

als bei Drohnenangriffen ist die bildoperative Wirkung der Videotestamente also keineswegs als Kausalität im Sinne einer direkten oder unmittelbaren Folge zu verstehen. Auch wenn die Videoperformance die militärische Märtyrertod-Operation teilweise bedingt und zusätzlich befördern kann, sind die Zusammenhänge zwischen beiden ›Operationen‹ weitaus vielschichtiger und weniger unilinear.

### 3.2 »THE STUTTERING OF THE MARTYR«. ELIAS KHOURYS UND RABIH MROUÉS PERFORMANCES *THREE POSTERS* (2000) UND *ON THREE POSTERS* (2004)

Angeichts der vielfältigen Bildoperationen der militanten Akteur\*innen stellt sich schließlich die Frage: Inwiefern lässt sich der epistemischen, appellierenden und performativen Wirkmacht der Videotestamente etwas entgegenen? Oder anders gefragt: Lässt sich im Umgang mit denselben Bildern das Martyrium der Dargestellten nicht nur erzeugen, sondern auch dekonstruieren?

Der libanesischer Schriftsteller Elias Khoury und der Künstler Rabih Mroué haben einen Versuch unternommen, die epistemische Operation der frühen libanesischen Videotestamente *vorzuführen*: Und zwar im doppelten Wortsinn einer Aufführung und Demaskierung zugleich. In ihrer Performance *Three Posters*, die auf dem Ayloul Festival im Jahr 2000 in Beirut uraufgeführt wurde, brachten die Künstler einen ›lebenden Märtyrer‹ auf die Theaterbühne.<sup>108</sup> Zu Beginn wurde das Theaterpublikum Zeuge eines Videotestaments, das auf einem kleinen Bildschirm auf der Bühne abgespielt wurde. Die Videoaufnahme zeigte Rabih Mroué, der zunächst in seiner Funktion als Schauspieler klar markiert wurde. Hinter einem Tisch sitzend, mit Militärjacke und Barett bekleidet nahm er die Rolle eines Mitglieds der Libanesischen Kommunistischen Partei namens Khaled Rahhal ein, der vor der Kamera sein Testament als Märtyrer verkündete (Abb. 3.12): »I am the martyr comrade Khaled Rahhal.«<sup>109</sup> Danach folgten Informationen zur politischen Biografie, Ankündigungen der geplanten Selbstmordoperation sowie Abschiedsflaskeln und Grußworte.

108 Die folgenden Beschreibungen stützen sich auf fotografische Dokumentationen sowie auf das englische Transkript der Performance in Mroué/Khoury: »Three Posters: Reflections on a Video/Performance«.

109 Ebd., S. 185.

Abbildung 3.12-3.14: Elias Khoury und Rabih Mroué, *Three Posters*, 2000, Performance, Ayloul Festival Beirut.



Das gesprochene Testament sowie das Setting der Aufnahme erinnerten an die Videotestamente der Libanesischen Kommunistischen Partei, wie sie im Laufe der 1980er Jahre im libanesischen Fernsehen immer wieder ausgestrahlt wurden. Dem Großteil des Beiruter Theaterpublikums muss die Bildsprache dieses Videos daher vertraut gewesen sein.<sup>110</sup> Wie in den 'echten' Videotestamenten hingen auch an

110 Da fast alle Videotestamente im damals einzigen staatlichen TV-Sender Télé Liban ausgestrahlt wurden, waren sie einem großen Teil der libanesischen Bevölkerung bekannt. Mroué und Khoury beschreiben die Videotestamente dementsprechend auch

der Wand hinter Mroué diverse Bilder vorangegangener Märtyrer. Im Unterschied zu den finalen und geschnittenen Versionen der veröffentlichten Videotestamente konnten die Zuschauer\*innen nun jedoch die ungeschnittene Performance eines selbst ernannten Märtyrers beobachten. Auf dem Bildschirm waren drei Takes desselben Testaments zu sehen, in denen der (fiktive) Khaled Rahhal seine Erzählung kontinuierlich modifizierte. Seine Performance wurde dabei immer wieder durch Sprechpausen, Satzabbrüche, scheinbar technische Pannen oder direkte Anweisungen an die Person hinter der Kamera unterbrochen (»Turn it on. Turn it on.«).<sup>111</sup> Noch während das Video abgespielt wurde, öffnete Elias Khoury eine Tür direkt unter dem an einer Wand hängenden Bildschirm auf der Bühne und gab den Blick frei auf Rabih Mroué vor der installierten Kamera (Abb. 3.13).

Für gewöhnlich werden Videotestamente nur unter der Voraussetzung veröffentlicht, dass das Selbstmordattentat und damit der Märtyrertod der Dargestellten bereits erfolgt ist. Der Zeitpunkt der Rezeption ist daher notwendigerweise vom Zeitpunkt der Produktion getrennt. Indem die Künstler das Videotestament jedoch als Live-Performance auf die Bühne verlagerten, führten sie das Paradox des »lebenden Märtyrers« vor Augen, der mit seinem antizipativen Zeugnis die Grenze zwischen Leben und Tod verwischt: »At that instant«, so Mroué in seinen späteren Überlegungen zur Performance, »the fabrication of the false moment was made apparent; it was as if the martyr had come to life before them«<sup>112</sup>. Mit der Theaterrückführung des Videotestaments wurde nicht nur die Trennung zwischen Leben und Tod, sondern auch die zwischen Realität und Fiktion in Frage gestellt. Noch deutlicher wurde dies im zweiten Teil der Performance. Nach seinem Schauspiel als Khaled Rahhal entledigte sich Rabih Mroué seiner Militärkleidung, stand von seinem Stuhl auf, kramte einen Zettel aus seiner Hosentasche, begann zu lesen und setzte scheinbar zu einem weiteren Take des Videotestaments an (Abb. 3.14). Dieses Mal jedoch in seinem eigenen Namen: »My name is Rabih Mroué, born in 1966, Beirut, became a member of the Lebanese Communist Party in 1983 [...]«<sup>113</sup> Im weiteren Verlauf des verlesenen »Testaments« richtete er seinen Gruß an »the martyr comrade Khaled Rahhal«, der angeblich während militärischer Auseinandersetzungen in West-Beirut im Jahr 1987 starb. Indem sich Rabih Mroué selbst als weiteres Glied in der Kette von Märtyrer\*innen präsentierte, wurde der dokumentarische Charakter dieser Videos weiter in Zweifel gezogen und das Märtyrer-

---

als »a singular element in the memory of every Lebanese person.« Mroué/Khoury:  
»Three Posters: Reflections on a Video/Performance«, S. 183.

111 Ebd., S. 187.

112 Ebd., S. 184.

113 Ebd., S. 187f.

testament als fiktives Spiel und rhetorische Strategie vorgestellt, die scheinbar von jedem angeeignet werden könne. Im Anschluss an Mroués Performance legten die Künstler eine Videokassette in den Recorder ein und es wurden drei Takes eines *tatsächlichen* Videotestaments auf der Bühne abgespielt, das sich als Vorlage der gerade gespielten Szene entpuppte. Auf dem Monitor war nun das (oben bereits ausführlicher diskutierte) Videotestament von Jamal Sati zu sehen, einem Mitglied der Libanesischen Kommunistischen Partei, der am Nachmittag des 6. August 1985 einen Suizidanschlag auf einen israelischen Militärstützpunkt in Hasbaya verübte (vgl. Abb. 3.7). Noch am selben Abend war sein Videotestament in den 20-Uhr-Nachrichten auf *Télé Liban* zu sehen gewesen.<sup>114</sup> Im Kontext der Kunstperformance erfuhr dasselbe Videotestament nun einen Rahmenwechsel, der ganz andere Lesarten zuließ. Während im libanesischen Fernsehen nur *eine* Version des Videotestaments zu sehen war, entdeckten die Künstler im Büro eines Parteifunktionärs ein Videotape mit drei unterschiedlichen Aufnahmen von Satis Testament, die sie nun auf der Bühne abspielten. Drei Mal setzte der zukünftige Selbstmordattentäter mit den Worten »I am the martyr comrade Jamal Sati« an, um eine möglichst überzeugende Version seines Testaments zu liefern. Obwohl sich die drei Versionen im Wesentlichen gleichen, enthalten sie etliche Korrekturen, verschieden gestaltete Ausschmückungen und Abweichungen in einzelnen Details der Erzählung. Fehlten im ersten Take noch wichtige biografische Infos wie sein Geburtsdatum, so ergänzte Sati diese in den darauffolgenden Takes. Auch in der Darstellung seiner politischen Affiliation lassen sich Unterschiede erkennen: Während Sati im ersten Take seine Identität als Kommunist hervorhob, lag die Betonung im zweiten Take vielmehr auf seiner Loyalität zur Libanesischen Befreiungsfront. Hintereinander abgespielt wirken die drei Takes wie Proben seiner Märtyrer-Performance. Darüber hinaus offenbarten die Aufnahmen Momente der Unsicherheit und des Zögerns, ablesbar an Satis suchenden Blicken, stockenden Formulierungen oder Satzabbrüchen.<sup>115</sup>

Es waren genau diese Fehlbarkeiten, die Khoury und Mroué faszinierten und die den Ausgangspunkt ihrer Performance darstellten. Die Künstler erinnern sich: »The instant we saw the ›stuttering‹ of the martyr, we realized something simple, so simple that it was obvious – the martyr is not a hero but a human being.«<sup>116</sup> Vor

114 Mroué/Khoury: »Three Posters: Reflections on a Video/Performance«, S. 183, Anm. 1.

115 So endete etwa der zweite Take abrupt und mitten im Satz: »My spirit will dwell in the souls of all honest patriotic comrades, and thus take the opportunity to...«. Zitiert nach ebd., S. 189.

116 Ebd., S. 183.

dem Hintergrund der gerade gesehenen Live-Performance musste auch Jamal Sati auf das Theaterpublikum wie ein Schauspieler gewirkt haben, der seine Identität als Märtyrer vor der Kamera konstruiert. Durch das Reenactment eines Videotestaments auf der Theaterbühne führten Khoury und Mroué vor Augen, dass die ›Erzeugung‹ des Märtyrers bzw. der Märtyrerin bereits vor dem eigentlichen Tod, nämlich mit der Performance vor der Kamera einsetzt. »Does the martyrdom then take place directly before us, through the filmic image of the videotape?«, so fragt Mroué in seinen späteren Reflexionen zu *Three Posters*: »Indeed, it seems that the martyrdom is actualised at the very instant when the young man announces his martyrdom before the camera [...]«. <sup>117</sup> Die ›Märtyrerwerdung‹ wird durch die Performance als epistemische Bildoperation vorgeführt, die Mroué als »fabrication of truth« beschreibt. <sup>118</sup> Das ›Martyrium‹ wird als Ergebnis einer Videoperformance präsentiert: als Schauspiel, das gleichzeitig jedoch nicht von den faktischen Folgen zu trennen ist, die mit der ›Erzeugung von Wahrheit‹ einhergehen. Indem Mroué und Khoury den selbst ernannten Märtyrer jedoch als ›gewöhnlichen‹ Menschen entlarven, der seine neue Identität stotternd und unsicher vor der Kamera inszeniert, wird die ›Effektivität‹ dieser Bildoperation konterkariert und gebrochen. Durch die Perspektive der Künstler wird Sati vom heldenhaften Märtyrer wieder zu einer sterblichen, geradezu tragischen Figur. Führt die Performance also einerseits vor Augen, wie das Martyrium vor der Kamera konstituiert wird, so wird die Macht dieser Bildoperation im gleichen Moment wieder dekonstruiert.

Eher unbeabsichtigt wurde *Three Posters* aber auch zu einem Exempel dafür, wie unkontrollierbar und kontextabhängig die Wirkmacht von Videotestamenten ist. Sowohl der Zeitpunkt der Aufführung als auch der kulturelle und politische Hintergrund der Theaterbesucher\*innen war ausschlaggebend für die Rezeption der Performance. Als Mroué und Khoury *Three Posters* für das Ayloul Festival in Beirut konzipierten, hatten die Künstler ein vorwiegend libanesisches Publikum vor Augen, das mit den politischen Nuancen des Bürgerkriegs und der Rolle der linken Bewegungen vertraut war. Die Videotestamente der Libanesischen Kommunistischen Partei dürften zumindest den älteren Theaterbesucher\*innen in Beirut bekannt gewesen sein. Ein kritischer Diskurs über die Märtyrer\*innen des Bürgerkriegs ist in weiten Teilen der libanesischen Öffentlichkeit jedoch bis heute ein

117 Rabi Mroué: »The Fabrication of Truth«, in: Fundació Antoni Tàpies (Hg.): Tamass: Contemporary Arab Representations, Bd. 1, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2002, S. 114–117, hier S. 115.

118 Ebd.

Tabu.<sup>119</sup> Aus Respekt vor den Gefühlen der Familien, die dem Tod ihrer Angehörigen auf diese Weise einen Sinn verleihen, sind Märtyrer\*innen häufig mit einer Aura der Unantastbarkeit umgeben. Khoury und Mroué zufolge nehmen sie in der libanesischen Gesellschaft einen »sacred space«<sup>120</sup> ein, einen geradezu heiligen Raum. In diesem Kontext stellte die Performance der beiden Künstler einen Versuch dar, das im Libanon allgegenwärtige (und häufig unhinterfragte) Konzept des Martyriums einer grundlegenden Kritik zu unterziehen. Mehr noch: Mit dem Videotestament des Kommunisten Jamal Sati wollten sie eine kritische Bestandsaufnahme der libanesischen Linken anregen, die sie zugleich als kritische Selbstbefragung verstanden: »*Three Posters* attempts to reevaluate the politics and role of the Lebanese Left during the civil war. It makes a critical and autocritical assessment of the Left's absence today in the Lebanese political arena – and in a way, declares our defeat.«<sup>121</sup>

Die Verantwortung der Libanesischen Kommunistischen Partei wurde im letzten Teil der Performance explizit thematisiert, als die Künstler ein weiteres Video auf der Bühne abspielten. Es zeigte ein Interview mit Elias Attallah, einem der führenden Köpfe der LCP, der unter anderem an der Organisation von Jamal Satis Selbstmordattentat beteiligt war. Attallah räumte zwar ein, dass das Politbüro der LCP den Einsatz von Märtyrertod-Operationen befürwortete, deutete jedoch an, dass es intern durchaus Zweifel an der Sinnhaftigkeit und der Legitimation solcher Einsätze gab.<sup>122</sup> Attallahs Bericht zeichnete das Bild einer linken Widerstandsbewegung, die ab 1986 zunehmend unter Druck geriet und durch eine Serie von Attentaten auf Führungspersönlichkeiten und linke Intellektuelle (darunter auch Hussein Mroué, der Großvater von Rabih Mroué) gezielt dezimiert und geschwächt wurde.

Diese Bandbreite der politischen und gesellschaftlichen Kontexte von *Three Posters* konnten einem nicht-libanesischen Theaterpublikum in unterschiedlichen Städten Europas jedoch kaum vermittelt werden. Die Anschläge vom 11. September 2001 führten außerdem dazu, dass Selbstmordattentate in der öffentlichen Wahrnehmung außerhalb des Nahen Ostens fast ausschließlich mit islamistischem Fundamentalismus gleichgesetzt wurden. Obwohl die Uraufführung der Perfor-

---

119 So hat beispielsweise Elias Chad festgestellt: »Yet despite their ubiquity within Lebanese public life, posters of martyrs are not a topic of open discussion. Their silent presence gives them a paradoxical status; they are both commonplace and taboo.« Chad: »Martyrdom and Mediation«, S. 2.

120 Mroué/Khoury: »*Three Posters: Reflections on a Video/Performance*«, S. 184.

121 Ebd., S. 185.

122 Ebd., S. 190ff.

mance bereits ein Jahr vor 9/11 stattfand, wurde *Three Posters* in der Pressebeurteilung überwiegend mit den aktuellen Ereignissen in Verbindung gebracht, so zeigte die Erfahrung der Künstler.<sup>123</sup> Sowohl der spezifische Kontext des libanesischen Widerstandskampfs als auch die Tatsache, dass es sich bei Sati um das Mitglied einer säkularen und marxistischen Partei handelte, rückten in den Hintergrund. Dies war schließlich der Grund, warum die Künstler im Jahr 2004 beschlossen, die Performance nicht länger aufzuführen. Denn trotz aller Kritik an den Märtyrertod-Operationen der LCP, wollten sie das Anliegen des linken Widerstandskampfs nicht mit dem globalen ›Terrorismus‹ islamischer Fundamentalisten vermengt wissen. In einem Interview mit Elias Chad erklärte Mroué:

»My refusal to perform this work again has to do with my desire to respect the memory of Jamal Sati and his cause. I do not want people to misunderstand his position and label him a terrorist (this is actually what happened several times when we performed the work outside Lebanon). I think that this is unfair and presents a very narrow view of his actions. Although I am against suicide operations, al-Sati was defending his rights. He undertook a military operation against an occupying army, not against civilians, and it was in his country, not on foreign land, so it was an act of political resistance. I think we have to respect this.«<sup>124</sup>

Aus diesen Gründen entwickelte Mroué ab 2004 eine Performance *über* die Performance, in der er diese Bedeutungsverschiebungen selbst zum Thema machte. *On Three Posters* wurde zum einen als Lecture-Performance konzipiert, zum anderen als 14-minütige Einkanal-Videoinstallation realisiert, die in Ausstellungen präsentiert wurde (Abb. 3.15). Gerade die Videoversion fügt *Three Posters* eine weitere Ebene der medialen Reflexion hinzu und verkompliziert die Relation zwischen Live-Performance und Video-Performance einmal mehr. Verlagerte *Three Posters* die Aufnahme eines Videotestaments live auf die Theaterbühne, konfrontiert uns *On Three Posters* wiederum mit einem medial vermittelten ›Bekenntnis‹

123 »Unfortunately, the foreign press inevitably linked the performance with ›current events‹. It was a challenge to keep *Three Posters* free from this line of interpretation and to insist on its Lebanese context.« Rabih Mroué: »Three Posters. Reflections on a Video-Performance«, in: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Hg.): Rabih Mroué. *Image(s), mon amour. Fabrications*, Ausst.-Kat., Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo 2013, S. 302–314, hier S. 313.

124 Elias Chad: »Interview with Rabih Mroué«, in: Ders. (Hg.): *In Focus: On Three Posters 2004* by Rabih Mroué, London: Tate 2014, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/on-three-posters-rabih-mroue/interview-with-rabih-mroue> (zugegriffen am 6.6.2021).

über eine Performance. Mroué selbst bezeichnete die Arbeit als »video testimonial«<sup>125</sup>, wodurch er erneut einen konkreten Bezug zum Videotestament von Jamal Sati herstellte.

*Abbildung 3.15: Rabih Mroué, On Three Posters, 2004, Video, 17 min.*



In seinem Meta-Videotestament ist Mroué, bekleidet mit einem schlichten grauen T-Shirt, auf einem Stuhl sitzend vor einer weißen Wand zu sehen, während er einen Monolog im Stil seiner Lecture-Performances hält. Was folgt, sind teils philosophische, teils ethische und medienreflexive Überlegungen, die die Konzeption von *Three Posters* von Anfang an begleitet hatten. Durchaus selbstkritisch verweist Mroué darin auch auf die moralischen Fragen, die ihnen bei der Aneignung des Videotestaments begegneten. Unter anderem: »Should we allow a public ›foreign to the party and the family‹ to witness a martyr's emotions before his death?«, »Could we present a tape that did not belong to us?« oder: »Were we exploiting this tape to make an ›art-work‹ from which we would draw both moral and financial profit?«<sup>126</sup> Die Berechtigung, das Videotestament im Kontext einer Kunstperformance anzueignen, wird grundlegend in Zweifel gezogen. Indem Mroué seine eigene Motivation als Künstler hinterfragt und Unsicherheiten offenlegt, verweist

125 Zitiert in Elias Chad, »Stage and Screen«, in: Ders. (Hg.): In Focus: On Three Posters 2004 by Rabih Mroué, London: Tate 2014, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/rabih-mroue-on-three-posters/stage-and-screen-r1144499> (zugegriffen am 6.6.2021).

126 Rabih Mroué, On Three Posters, Video, 17min, 2004.



er auf die Problematik, die ein solcher Kontextwechsel – von der Rezeption des Videos innerhalb des politischen Konflikts hin zu dessen künstlerischer Aneignung – mit sich bringt. Im weiteren Verlauf seiner Videoperformance verlegt Mroué jedoch den Fokus auf mediale Überlegungen und die aufgeworfenen ethischen Fragen bleiben unbeantwortet.

Auch die Bedeutungsverschiebungen und Umdeutungen der internationalen Presse, die *Three Posters* nach 9/11 erfuhr, werden im Video explizit zum Thema gemacht. Mroués »video testimonial« stellt in dieser Hinsicht eine weitere, kritische Instanz in der medialen Vermittlung des Videotestaments von Jamal Sati dar. Neben der Reflexion seiner eigenen Position als Künstler führt uns die Videoperformance damit auch unsere westliche Betrachterperspektive vor Augen. Dass die Bedeutung des Videos entscheidend vom zeitlichen, räumlichen, kulturellen und institutionellen Rezeptionskontext abhängt, wird im Video explizit gemacht. *On Three Posters* macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Jamal Satis Videotestament nicht mit der Theaterperformance endet. Als *work-in-progress* verweigert sich Mroués künstlerische Auseinandersetzung abschließenden Antworten und lässt stattdessen immer wieder neue Aneignungen, Fragen und (Selbst-)Reflexionen zu. Der leere Stuhl vor der weißen Wand – so das letzte Bild der Videoperformance – scheint diese prinzipielle Unabgeschlossenheit auf den Punkt zu bringen.

### 3.3 VOM MÄRTYRERTESTAMENT ZU EINER DRAMATURGIE DER ZEUGENSCHAFT: DIE FERNSEHPRODUKTIONEN DER HISBOLLAH

Mroués und Khourys künstlerische Auseinandersetzung mit den Videotestamenten der Libanesischen Kommunistischen Partei war aber auch von einer politischen Frage getrieben. Ihrer eigenen Aussage nach ist die Performance *Three Posters* auch als Versuch zu werten, mit dem Bedeutungsverlust der Linken in ihrem eigenen Land umzugehen, insbesondere mit der Frage: »How did the secular resistance against the Israeli Occupation end up becoming a fundamentalist Islamic movement under the aegis of the Hezbollah?«<sup>127</sup> Ende der 1980er Jahre führte der Aufstieg der Hisbollah im Libanon dazu, dass der Widerstandskampf gegen die israelische Besatzung zunehmend als »islamischer« Widerstand wahrgenommen wurde. Der politische Niedergang der Linken ging mit einem steigenden Einfluss der »Partei Gottes« (arab. *Ḥizbu 'llāh*) einher, die sich ab Ende der 1980er Jahre,

---

127 Mroué/Khoury: »Three Posters: Reflections on a Video/Performance«, S. 184.