachtet, sondern in der er den eigenen Blick als sämtliche Zusammenhänge erst herstellenden begreift. Dieser Komplex wird Erläuterung finden am Begriff des ‚Zeugen‘, der Thematisierung des ‚Abwesenden‘ als Kennzeichnung der ephemeren Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer sowie der Figur des *hakawātī*: Durch diese lässt sich nicht nur die besondere Bedeutung der Zuschauerfrage innerhalb des libanesischen Kontexts erhellen, sondern es wird sich an ihr auch eine klare Abgrenzung zu früheren Tendenzen und Entwürfen eines politischen Theaters im Libanon aufzeigen lassen.

Im *vierten Kapitel* soll dann ein ausführlicher Blick auf die Position und Rolle des Zuschauers in *NOT FOR PUBLIC* (2008), einer jüngeren Arbeit des libanesischen Regisseurs Hisham Jaber, geworfen werden. In Anlehnung an gängige TV-Castingshows buhlen die Kandidaten Rania und Roberto über drei Abende in Folge in verschiedenen Wettbewerben um die Gunst des Publikums, welches am Ende verschiedener Wahlzyklen über den glücklichen Gewinner entscheidet. Der Zuschauer wird hier zum aktiven Bestandteil und unmittelbaren Miterzeuger der Aufführung, der über Verlauf und Ausgang der Handlung bestimmt. Die Analyse wird jedoch zeigen, inwiefern sich diese Ermächtigung des Zuschauers als trügerisch entpuppt und als ein direkter Verweis auf die gesellschaftliche Wirklichkeit und das Wahlprocedere im Libanon zu lesen ist. Die Begrenztheit der Partizipationsmöglichkeiten innerhalb des plebiszitären Aufführungsformats ist einerseits als Entsprechung zu den begrenzten Mitbestimmungsmöglichkeiten der libanesischen Zivilgesellschaft zu verstehen. Andererseits enttarnt sie die eingeschränkten Urteilskategorien, die den libanesischen Zuschauern durch das eigene Handeln und Agieren vor Augen geführt werden. Der Fokus liegt somit zum einen auf dem Adressaten, d. h. dem Zuschauer, der als spezifisch libanesischer zu definieren sein wird; auf der Gegenüberstellung und Verschränkung theatraler und televisueller Wahrnehmungskonventionen durch den intermedialen Ansatz der Aufführung; sowie schließlich und insbesondere auf dem Aspekt des Zuschauerplebiszits und der problematischen Frage einer Ermächtigung des „Zuschauers als Bürger“ (Lehmann) qua aktiver Partizipation.

ren Arbeiten, die sich in den vergangenen Jahren zentral um das libanesisches Theater verdient gemacht haben, zu berücksichtigen. Vgl.: SALLOUKH, Tarek: Theater in Lebanon. Production, Reception, and Confessionalism. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.

Als Referenz der beiden gewählten Aufführungsbeispiele dienten zum einen die persönlichen Manuskripte der Aufführungstexte von Mroué (englisch) und Jaber (arabisch) sowie Videomitschnitte der Premiere von *LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE* in Beirut (aus dem Archiv des Kunstfördervereins *Ashkal Alwan*) und einer Vorstellung von *NOT FOR PUBLIC* in Balamand im Mai 2009 (Videomitschnitt aus Privatarchiv Jaber). Auch ist im Bezug auf beide Künstler der Bestand an Forschungsliteratur gering: Zur Arbeit Mroués existieren – trotz seiner Popularität – bisher noch keine eigenständigen Veröffentlichungen, die Ausnahme bilden einige Aufsätze, Artikel und unveröffentlichte Schriften, die seinen Ansatz in aller Regel im Rahmen einer Anthologie mit anderen libanesischen Künstlern vorstellen.⁴ Eine Berücksichtigung sämtlicher existierender Sekundärquellen wurde nichtsdestotrotz angestrebt. Wichtige Quellen sind außerdem von Mroué verfasste Texte zu seinen Arbeiten und seinem künstlerischen Ansatz sowie persönliche Interviews, Gespräche und schriftliche Korrespondenzen der Verfasserin mit beiden Künstlern.

Zum Ende werden die herausgearbeiteten Ergebnisse der beiden Analysen zusammengeführt sowie abschließend diskutiert, inwiefern Mroué und Jaber durch die Auseinandersetzung mit dem Zuschauer einen je unterschiedlichen Aspekt der gegenwärtigen gesellschaftlichen Problematik im Libanon zur kritischen Disposition stellen: Während Mroués Ansatz stark die Konstruktion von Wahrheit und Geschichte vor dem Hintergrund der konfliktreichen Erinnerung des libanesischen Bürgerkriegs fokussiert, hinterfragt Jaber das problematische Verhältnis zwischen Partizipation und ihrer Wirkung innerhalb eines geschlossenen Systems, sei es des Theaters oder der Gesellschaft.

Die vorgestellten Ergebnisse, die im Rahmen zweier sehr unterschiedlicher Beispielarbeiten herausgearbeitet wurden, erlauben eine Einschätzung, die gleichsam als abschließendes perspektivisches Fazit, als weiterzuerfolgender Ausblick dieser Arbeit gelten kann: In der Art und Weise der Auseinandersetzung mit dem Zuschauer lässt sich ein Neuverständnis des Politischen und der politischen Wirksamkeit von Theater und Performance im Libanon konstatieren. Die vorgestellten Versuche nehmen diesbezüglich kritische Distanz zu ihren Vorreitern, den libanesischen Vertretern der arabischen Theateravantgarde. Zwar setzen sich libanesische Theater- und Performancekünstler thematisch nach wie vor stark mit der eigenen Gesellschaft und Geschichte auseinander, doch stellen heute ebenso die Auswirkungen der Mediengesellschaft, der Globalisierung und der Entwicklungen der internationalen Politik einen wichtigen Einflussfaktor dar. Hierin begründet sich auch die Relevanz der vorliegenden Forschungsarbeit: Sie versteht sich als kleiner Beitrag zu einer noch größtenteils ausstehenden Forschung über die Entwicklung des zeitgenössischen libanesischen bzw. arabischen Theaters, seinen gegenwärtigen Fragestellungen und seiner Ästhetik.

Um definitiverische Unklarheiten von Beginn zu vermeiden, soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich die Arbeit eines weit gefassten Zuschauerbegriffs bedient. Auch wenn der Begriff des ‚Publikums‘ an einigen Stellen synonym verwendet wird, so erweist er sich als für den vorliegenden Belang nicht ergiebig genug: Zwar verweist er auf den Bedeutungszusam-

⁴ Derzeit arbeitet jedoch Monique Bellan an der Freien Universität Berlin in ihrem Dissertationsprojekt zur Theaterarbeit von Rabih Mroué und Lina Saneh. Zwar ist die Dissertationsschrift bis zu diesem Zeitpunkt noch unvollendet, jedoch konnte eine andere Veröffentlichung Bellans berücksichtigt werden.

menhang zwischen Theaterpublikum und Öffentlichkeit, der für die Untersuchung durchaus partiell von Bedeutung ist.⁵ Auf der anderen Seite evoziert der Begriff des ‚Publikums‘ jedoch eher die Vorstellung einer homogenen Gruppe bzw. singulären Entität.⁶ Er muss daher als Arbeitsbegriff für eine Gegenstandsuntersuchung aus dem libanesischen Kontext als kontraproduktiv erachtet werden. Angesichts der Spaltung der libanesischen Gesellschaft in verschiedene konfessionelle, politische und soziale Zugehörigkeiten, über die sich ihre Mitglieder maßgeblich definieren, erweist sich der Begriff des ‚Zuschauers‘ oder der ‚Zuschauerschaft‘ als praktikabler und fruchtbarer: Über ihn lässt sich einerseits die Gemeinschaft der Zuschauer als einer Ansammlung verschiedener Individuen fassen, deren Zusammenstellung eine potentiell heterogene ist. Andererseits lässt sich über ihn erst die von zeitgenössischen Künstlern vieldiskutierte Rolle des Individuums hervorheben, dessen Bedeutung und Selbstentwurf hinter die konfessionelle Gemeinschaftszugehörigkeit (*aṭ-ṭāʿifa*) zurücktritt. Zudem legt der Begriff des Zuschauers den Fokus auf dessen *Tätigkeit* (des Zuschauens), was sich für die Analysen als bedeutsamer Aspekt erweisen wird.⁷

5 ‚Publikum‘ geht zurück auf das mittellateinische *publicum* mit der Bedeutung ‚das gemeine Volk‘. Im Bezug auf die Arbeit Hisham Jabers wird diese Bedeutungsperspektive sich als hilfreich erweisen. Zum Verhältnis von Publikum und Öffentlichkeit vgl. HOHENDAHL, Peter Uwe (Hg.): Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs. Stuttgart: Metzler, 2000; RAUNIG, Gerald/WUGGENIG, Ulf (Hg.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia und Kant, 2005.

6 Vgl. dazu FRESHWATER, Helen: Theatre & Audience. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009, S. 9.

7 Ähnlich verhält es sich auch mit den entsprechenden arabischen Begrifflichkeiten: Der ‚Zuschauer‘ findet im Arabischen seine Entsprechung zum einen im *mutafarrīḡ* (von *tafarrāḡa*: sich zerstreuen/ergötzen an), aber auch im gängigeren *mušāhid*, der das aktive ‚sehen‘, ‚beobachten‘ und ‚bezeugen‘ in den Mittelpunkt rückt. Dem deutschen ‚Publikum‘ entspräche im Arabischen *ḡumhūr* (Menge, Volksmenge, Publikum; von *ḡamhara*: sich sammeln/versammeln) und fokussiert daher ebenso weniger das rezipierende Individuum als vielmehr das kollektive Phänomen.