

»Civilization is a Crime Scene«

Forensische Spurensuche in den Performance-Arbeiten von Rabih Mroué und Arkadi Zaides

Julia Schade

»[U]sually the living study those who preceded them. As for the dead, I think they study those who come after them.«
*Rabih Mroué: The Inhabitants of Images*¹

»Barbarism will come back to haunt you«

Eine dunkle minimalistische Bühne, ein Tisch, darauf ein paar Kabel und Technik, eine Leinwand; zwei Personen mit dem Rücken zum Publikum, vor ihnen Laptops; dann eine Stimme aus dem Off: »[C]ivilization is a crime scene. Refuse to investigate the crime, barbarism will come back to haunt you.«² Die provokante Performancearbeit *Necropolis* (2019–2024) des Choreografen Arkadi Zaides ist zugleich künstlerisches wie politisch-aktivistisches Projekt über den Tod Geflüchteter an den Grenzen der Europäischen Union und

1 Rabih Mroué (2014): »The Inhabitants of Images«, in: Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.

2 Arkadi Zaides (2019–2024): *Necropolis*. Koproduktion: u.a. Théâtre de la Ville (FR), Montpellier Danse 40 Bis (FR), Charleroi Danse (BE), Tanz im August / HAU Hebel am Ufer (DE). Videoaufzeichnung der Performances im Rahmen des Montpellier Danse Festival, Studio Bagouet/Agora, Montpellier, Frankreich, 23.06.2021. Bereitstellung durch den Künstler, Minute 01:06:56.

formuliert mit den eben zitierten Worten nicht nur eine Warnung, sondern direkt auch eine konkrete Aufgabe.

Wenn die menschliche Zivilisation eine »crime scene« ist, also ein Tatort und zugleich eine ›Szene‹ schlimmster Greuelthaten, dann ist es Aufgabe der Gegenwart, diese zu untersuchen und ans Licht zu bringen. Tut sie dies nicht, droht ihr eine Heimsuchung durch jene vergangene Barbarei und ihre Geister. Deutlich wird, dass der Choreograph gerade Kunst und Theater in der Pflicht sieht, ein Forum für eine solche »investigation« zu bieten. In diesem Falle sind es spezifisch die EU-Grenzen, die als ›crime scene‹ genau untersucht werden sollen, um die dort stattfindenden Verbrechen aufzudecken.³ Doch was in Zaides gegenwärtiger Performancearbeit anklingt, ist nicht nur eine Dringlichkeit, dieses Unrecht zu verhandeln. Vielmehr scheint es um das In-Szene-Setzen der Spurensuche selbst zu gehen, nämlich um die genaue Rekonstruktion eines bereits geschehenen Verbrechens und dessen Sichtbarmachung im Theater und darüber hinaus: Die Wichtigkeit der Dokumentation für die Nachwelt rückt dabei ins Zentrum, während der Verweis auf die drohende Heimsuchung durch die verdrängten Geister vergangener Verbrechen bereits andeutet, dass in dieser Performance auch die Toten ihren Auftritt haben werden.

Wie ich im Folgenden untersuche, entwirft *Necropolis* auf der Theaterbühne und darüber hinaus eine Choreographie der Forensik, die Bewegungen, Muster und Zugriffe einer digitalen und analogen Spurensuche (nach)vollzieht und dabei die abwesenden Toten und ihre Datafizierung in den Blick nimmt. Mit diesem Ansatz ist der Choreograph nicht allein, knüpft er doch mit seiner Arbeit an eine forensische Ästhetik an, die zum einen gegenwärtig prominent durch Forensic Architecture vertreten wird, zum anderen aber auf investigativ-spekulative Lecture-Formate von Künstler*innen um die Jahrtausendwende zurückgeht, wie ich im zweiten Teil dieses Aufsatzes anhand der Arbeiten von Rabih Mroué zeigen werde.

3 Inwiefern das Theater ein transitorischer Verhandlungsraum für die Ausnahmesituation von Flüchtenden und Asylsuchenden sein kann, ist vielfach untersucht worden. Vgl. Juliane Vogel/Bettine Menke (2018) (Hg.), *Flucht und Szene*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25; Jörn Etzold (2018): *F – Flucht*. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden, Bd. 22, Hamburg: Textem.

Necropolis – Auf Gräber Zoomen

Eine Projektion erscheint auf der Leinwand: Aus der Satellitenperspektive von Google Earth sehen wir den Innenhof des Theaters, in dem die Performance gerade stattfindet (Abb. 6).

Abb. 6: Arkadi Zaides: Necropolis © Eike Walkenhorst.



In diesem Fall ist es das Studio Bagouet / Agora in Montpellier. Langsam wird herausgezoomt, gesteuert durch die Laptops des Regisseurs Arkadi Zaides und der Choreografin Emma Gioia, die nur schemenhaft zu erkennen sind.⁴ Das Dach des Gebäudes wird sichtbar, dann die Umgebung, die Stadt, ihre Ausläufer, die Küste bis schließlich ein roter Pin mit der Bezeichnung »Daouda Bah« zu sehen ist. Dort hält die Bewegung inne und zoomt wieder heran, immer weiter, bis wir die genauen GPS-Koordinaten sehen und folgende Informationen lesen können: »Found dead: 17. Feb. 2017 / Name:

4 Necropolis ist eine Zusammenarbeit von Arkadi Zaides mit der Choreografin Emma Gioia und dem Dramaturg Igor Dobricic. Zaides wird offiziell als Regisseur aufgeführt, während Gioia als wissenschaftliche und choreografische Assistentin genannt wird.

Daouda Bah / Age: 17 Y/O / Region of Origin: Senegal / Cause of death: Stowaway, found burnt on roof of train in Cannes (FR) coming from Ventimiglia (IT).«⁵ Wieder werden wir durch eine Zoombewegung fortgezogen von diesen und hin zum nächsten mit einem Namen markierten GPS-Koordinaten. Wieder ein Todesfall, wieder Informationen zu Herkunft und Todesursache. Diese Bewegung strukturiert den Abend, immer wieder vollziehen Zaides und Gioia diese Zoom-Choreographie von Ort zu Ort, Land zu Land, von Namen zu Namen. Manchmal sind diese auf Friedhöfen situiert, manchmal mitten im Nirgendwo. Immer wieder werden Videos eingespielt, die den Weg zu den entsprechenden Gräbern dokumentieren. Teilweise sind diese mit Grabsteinen und Namen markiert, andere nur durch Nummern oder Fähnchen. Die Geschwindigkeit, mit der diese makabre *tour de force* von Bestattungsort zu Bestattungsort springt und die schwindelerregende Anzahl der markierten Todesfälle an Europas Grenzen, lässt mich beklommen zurück.

Ausgangspunkt für Zaides künstlerische Auseinandersetzung mit zivilisatorischen »crime scenes« an den Grenzen Europas in *Necropolis* ist ein digitales Archivprojekt von *UNITED for Intercultural Action*, ein Netzwerk aus antirassistischen Organisationen aus ganz Europa, das seit 1993 zehntausende Todesfälle von Flüchtenden und Migrant*innen dokumentiert (Abb. 7). Die öffentlich einsehbare »list of refugee deaths« mit Informationen über die Einzelfälle, wird jedes Jahr im Juni aktualisiert, jedes Jahr kommen hunderte Namen hinzu. Im Juni 2024 beträgt die Gesamtzahl der gemeldeten Todesfälle über 60 620 – wobei die Dunkelziffer hoch ist. Die Liste sieht Spalten für unterschiedliche Informationen vor: das Datum, an dem die Person gefunden wurde, Name, Geschlecht und Alter, Todesursache sowie Details über die Quelle, aus der die zuvor erwähnten Daten stammen. Angaben wie diese finden sich in unterschiedlichen Variationen häufig: »drowned, rescue organization aircrafts discovered bodies in state of decay floating off Zawiya (LY)« oder »died of unknown cause, bodies found by Belarus border guards on the Belarus-Latvian border«. ⁶ In den meisten Fällen ist nichts weiter über die Menschen bekannt, in der Liste findet sich lediglich ein »N.N« oder »unknown« bei der Namens- und Herkunftsangabe. Es ist dieser erschreckende

5 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:11:21.


6 UNITED for Intercultural Action (2025): »Fortress Europe No More Deaths«, in: unitedagainstreugeedeaths.eu (06/2025). Online unter: <https://unitedagainstreugeedeaths.eu/about-the-campaign/about-the-united-list-of-deaths/> (Letzter Zugriff: 08.04.2025).

Umstand, dass trotz der Bemühungen von UNITED die Mehrheit der Identitäten nicht aufgeklärt werden konnten, auf den Zaides Performance direkt Bezug nimmt.

Abb. 7: UNITED for Intercultural Action. Screenshot der »UNITED List of Refugee Deaths«.

List of 60.620 documented deaths of refugees and migrants due to the restrictive policies of "Fortress Europe"
 Documentation by UNITED as of 10 June 2024
Death by Policy - Time for Change!
 #seehuman, #unitedagainstdeath

UNITED for Intercultural Action, European network, applied abolitionism, racism, fascism and in support of migrants and refugees - Amsterdam refugee campaign secretariat
 P.O. Box 415, NL-1930 AK, IJmuiden, Netherlands, phone +31-6-46888888, info@unitedagainstdoingdeaths.eu
 This UNITED List of Refugee Deaths can be resorted, translated and re-distributed, see conditions on unitedagainstdoingdeaths.eu. On request you can obtain this list with more searchable data in xlsx format from UNITED.
 Support this research and campaign and donate through <https://www.donations.li/>



found dead	number	name, gender, age	region of origin	cause of death	source
08/06/24	1	N.N.	unknown	presumed drowned, rescue organization aircraft discovered body floating off Zawiya (LY)	SawWach/Sprung/Fmpage
07/06/24	11	N.N. (incl children; woman)	unknown	drowned, rescue organization aircraft discovered bodies in state of decay floating off Zawiya (LY)	SawWach/Sprung/Fmpage
08/06/24	1	N.N. (man, 25)	unknown	idea of starvation in hospital in El Helmo (ES) after rescue at boat off from Mauritania to Spain; 70 r	El Diario
08/06/24	50	N.N. (incl children; woman)	Africa/Pakistan	idea of hunger/thirst, bodies thrown into sea of boat 13 days adrift from Nuakchot (MR) to Spain; 70 r	El Diario
01/06/24	1	Minsou Drame (man, 31)	Senegal	found dead in tent in makeshift camp near Roga river in Venimigila (TG), had no access to medical care	SawR/Wine/24
31/05/24	1	N.N.	unknown	drowned, boat from Turkey crashed into palm vessel off Symi (GR), after smuggler jumped off; 18 resc	Neos/Kos/China/Daily
28/05/24	1	N.N. (baby)	unknown	idea body recovered off Lampedusa (IT) on boat in distress, mother & sister (3) survivor; 45 rescued	SOSHumanity/Argei/Shigel
28/05/24	7	N.N.	Senegal	presumed drowned, Europe bound boat on way from Siss (TN) captives; 7 missing; 34 rescued	OM
22/05/24	8	N.N.	unknown	drowned in the Mediterranean sea off coast of Marsa bualei (LY) on way to Europe; 8 missing; 58 resc	OM/Lybia
19/05/24	1	N.N.	unknown	idea of exhaustion in hospital in Cabo Verde after rescue from drifting boat on way from Africa to Spain	Expreso
19/05/24	22	N.N.	unknown	drowned in the Mediterranean Sea, off coast of Sabalaha (Libya) on way to Europe	Expreso
19/05/24	2	N.N.	unknown	idea of exhaustion on boat drifted to Capo Verdian side on way from Africa to Spain; 6 r	OM/Lybia
19/05/24	26	N.N.	Morocco, Sub-Saharan Africa	idea of exhaustion on oil tanker directly after rescue from drifting boat on way from Africa to Spain; 6 r	Expreso
08/05/24	1	N.N. (man)	Asia	drowned, rubber boat on way to Canary Islands (ES) capsized off Tan-kan (MA); 11 bf; 15 mss; 38 resc	Hespero/Asia/City
08/05/24	1	N.N. (man)	Asia	body found by border guards 40 meters from Balesna-Lavina border fence in Bratislav district (BY) after push back from Latvia	RM/Belais/SKGov/YB/RTA
08/05/24	34	N.N. (incl 20 young men)	Tunisia	presumed drowned, boat missing since 1 left coast of Kairouan (Tunisia) on way to Italy; 34 missing	Mosaquel/Temps/PoTous
08/05/24	1	N.N.	unknown	idea of unknown cause, body found by Belarus border guards on the Belarus-Poland border	GFK/SB/VIRIA
04/05/24	1	N.N. (man, 40)	unknown	presumed drowned, body found in canal of Bourbourg in Dunkirk (FR) by skipper who unloaded cargo	MS/Noom/News/edaf/Franca/Bau/Wood
04/05/24	23	N.N.	Tunisia	presumed drowned, boat missing since 1 left coast of Korcia (Tunisia) on way to Italy; 23 missing	Thrum/Nai/Guard/TN/OM/Unisa

Quelle: Screenshot der »UNITED List of Refugee Deaths«
 (Screenshot vom 21.07.2025), unitedagainstdoingdeaths.eu.

Mapping the City of the Dead

Auf einer Projektion lese ich: »When scrolling through the many pages of the list one cannot ignore the fact that only a very small number of the deceased are mentioned by name, leaving the vast majority without identifying details.«⁷ Das Problem sei, so lese ich weiter, dass es in der europäischen Rechtsprechung eine klare Unterscheidung zwischen kriminell bedingten, natürlichen und unfallbedingten Todesursachen gebe, die bestimme, wie der entsprechende Fall juristisch verhandelt werde. Die Todesursache der auf der Flucht gestorbenen Migrant*innen an Europas Grenzen würden dementsprechend meist als »natürlich« gewertet, was zur Folge habe, dass die forensischen Verfahren nicht ordnungsgemäß durchgeführt würden: »Forensic procedures essential to the future identification of these dead and missing persons are carried out improperly, and many bodies are buried without any documentation [...]. The loss of irretrievable information that results from this neglect prevents any future identification of the victim.«⁸ Nach dem Tod einer forensischen Untersuchung unterzogen und dadurch identifiziert werden zu können, sei ein Privileg, so suggeriert es die Performance, das den Körpern auf der Liste nicht gewährt wurde. Zaides bezeichnet die UNITED-Liste deswegen als Praxis einer »counter-forensic«⁹ und formuliert die Herangehensweise seiner künstlerischen Arbeit so:

[W]e returned to that mass grave that is the list of deaths, with the question of how we could conduct an investigation that would give a body to this highly abstracted database [...]. What mediums could be used to confront ourselves with the excluded, the undocumented, those who are not alive [...] physically and bureaucratically?¹⁰

Teil des künstlerischen Projektes besteht nun darin, sich diesen undokumentierten oder nur teilweise bürokratisch erfassten Körpern anzunehmen. Dies geschieht, indem zum einen die Orte ausfindig gemacht und dokumentiert

7 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:00:17.

8 Ebd., Minute 00:01:24.

9 Ders. (2021): »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, in: Daniela Agostinho et al. (Hg.), *(W)archives: archival imaginaries, war, and contemporary art*, Berlin: Sternberg Press, S. 337–364, hier S. 334.

10 Ebd.

werden, an denen die Toten beerdigt wurden, zum anderen indem die Materialität und Prekarität der Körper hinter der Datafizierung in den Blick genommen wird.

»How can you join the search?« Crowdbasiertes Archivprojekt

Die Performance setzt im ersten Teil den Versuch einer kartographischen Modellierung und Lokalisierung jener Daten der UNITED-Liste in Szene: Ein digitales Mapping-Projekt, das den unzähligen Toten in der Database zu Sichtbarkeit verhelfen soll. Das Vorhaben reicht dabei über den Theaterabend hinaus und lagert die Recherche an eine Crowd aus. Auch das Publikum wird direkt zur Teilnahme aufgerufen:

Dear people, we are mapping the city of the dead that consists of the marked and unmarked graves of the ones who did not manage to reach their final destinations in Europe alive. How can you join the search?¹¹

Es folgt eine lange Liste mit Anweisungen, die ich befolgen kann, um mich eigenständig als unabhängige Ermittler*in an der digitalen und analogen Spurensuche nach den unmarkierten Gräbern zu beteiligen: Auf Basis der UNITED-Informationen soll ich mir einen Todesfall und -ort aussuchen, an dem ich meine Untersuchung beginne. Bin ich erfolgreich bei der Onlinerecherche, werde ich aufgefordert, mich an den entsprechenden Bestattungsort zu begeben, die GPS-Koordinaten zu dokumentieren und nach sehr detaillierten Anweisungen ein Video mit meinem Smartphone zu machen:

Holding your smartphone horizontally at chest level, you film your way while walking from the entrance of the cemetery to the identified grave(s) / You send us all gathered information. After adding it to our database a new location in the city of the dead will be established.¹²

Die eingeblendeten Video-Aufnahmen der Grabstätten folgen exakt diesem Score und stammen offensichtlich auch aus der crowd-basierten Datenbank, die sich ständig erweitert, je mehr Teilnehmende die Suche selbst in die Hand

11 A. Zaides: Necropolis, Minute 00:01:33.

12 Ebd., Minute 00:02:00.

nehmen und ihre Ergebnisse einspeisen. Das Ergebnis ist »an ever expanding archive made of what is meticulously extracted from rotten remains and inscribed in landscape«. ¹³ Der Begriff der Landschaft wird im Verlauf der Performance immer wieder in Beziehung zu den Körpern der Gestorbenen gesetzt. Dies weist darauf hin, dass die abstrahierten und kartierten Grenz-zonen der EU, durch die uns Zaides und Gioia aus Sicht von Google Earth führen, materielle Zeugnisse der Fluchtopfer in sich tragen. Ihre toten Körper haben sich eingeschrieben in die Landschaft und sind nicht mehr von ihr zu trennen. Im zweiten Teil der Performance wiederum werden die exhumierten Körper selbst mithilfe digitaler Animation zu einer forensischen Landschaft, die in ähnlicher Weise an uns vorüber zieht wie die Satellitenaufnahmen zuvor. Die Praxis des Extrahierens und Kartierens der Daten der Toten wird somit rhetorisch zurückverwiesen auf die tatsächlichen Körper der Opfer. Es sind diese Körper und das, was von ihnen auf der »crime scene« der Zivilisation zurückbleibt, denen *Necropolis* einen Auftritt verschafft und dessen makabre Seite ich im Folgenden herausarbeiten möchte.

»Dead Data« Daten und ausgegrenzte Körper

Das Projekt trägt den Namen »Necropolis« und verweist damit zunächst auf antike und prähistorische Bestattungsorte, die außerhalb der Städte angelegt wurden, um die Toten zu beherbergen. Die Performance führt jedoch noch ein anderes Verständnis von Nekropole ein: »Necropolis is a map (...) which is made out of dead data that we collect and memorize. We are rebuilding it«. ¹⁴ *Necropolis* ist also kein konkreter Ort, keine archäologische Begrabungsstätte, sondern eine aus »dead data« konstruierte Karte, ein digital angelegtes Terrain aus Totendaten und GPS-Koordinaten. »Necropolis has no other body than a body of data«, heißt es kurz darauf. Sie sei darauf ausgelegt, »[to] give a body to this highly abstracted database«. ¹⁵ *Necropolis* ist also einerseits der Begriff für ein digitales Verortungs- und Kartierungsprojekt, andererseits scheint es darauf abzuzielen, einer reinen Datafizierung der Körper entgegenzuwirken und eine neue, andere Verkörperung der Toten zu erschaffen.

13 Ebd., Minute 00:05:35.

14 Ebd., Minute 00:05:31.

15 Ders.: »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, S. 334.

Es geht also um das Verhältnis von Daten und Körpern, um die Relation zwischen Archiv und Lücke, um den Zusammenhang zwischen der bürokratischen Erfassung eines anonymen Lebens und seiner Betrauerbarkeit. Die Spannung zwischen der »Gewalt der Abstraktion«¹⁶ jener gelisteten namenlosen Toten und dem Versuch, eben diesen eine gewisse Sichtbarkeit zurückzugeben, bestimmt die gesamte Performance. Nicht nur soll eine digitale Kartographierung der Gräber vorgenommen werden, die den unzähligen Namenlosen auf der UNITED-Liste zur Sichtbarkeit verhilft, indem sie ihre bestatteten Körper lokalisierbar macht. *Necropolis* wird darüber hinaus auch als Fiktion einer letzten Ruhestätte für all jene Toten auf der Liste imaginiert. Die Nekropole, die hier aufgerufen wird und im Namen derer die Stimme zu uns spricht, vergibt ihr Staatsangehörigkeitsrecht an tote Körper: »In order to gain right to live in Necropolis, one has to die in attempt to enter it. Citizenship is granted posthumously to dismembered, decomposing corpses.«¹⁷

Doch, wie wir von der Erzählstimme aus dem Off erfahren, ist auch der Zugang zu dieser Nekropole reglementiert: Eintritt erlangen nur jene, die aufgrund hinreichender forensischer Untersuchungen Informationen über Identität, Nationalität und die Todesursache vorlegen können: »If a name and a cause of death can be established, we welcome newcomers with tears in our eyes. [...] Those whom we fail to identify are buried in a mass grave.«¹⁸ In einer fast zynischen Wendung erfindet Zaides damit eine *polis* der Toten, die ähnliche Zugangsbeschränkungen aufweist wie diejenigen von Nationalstaaten im Reich der Lebenden. Das »deathright«¹⁹ zur Aufnahme in die *Necropolis* ist jenen mit Papieren vorenthalten. Was hier anklingt, ist Hannah Arendts Problematisierung einer Kopplung der Menschenrechte an eine Nationalstaatslogik. Das Recht auf Menschenrechte, das »right to have rights«, bleibe den Staatenlosen verwehrt.²⁰ In Zaides Entwurf schreibt sich diese Rechtlo-

16 Saidiya Hartman/Patricia J. Saunders (2008): »Fugitive Dreams of Diaspora. Conversations with Saidiya Hartman«, in: *Anthurium. A Caribbean Studies Journal* 6,1, S. 1–16, hier S. 5.

17 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:03:45.

18 Ebd., Minute 00:05:24.

19 Ebd., Minute 00:04:11.

20 Hannah Arendts Gedanken zu Menschenrechten und Staatenlosigkeit finden sich im Kapitel »Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte« in: Hannah Arendt (2001): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper. Vgl. Werner Hamacher (2014): »On the Right to Have Rights: Human Rights; Marx and Arendt«, in: *CR: The New Centennial Review* 14, 2, S. 169–214.

sigkeit auch nach dem Tod fort, die Toten bleiben »nationless and nameless. [...] devoid of rights, not only during their lives, but also after death.«²¹

Wenn forensische Ästhetik »the mode of appearance of things in forums«²² beschreibt – also die Gesten, Techniken, und Methoden der Darstellung und Theatralisierung –, dann geht es Zaides darum, nach den Ausschlussmechanismen zu fragen, die ein Erscheinen der Körper im Forum verunmöglichen. Darüber hinaus arbeitet er daran, die Adressabilität der Toten wiederherzustellen: Ihre anonymisierten Körper sollen zum einen metaphorisch aus dem bürokratischen »mass grave that is the list of deaths«²³ geborgen werden und ihre Identität zurückerhalten. Zum anderen zielt die Performance und das crowdbasierte Archivprojekt darauf, ihre sterblichen Überreste in individuellen Grabstätten lokalisierbar und damit von Hinterbliebenen auch anruf- und betrauerbar zu machen. Versteht man die aufgerufene Fiktion einer Nekropole als Version einer *polis* der Toten, in der diese zumindest im Jenseits ihr Anliegen vortragen und ihr Recht geltend machen können, dann lernen wir im Verlauf der Performance, dass auch diese *polis* nur für bestimmte Tote ihre Tore öffnet. Was Zaides interessiert, sind die Übriggebliebenen, also jene, die selbst im Jenseits keine Gerechtigkeit und kein Forum erhalten, da sie keine Identität und damit keine Zugehörigkeit vorweisen können. Angesichts dieser Ungerechtigkeit artikuliert die Erzählstimme aus dem Off: »It is our responsibility to perform rituals of forensic investigations over the scattered remains in order to collect biometric information that are necessary for the documents to be assembled.«²⁴ Forensische Untersuchungen dienen hier also nicht allein der Beweisaufnahme und Evidenzerzeugung, sondern sie fungieren primär als Ritual, um den Toten trotz mangelnder Papiere Eintritt in die letzte Ruhestätte zu verschaffen. Und so bringt der letzte Teil der Performance in einer provokanten Szene eben diese Körper(reste) und ihre forensische Begutachtung auf die Bühne.

21 Auch der implizite Bezug des Titels »Necropolis« auf Achille Mbembes Begriff der »necropolitik« sei hier erwähnt. Mbembe beschreibt damit eine zeitgenössische Machtform, die durch maximale Repression und Waffengewalt »death-worlds« erschafft, nämlich »new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of living dead« Achille Mbembe (2003): »Necropolitics«, in: *Public Culture* 15, 1, S. 11–40, hier S. 40.

22 *Forensic Architecture* (2014): *Lexicon*, in: *Forensic Architecture* (Hg.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, London: Sternberg Press, S. 745–746.

23 A. Zaides: *NECROPOLIS Walking through a List of Deaths*, S. 334.

24 Ders.: *Necropolis*, Minute 00:04:44.

Rituals of Forensic Investigation

Wortlos schieben die zwei Performer*innen einen Metallwagen mit großen unförmigen rosa-braunen Brocken auf die Bühne und beginnen diese behutsam auf dem Tisch auszulegen und anzuordnen (Abb. 8). Nach genauerer Betrachtung wird deutlich, dass es sich dabei um erschreckend authentisch wirkende Leichenteile handelt. Entstellte Arme, Beine, Torsi – alle wirken so, als seien sie gerade im Zustand zunehmender Verwesung geborgen worden. Wie in einem Obduktionssaal beugen sich Gioia und Zaides über diese scheinbar menschlichen Überreste und machen sich daran, diese Stück für Stück zu begutachten, vorsichtig zu berühren und schließlich zu einem Körper zusammenfügen. Während dieser Tätigkeit erscheint auf der Leinwand eine computergenerierte Version dieses Körpers. Zunächst wirken diese Bilder wie eine endlose abstrahierte Landschaft, die langsam vorüberzieht. Doch plötzlich beginnt sich diese zu regen und einzelne Gliedmaßen treten in Erscheinung bis schließlich ein zusammengeflackter menschlicher Körper zu erkennen ist, der sich langsam zu monströser Größe aufrichtet und ruckartig zu bewegen beginnt. Wie in einer mittelalterlichen Darstellung eines *danse macabre* vollführt die riesige animierte Totengestalt einen merkwürdig ungelenken Tanz.²⁵ Ein letztes Mal ist die Off-Stimme zu hören: »Necropolis is not a morality play, nor a ritual of redemption. They did not invite you to a burial ground to feed your righteousness or to purge your guilt. Instead they brought you to this barren land [...] to ask you a question: How did we end up here?«²⁶ So endet der Abend mit diesem Totentanz und lässt das Publikum betreten zurück. In *Necropolis* treten die suggerierten menschlichen Überreste zwar als »material witnesses«²⁷ auf, die etwas über die Identität der Toten auszusagen vermögen, doch steht auf der Bühne nicht so sehr der forensische Untersuchungsvorgang selbst im Vordergrund, mithilfe dessen die Gebeine »zum Sprechen gebracht«²⁸ und »forensically decoded«²⁹ werden könnten. Vielmehr vollzieht

25 Das Motiv eines *danse macabre*, der von aus Massengräbern geborgenen Körpern performt wird, findet sich auch in Rabih Mroués Videoessay *Footnotes of an Unwritten Text About War, Body and Theatre* (2014–2016). Darin geht es um das Zusammensetzen menschlicher Überreste und das Erstellen einer Notation für einen Totentanz.

26 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 01:06:13.

27 Susan Schuppli (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*. Cambridge/MA: MIT Press.

28 Vgl. E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 67.

29 S. Schuppli: *Material Witness*, S. 3.

die Theaterarbeit eine choreographische Wiederbelebung dieser Überreste, die deren Materialität zum Ausgangspunkt nimmt, um ein »ritual of forensic investigations« in Szene zu setzen.

Abb. 8: *Arkadi Zaides: Necropolis* © Eike Walkenhorst.



Was heißt es nun genau, wenn Zaides die Vorgehensweise in *Necropolis* als das Performen eines forensischen Rituals beschreibt? Da ist zum einen das festgelegte »choreografische Protokoll«, das dem Rechercheprozess nach den Grabstätten zugrunde liegt und vorgibt, wie an den verschiedenen Orten in ganz Europa das Sich-Annähern an diese dokumentiert werden soll: »Sobald wir lokalisiert haben, wo die Körper entsorgt wurden, besuchen wir die Grabstätten und performen nach einem festgelegten, choreografischen Protokoll ein Ritual.«³⁰ Es sieht vor, sich auf spezifische Weise zu bewegen und, wie bereits beschrieben, den Weg zum Grab auf festgelegte Weise mit dem Smartphone zu filmen, um es in die virtuelle Datenbank von *Necropolis* aufzunehmen. Das dokumentarisch-choreografische Ritual ermöglicht in der spekulativen Erzählung also den anonymen Toten allererst den Eintritt in die

30 Ders.: »Bodies as Evidence. Interview mit Sandra Noeth«, in: *Tanz Im August Magazin*, 08/20, S. 52–55, hier: S. 53.

Totenstadt. Die Arbeit von Zaides und Gioia an den aufgebarten Überresten kann einerseits als Totenwache verstanden werden, also als ritualisiertes Abschiednehmen, andererseits verwandelt sie die forensische Untersuchung in ein Ritual der Anerkennung, das den namenlosen Toten ihre Identität zurückgibt und damit den Eintritt in das Totenreich ermöglicht.

Arkadi Zaides' *Necropolis* problematisiert zum einen dezidiert die institutionalisierte Unsichtbarkeit der Opfer an Europas Grenzen, denen das Privileg einer forensischen Untersuchung zur Feststellung ihrer Identität nicht gewährt wird. Zum anderen unternimmt die Performance im zweiten Teil auch den Versuch, der nüchternen Faszination an distanzierter Visualisierung- und Datafizierungsästhetiken, wie sie das crowdbasierte Mappingprojekt von *Necropolis* ausübt, eine libidinöse Schaulust an den Körpern hinter der »dead data« entgegenzusetzen. Jenes »ritual of forensic investigation« stellt letztlich forensische Ästhetik auch als etwas aus, das nie vor einer solchen Fetischisierung des zu Untersuchenden gefeiert ist.

Genauer geht es dabei aber auch um die konkrete Faszination an der Re-Animation der Toten auf der Bühne, was wiederum das dokumentarische Protokoll überschreitet, dem die Videos der Gräberbesuche vordergründig folgen.

Die Performer*innen werden dabei selbst zu Totengräber*innen und Forensiker*innen gleichermaßen (Abb. 9), die, wie es an einer Stelle heißt, in die Gräber hinabsteigen, um die Leichen zu bergen, für die sich sonst niemand interessiert und sie im zweiten Schritt untersuchen und anrichten, um sie dem Blick der Öffentlichkeit auszusetzen. Das Exponieren fungiert als provokante Geste, die sich nicht mit digitalen Visualisierungen begnügt, sondern auf das Schockmoment der physischen Realität jener entstellten Körper setzt. Makaber erweist sich dies nicht zuletzt deswegen, weil letztendlich eine – wenn auch theatrale – Grabschändung impliziert wird. Auch wenn es sich bei den Leichenteilen um Gummiattrappen handelt, so vollzieht Zaides damit trotzdem eine spekulative Heimsuchung des Theaters durch das Verdrängte, Abjekte: Der Leiche als »the most sickening of wastes«, wie sich mit Julia Kristeva sagen ließe, wird ein Auftritt gewährt, der auf unangenehme Weise bewusst macht, dass Europa an seinen Grenzen zum Friedhof geworden ist und dass alle europäischen Bürger*innen einen Anteil daran haben, dass diese »crime scene« der Zivilisation unverhandelt bleibt. Nochmal mit Kristeva: »as in true theater, without makeup or masks, [...] corpses show me what I permanently

thrust aside in order to live.«³¹ Wenn Forensik laut Eyal Weizman die Art und Weise bezeichnet »by which the present theatre of horrors is performed by objects in front of a public«³², dann scheint in Zaides' forensischer Ästhetik jenes »present theatre of horrors« durch eben diese abjekten Körper performt zu werden.

Abb. 9: Arkadi Zaides: *Necropolis* © Eike Walkenhorst.



Das Nachleben der Körper

Wie bereits zu Beginn erwähnt, situiert sich Zaides' Arbeit im Kontext eines gegenwärtig starken Interesses für forensische Ästhetik. Die Parallelen zwischen den Modellierungs- und Kartierungsweisen von Forensic Architecture und Zaides' Projekt des »Mapping the City of the Dead« sind offensichtlich. Für erstere ist charakteristisch, Unsichtbares in Sichtbarkeit zu überführen

31 Julia Kristeva (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, S. 3. Diesen Hinweis verdanke ich Gerald Siegmund aus seinem Vortrag am 07.02.25 im Rahmen des Symposiums »Plus d'un théâtre« im Frankfurt LAB.

32 E. Weizman: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, S. 68.

und dieses somit als aussagekräftiges Beweismaterial auftreten zu lassen: Ob es um die Ausbreitung von Tränengas, toxischer Fabrikabgase, Schall oder Schießpulvergeruch geht – mithilfe von 3D-Modellen und farbig eingefärbten Visualisierungen werden kaum wahrnehmbare Spuren veranschaulicht, Tathergänge rekonstruiert, Zeug*innen lokalisiert und undurchsichtige Datenmengen konsumierbar gemacht. Der Evidenz verschrieben, geht es der Forschungsagentur um die Vermittlung und »articulation of truth claims«. ³³ Zweifel, Scheitern oder ein »Neuanfangen innerhalb der Rekonstruktionsarbeit« ³⁴ kommen dabei nicht vor. Darüber hinaus wird explizit mit menschlichen Überresten gearbeitet. Als exemplarisch gilt die Rekonstruktion des Schädels von NS-Verbrecher Josef Mengele, der mithilfe bildgebender Verfahren ausgelesen und zum Zwecke der Beweisführung auf eine Weise zur Schau gestellt wird, die genau auf den verstörenden Effekt des Schädels setzt. ³⁵ Obwohl Zaides' Performance ebenfalls menschliche Gebeine auftreten lässt, die in einer Art Laborsituation auf der Bühne von den Performer*innen untersucht werden, geht es doch weniger um die In-Szene-Setzung einer akuraten forensischen Beweisführung, als vielmehr um deren Exzess: Die gespenstische Re-Animation der Überreste zu einer tanzenden Monströsität fungiert als Heimsuchung des Theaters durch jene, die in der gängigen politischen Rhetorik von »Zurückführung« und »Grenzsicherung« europäische Grenzregime lediglich als anonyme Bedrohung vorkommen. ³⁶ *Necropolis* performt also im zweiten Teil genau jenes »haunting«, vor dem der zu Beginn zitierte Satz »civilization is a crime scene. Refuse to investigate the crime, barbarism will come back to haunt you« bereits gewarnt hatte. Überdies setzt Zaides' Arbeit durch die Erzählung der Totenstadt einen eigenen Schwerpunkt, indem eine spekulative Ebene eingeführt wird, die die faktische (der UNITED-Liste) begleitet und erweitert, aber ohne diese zu diskreditieren. So geht es weniger um das Beweisen von Unrecht, denn diese Arbeit ist bereits durch UNITED erfolgt, als vielmehr darum, die Aufmerksamkeit auf das geisterhafte Nachleben jener Toten zu lenken, die an den Grenzen der EU durch

33 Ebd., S. 94.

34 Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz*, Lüneburg: meson press, S. 53.

35 Eyal Weizman/Thomas Keenan (2020): *Mengeles Schädel. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik*. Leipzig: Merve. Vgl. A. Polze: *Fragile Evidenz*, S. 26–29; Simon Rothöhler (2021): *Medien der Forensik*, Bielefeld: transcript, S. 126–137.

36 Zur Beweisführung von Pushbacks bei Forensic Architecture vgl. A. Polze: *Fragile Evidenz*.

unterlassene Hilfeleistung der europäischen Staaten sterben und nur durch das Engagement der Nichtregierungsorganisationen überhaupt zumindest teilweise statistisch erfasst werden.³⁷ Zaides lässt in seiner Arbeit somit nicht primär Daten- und Beweismaterial auftreten, sondern imaginiert auch das Fort- und Nachleben der betroffenen Körper, die er auf durchaus makabre Weise auf die Bühne holt und in Szene setzt.

Von der Lecture-Performance zur investigativen Ästhetik

Wie ich nun im zweiten Teil dieses Beitrags zeigen werde, hat Zaides' Ansatz, den Theaterraum als Forum zu begreifen, in dem Wissen verhandelt und gleichzeitig im Stil einer nüchternen Ermittlung inszeniert wird, seine Vorläufer im »epistemic theatre«³⁸ der Jahrtausendwende. Darüber hinaus knüpft er an jene investigative Ästhetik an, die von Künstler*innen wie Rabih Mroué, um den es im Folgenden gehen wird, nach den libanesischen Bürgerkriegen entwickelt wird und die unter dem Einbezug von spekulativen Elementen Fragen nach dem Nachleben von Krieg und Gewaltgeschichte stellt.

Im Kontext einer zunehmenden »epistemization of art«³⁹ beginnen sich seit dem Ende der 1990er Jahre eine ganze Reihe von Performancekünstler*innen für die verschiedenen Weisen zu interessieren, in denen Wissen produziert, inszeniert und vermittelt wird. Es geht darum, wie in welchen Institutionen über Wissen gesprochen wird und durch welche Modi es als solches erkannt und legitimiert wird. Das entsprechend gewählte Format ist die »Lecture-Performance«. Diese ist eine Mischform aus wissenschaftlichem Vortrag und Performance und übernimmt dabei Merkmale akademischer Darstellung und Sprache. Als minimalistisches und neutrales Setting, das aus

37 Es ist der Arbeit ziviler Seenotrettungsdienste wie u.a. Sea-Watch, SOS Méditerranée und Mission Lifeline zu verdanken, dass die Zahl der Ertrunkenen im Mittelmeer nicht noch höher ausfällt. Vgl. Nadja Schlüter/Raphael Weiss (2020): »Diese NGOs sind derzeit im Mittelmeer unterwegs«, in: Sueddeutsche Zeitung vom 23. Dezember 2020. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/seenotrettung-ueberblick-ueber-die-ngos-im-mittelmeer-e359647/> (letzter Zugriff 07.05.2025).

38 Amir Farjoun (2024): Epistemic Theatre: the dramaturgy of knowledge in the 21st century. Dissertation eingereicht am Graduate Center der City University of New York im Februar 2024. Publikation in Vorbereitung.

39 Tom Holert (2020): Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics. New York: Sternberg Press, S. 7.

wenig mehr als Tisch, Stuhl und Manuskript besteht, wird die Lecture-Performance nicht nur im Theater, sondern auch in Museums- und Atelierräumen aufgeführt.⁴⁰ Die Performer*in tritt hier vermeintlich nicht mehr in einer Rolle auf, sondern inszeniert sich ›als sie selbst‹, wobei sie die Funktion einer nüchternen (V)Ermittler*in erfüllt, die ihre Rechercheergebnisse darlegt und bisweilen mit autobiographischen Details verknüpft. Ob in LIGNAs *Hört die anderen Wellen* (1999), Jan Fabres *Consilience* (2000) im Londoner Museum of Natural History, oder Xavier Le Roy's *Product of Circumstance* (1999), um nur einige zu nennen: Performer*innen treten als Vortragende und Forscher*innen auf, umgekehrt werden Forscher*innen zunehmend in Lecture-Performances miteinbezogen.⁴¹ In diesem Kontext eines epistemischen Theaters entwickelt sich aber nicht nur die Faszination an der Akkumulation und Inszenierung von Wissen, sondern auch ein neues Interesse an Beglaubigungsprozessen und Fiktionalisierungsstrategien. Es ist insbesondere eine Gruppe von im Exil lebenden Künstler*innen aus dem Libanon, die dieses epistemische Interesse zu investigativen Formaten weiterentwickelt und sich vor dem Hintergrund der blutigen Bürgerkriege⁴² in der Region verstärkt mit dem Fortwirken von Gewalt auf die Darstellung beschäftigt: Ihre Arbeiten vereint die Frage, wie sich angesichts tausender Toter, grausamer Massaker, unübersichtlicher Fronten, einer politischen Vereinnahmung von Erinnerung und Zeugenschaft sowie einer völligen Zerstörung kultureller Infrastruktur wie Museen und Archiven

40 Mit ihr vollzieht sich ebenfalls ein »process of deskification« im Theater, denn mit dem Auftritt und Einzug des Tisches in den Theaterraum verschiebt sich der Fokus auf die Präsentation von Wissen. Ohne Ablenkung, ohne störendes Bühnenbild oder sonstige Details wird an diesem aufgeräumten, meist fast leeren Tisch ein Wissensbestand entfaltet, erzählt und durchexerziert. A. Farjoun: *Epistemic Theatre*, S. 8. Siehe auch Sara Ahmeds Überlegungen zur epistemischen Rolle des Tisches im westlichen Denken: Sara Ahmed (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press. Zur Rolle des Tisches im Kontext des Gerichts siehe: Cornelia Vismann (2019): *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a. M.: Fischer, Kapitel III.2, S. 146–183.

41 Die Implikationen des Formats der Lecture-Performance sind im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte eingängig untersucht worden. Es sei exemplarisch verwiesen auf Sibylle Peters (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript.

42 Die deutsche Übersetzung der »Lebanese Civil Wars« als »Libanesischer Bürgerkrieg« im Singular lässt fälschlicherweise vermuten, es handle sich um einen einzigen Krieg mit klaren Fronten und klarem Start- und Endpunkt. Der Plural dagegen betont die Vielzahl der ungelösten und zum Teil immer noch schwelenden Konflikte im Zeitraum von 1975–1990.

im Libanon überhaupt noch in gewohnter Weise dokumentieren, beweisen, erzählen und rekonstruieren lässt.⁴³ Die Inszenierung von Authentizität und Legitimität von Dokumenten, Fotografien, Archiven und medialer Berichterstattung wird zu einem wesentlichen Merkmal von Künstler*innen wie Rabih Mroué, der ebenso wie Lina Majdalanie, Walid Raad, Joana Hadjithomas und Khalil Joreige⁴⁴ unter dem Label »post-civil war artists«⁴⁵ international gefeiert wurde.⁴⁶ Ein charakteristisches Element vieler Arbeiten von Mroué und Raad⁴⁷ ist es dabei, die Grenzen zwischen Faktizität und Fiktion immer wieder zu unterlaufen und bis zur Ununterscheidbarkeit zu verwischen. Dabei werden Prozesse der Beglaubigung und Narrative des vermeintlich Faktischen thetralisiert und auf ihre Bedingungen hin hinterfragt.

Die spezifische Ästhetik von Rabih Mroués investigativen Lecture-Performances kann als Vorläuferin eines *forensic turns* bezeichnet werden, die der forensischen Ästhetik den Weg bereitete.⁴⁸

Rabih Mroué

An der Schnittstelle zwischen Performance, Installation und Lecture-Format verhandeln Arbeiten wie *On Three Posters* (2004), *Make me Stop Smoking* (2006), *Who is Afraid of Representation?* (2006–2011), *The Inhabitants of Images* (2009),

43 Hannah Feldman/Akram Zaatari (2007): *Missing War. Fragments from a Conversation Already Passed*, in: *Art Journal* 66, S. 48–67, hier: S. 66–67.

44 Vgl. Chad Elias (2018): *Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-civil War Lebanon*, Durham/London: Duke UP.

45 Der mit den eben genannten Künstler*innen eng im Austausch stehende Walid Sadek übt scharfe Kritik am internationalen »Hype« um die »post-civil war artists«, der die in prekären Verhältnissen arbeitenden Künstler*innen letztlich dazu gebracht habe, zum Zwecke der Selbstvermarktung eben jenes Label anzunehmen und die Bürgerkriege immer wieder zum Thema zu machen. Vgl. Walid Sadek (2016): *The Ruin to Come. Essays from a Protracted War*. Genf: Motto, S. 89–90.

46 Joana Hadjithomas/Khalil Joreige (2012): »I am Salah el Dine«, in: Maria Hlavajova/Jill Winder (Hg.), *Rabih Mroué. A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, Utrecht/Rotterdam: BAK Basis voor Actuele Kunst, post editions, S. 80–93, hier S. 85.

47 Exemplarisch sei hier genannt Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World*, 2011.

48 Vgl. Zuzanna Dziuban (Hg.) (2017): *Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic; James Frieze (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*. London: Routledge.

Footnotes of an Unwritten Text About War, Body and Theatre (2014–2016), *Double Shooting* (2012), *The Fall of Hair. Part I: The Pixelated Revolution* (2011–2012) und *So little Time* (2016) das traumatische Nachleben von Krieg und Gewalt und widmen sich damit jenem Vergessenen, Verdrängten und Lückenhaften, das sich der Dokumentation entzieht, aber die Gegenwart durch gespenstische Erscheinungen und Stimmen sowie durch ein Eigenleben von Bildern, Fotografien und Objekten heimsucht. Im Zentrum stehen oft Dokumentationen von Szenen, Orten und Geschehnissen in Beirut, die in Arkadi Zaidés' Sinne durchaus als »crime scene« fungieren: durch Kugeln durchlöcherter Hausfassaden, Autobombenanschläge und Selbstmordattentate, versuchte Morde durch Scharfschützen, Gedenkorte großer Massaker, Märtyrerstatuen im Stadtzentrum. Charakteristisch für viele dieser Arbeiten ist auch hier die Form der Lecture-Performance, oder der »non-academic lecture«⁴⁹, wie sie Mroué selbst bezeichnet, in der er die Rolle eines nachdenklichen Ermittlers einnimmt. Meist an einem Tisch sitzend, führt er durch ein Sammelsurium an Archivmaterial, das in verschiedenen Konstellationen geordnet und kommentiert wird.⁵⁰ Dabei handelt es sich um eine investigative Ästhetik der spezifischen In-Szene-Setzung von zunächst analogen, später digitalen Archivmaterialien und Dokumenten, die eine Befragung der »Auftrittsprotokolle«⁵¹ dieser Daten, Dokumente und Archivmaterialien vornehmen. Im Fokus stehen die Bedingungen, unter denen Dokumente, Fotografien oder Zeug*innenberichte in Erscheinung treten und allererst als »authentisch« beurteilt werden können: Welche Erzählung, welchen Erzählmodus, welche

49 Vgl. Rabih Mroué: *The Pixelated Revolution* (2011–2012)

50 Vgl. Rabih Mroué (2013): »Kein Bild ist hundertprozentig real«. Rabih Mroué im Gespräch mit Johannes Odenthal«, in: Johannes Ebert (Hg.), *Zeitgenössische Künstler. Arabische Welt*. Göttingen: Steidl, S. 159–171; Ebd. (2014): »How come this is not me, even though I am playing myself?«. Interview von Hassan Maroon mit Rabih Mroué, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.), *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 76–83; John Holten/ Nadim Samman (Hg.) (2022): *Rabih Mroué. Interviews*, Berlin: Hatje Cantz.

51 Mit dem Konzept des Auftrittsprotokolls beschreibt Juliane Vogel anhand des klassischen Dramas das Gefüge von Konventionen, Codes und Referenzsystemen, die es für einen »gelungenen« und glaubhaften Auftritt einer Figur braucht. Damit formuliert sie die unsichtbaren Bedingungen des Erscheinens und des Sichtbar-Werdens, die sich hier auch auf den Auftritt von Dokumenten und ihren Evidenzeffekt erweitern lässt. Vgl. Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Art der Zur-Schau-Stellung braucht es, um Dokumente und Berichte als »glaubhaft« zu rahmen? Dabei ist immer auch der Vorgang des Zweifels an der Evidenz fester Bestandteil von Mroués Arbeiten. Es lassen sich überdies durchaus Ähnlichkeiten mit dem finden, was Weizman über die spezifische Inszenierung forensischer Rede schreibt:

Forensic speech is traditionally undertaken as a relation between three elements: an object or a building ›made to speak‹, an expert who functions as the translator from the language of objects to that of people, and the forum or assembly in which such claims can be made.⁵²

Schon bei Mroué sind es Objekte, die metaphorisch zum Sprechen gebracht werden, während er als Vermittler fungiert, der dem Publikum den Sachverhalt übersetzt und erklärt. Bearbeitet wird hier jedoch mehr die Inszeniertheit der investigativen Analyse als deren Output, weniger die Rekonstruktion eines spezifischen Ereignisses als die Irreführung des Beglaubigungsprozess. Denn es sind gerade die Objekte und Dokumente, die sich in den Arbeiten als unzuverlässig herausstellen und oft ein gespenstisches Eigenleben entwickeln, sich also der Festlegung auf eine spezifische Bedeutung entziehen.⁵³ Hier geht es ausdrücklich nicht um die Erzeugung von Beweismaterial zur genauen Rekonstruktion eines Tatherganges mit dem Ziel einer juristischen Aufarbeitung, wie sie Forensic Architecture später vertritt. Vielmehr fungiert die theatrale forensische Spurensuche auch als Trauerarbeit mit und durch das Archivmaterial, der das Publikum als Zeug*innen beiwohnt. Eine Investigation vergangener Gewalttaten und deren (lücken- und fehlerhaften) Dokumentation impliziert dabei immer auch eine Begegnung und Exhumierung von Traumata, die gerade in den Lücken, im Schweigen und im Vergessenen insistieren.

52 E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 67.

53 Siehe dazu auch die Arbeiten von Walid Raad. Vgl. Leon Gabriel (2024): »Fabulationen aus der Krypta. Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads«, in: Marion Biet/Jana Hecktor/Vanessa Klomfaß/Tilman Richter/Julia Schade (Hg.), *Dokumentwerden: Zeitlichkeit, Arbeit, Materialisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 129–150.

The Pixelated Revolution (2011–2012)

In *The Pixelated Revolution* steht digitales Bildmaterial aus dem syrischen Bürgerkrieg im Fokus der Untersuchung. Genauer geht es in der »non-academic lecture«, die auch im Format der Videoinstallation in Museen ausgestellt wird, um während der Häuserkämpfe entstandene und auf YouTube hochgeladene Smartphone-Videos, in denen Opfer den Moment ihres eigenen Todes filmen: nämlich jenen, in dem sie von einem Scharfschützen ins Visier genommen und schließlich erschossen werden. Mroué nennt diesen Moment des Augenkontakts zwischen dokumentierendem Handybildschirm und Scharfschützenlinse »Double-Shooting«.⁵⁴ Genau betrachtet wird das »dialektische Verhältnis«⁵⁵ zwischen Scharfschütze und Opfer, zwischen Sichtbarem und Unsichtbaren. Den Künstler interessiert darin, »wie der Körper des Opfers durch den Täter sichtbar wird und wie auch der Mörder durch die Möglichkeit, das Opfer sichtbar zu machen, unsichtbar wird.«⁵⁶ Der Auftritt des Mörders im Sichtfeld der Kamera ist darin gleichbedeutend mit dem Tod des/der Zeug*in und dem Ende der Sichtbarkeit für die Zuschauenden.

Was in *The Pixelated Revolution* dann folgt, ist eine detailgenaue Analyse des Videomaterials: Akribisch wird es in Einzelbilder und Tonspur zerlegt und bis in die Unkenntlichkeit grober Pixel hineingezoomt (Abb. 10–11). Dieses Zoom-In-Verfahren ist ein wiederkehrendes Moment in vielen Arbeiten Mroués, ver-schwimmen darin doch die tödliche militärische Praxis des Zielens mit dem Phantasma eines Habhaftwerden-Könnens des anvisierten Objekts, das just in dem Moment, in dem es vermeintlich nahe genug ist, um greifbar zu werden, zerstört wird oder in seine einzelnen Pixel zerfällt.⁵⁷

54 *Double Shooting* ist ebenfalls der Titel einer Installation Mroués von 2012.

55 R. Mroué: »Kein Bild ist hundertprozentig real«, S. 163.

56 Ebd.

57 Auch für Akram Zaataris installative Arbeiten ist diese Ästhetik charakteristisch, beispielsweise in *Letter to a Refusing Pilot* (2013).

Abb. 10: Rabih Mroué. Screenshot, *The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair*. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 1.

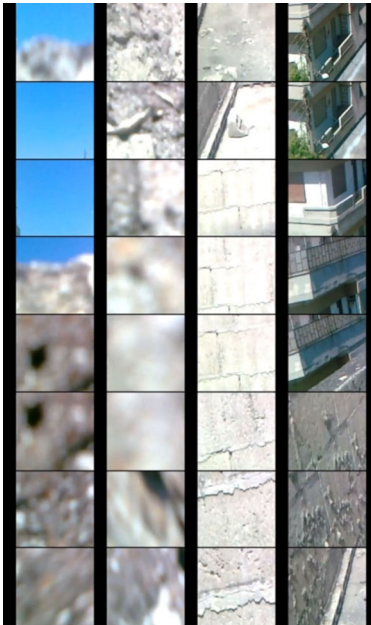


Abb. 11: Rabih Mroué. Screenshot, *The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair*. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 2.



Vordergründig erscheint diese Analyse als Versuch einer Rekonstruktion der Ereignisse, als Suche nach der Identität des Mörders und nach einem Beleg für diesen Moment des »eye-contacts« zwischen Mörder und Opfer. Auf den zweiten Blick ist sie jedoch mehr Dekonstruktion als Rekonstruktion, denn, statt den Tathergang nüchtern zu rekonstruieren, führt Mroué vielmehr das Scheitern dieser Unternehmung vor. Dies geschieht vor allem durch einen dramaturgischen Kniff, nämlich die Bezugnahme auf die aus heutiger Sicht wissenschaftlich zweifelhafte Methode der Optografie aus dem 19. Jahrhundert: Mroué berichtet, die Vertreter dieser Wissenschaft hätten daran geglaubt, dass sich im Moment des Todes eines Menschen das letzte Bild, also das letzte Gesehene, auf der Retina abspeichere. Vor allem für die Zwecke der Forensik sei dies reizvoll zur Enttarnung von Mördern gewesen: Die Annahme sei, man brauche nur dieses letzte, auf der Netzhaut gespeicherte Bild zu rekonstruieren, um den Mörder identifizieren zu können. Mroué führt diesen dubiosen

wissenschaftlichen Ansatz ein, um ihn dann auf das Videomaterial anzuwenden: Ließe sich nicht auch aus den letzten Bildern des Videos vor dem tödlichen Schuss die Identität des Mörders enttarnen? Die implizite und ausgestellte Annahme dahinter ist die, dass es also eigentlich nur die richtigen Tools brauche, um die Bilder richtig analysieren und damit die Information über den Mörder identifizieren zu können. Mroué beginnt, diese Methode durchzuexerzieren, extrahiert die einzelnen Bilder und zoomt so lange auf die unscharfe Figur des Snipers, bis sie sich in unkenntlichen groben Pixeln auflöst. Die Unternehmung, aus den Bildern die entscheidende Information über den Mörder zu extrahieren, scheitert also. Die Praktik des Hineinzoomens produziert keine Evidenz, sondern zersetzt das Bild immer weiter bis zur völligen Unschärfe. Das Versprechen, sich durch Detailanalyse und einer Zerlegung des Videos in Einzelbilder einer vermeintlichen Wahrheit zu nähern, wird als uneinlösbar enttarnt. Alles, was bleibt, ist Bildrauschen.⁵⁸ Unerfassbar bleibt auch der Moment des Todes, der sich der Sichtbarkeit entzieht. Mroué beschreibt dieses Scheitern wie folgt:

I play the scene in slow motion, I watch it 10, 20 times. I watch it frame by frame. I print the different images on paper and scrutinize them carefully. There is no image of this vital moment. It seems like the moment of transition from life to death cannot be recorded even if we use highly developed equipment and sophisticated lenses. We cannot grasp this moment with our naked eye.⁵⁹

Der Moment, der als Beweis dienen könnte, ist also nicht zu erfassen, selbst mit den besten technischen Verfahren lässt er sich nicht aus den Einzelbildern heraus sezieren. Die optografische Bilduntersuchung nimmt hier Züge einer forensischen Bilduntersuchung an, doch auch diese führt nicht weiter. Was zum einen die Erzählung eines technischen Scheiterns sein könnte, birgt

58 Zur medientheoretischen Betrachtung des Verfahrens optischer Vergrößerung in Bezug auf Michelangelo Antonionis Film *Blow Up*, an den Mroués Bildsezierung denken lässt, siehe: Elisa Linseisen (2020): *High Definition*, Lüneburg: meson press, S. 63–67; Shumon Basar (2020): »LOL History«, in: Sebastian Althoff/Elisa Linseisen/Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hg.), *Re-/dissolving mimesis*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 31–42.

59 Rabih Mroué: *The Fall of Hair, Part I: The Pixelated Revolution*, Minute 17:45. Videoaufzeichnung durch den Künstler zur Verfügung gestellt.

einen weiteren Aspekt in sich. Es ist das Gespenstische dieses Moments zwischen Leben und Tod, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, das sich als Motiv durch Mroués Arbeiten zieht. Ob *Looking for a Missing Employee* (2003), *On Three Posters* (2004), *Double Shooting* (2012), der Videoessay *Footnotes* (2016), oder nicht zuletzt die Inszenierung *So Little Time* (2016) – all diesen Arbeiten ist gemein, dass sie eine Heimsuchung der Sprache, der Körper, der Bilder, der Erzählungen durch etwas beschreiben, das sich der Kategorisierung von lebendig und tot, Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entzieht und stattdessen in einem Dazwischen hin und her flimmert.⁶⁰ Mroués investigative Ästhetik ist damit immer auch, ähnlich wie in Zaides' *Necropolis*, ein Dialog mit den Toten oder zumindest die Konfrontation mit den Spuren einer traumatischen Gewaltgeschichte. In einer früheren Arbeit formuliert er, inwiefern seine künstlerische Praxis sich immer an der Perspektive der Toten orientiert: »[U]sually the living study those who preceded them. As for the dead, I think they study those who come after them.«⁶¹ Während Zaides' *Necropolis* den physischen toten, zusammengeflickten Körper einen Auftritt verschafft, sind es bei Mroué eher die Bilder und Stimmen der Toten, die ein Eigenleben entwickeln.

Mroués Bezugnahme auf die Optografie des 19. Jahrhunderts wiederum lässt sich mehr als zehn Jahre nach der Premiere von *The Pixelated Revolution* fast als Parodie (counter-)forensischer Verfahren und ihres Versprechens von Eindeutigkeit und Evidenz verstehen. Karikiert wird die phantasmatische Annahme, auch noch in den in den letzten Pixeln Beweise finden und eine exakte lückenlose Rekonstruktion des Ereignisses herstellen zu können. Im Gegensatz dazu dient das Zoom-In Verfahren bei Zaides dazu, das digitale Kartierungsprojekt der Nekropole nicht nur als »highly abstracted database«⁶² aus GPS-Koordinaten und Opferdaten erscheinen zu lassen, sondern als digital und analog auffindbare Gedenkstätten, die den Toten neben einem Datensatz auch einen Ort (zurück)gibt.

60 Rabih Mroué verwendet selbst den Begriff »Zwischenraum« in Bezug auf den Zwischenstatus des Märtyrers in *Three Posters*, aber auch auf die Episode aus *Footnotes*, die von dem legendären Beiruter Nachtclub BO 18 handelt, in dem Mroué zufolge Lebende und Tote sich begegnen. R. Mroué: »Kein Bild ist hundertprozentig real«, S. 165–166.

61 Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.

62 Ders.: »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, S. 334.

Schluss

Den untersuchten Arbeiten Zaides' und Mroués ist die implizite Frage gemein, was es heißt, Opfern von Krieg, Gewalt und Flucht einen Auftritt und einen Körper zu verschaffen, wenn die staatlichen und juristischen Repräsentant*innen dieser Perspektiven selbst zweifelhaft geworden sind. Als Vorläufer forensischer Ästhetik sind Mroués Projekte noch stärker in den Kontext einer Infragestellung von Dokumentations- und Evidenzprozessen einzuordnen, die mithilfe investigativ-spekulativer Narrative in Zweifel gezogen werden. Während Forensic Architecture für »das Versprechen von Aufdeckung« steht, sowie »davon, nicht ›bloß‹ zu kritisieren, sondern (zumindest imaginär) öffentlich zu klagen«⁶³, rückt wiederum bei Zaides die Aufdeckung und Anklage zugunsten einer spekulativen und provokanten Begegnung mit dem Verdrängten in den Hintergrund.

Obwohl *Necropolis* eine Arbeit über die verlorenen Leben von Geflüchteten ist, treten diese prekären Körper jedoch nicht selbst auf, sind sie doch nur noch als namenlose Fälle in der UNITED »list of refugee deaths« oder als GPS-Koordinaten ihrer Grabstätte auffindbar. Erscheinen tun sie auf der Bühne schließlich nurmehr als verunstaltete Überreste, als unmenschliche Fleischberge und animierte Monströsität. Diese Entmenschlichung ist makaber und provokant. Sie verdeutlicht jedoch noch einmal, dass auch der Auftritt auf einem Forum wie dem Theater oder in einem Online-Mappingprojekt den Toten keine Stimme verleihen, keinen »Ort der Rede«⁶⁴ stiften und keine Gerechtigkeit widerfahren lassen kann, sondern lediglich eine »Zwischenzone«⁶⁵ eröffnen vermag, in der die Zuschauenden mit den Opfern europäischer »Grenzsicherung« konfrontiert werden.

Im Zentrum stehen also mehr die Leerstellen in der bürokratischen Erfassung der vergessenen Toten und die Frage danach, ob ein Leben dann schon betrauerbar wird, wenn seine Auslöschung datafiziert, visualisiert und sein Ort kartographiert werden kann. Die forensische Untersuchung wird als Ritual der Legitimierung sowie als Trauerritual inszeniert, während die Choreographie

63 Lisa Stuckey (2022): Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen, Berlin: De Gruyter, S. 18.

64 Juliane Vogel/Bettine Menke (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), Flucht und Szene, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25, hier: S. 18.

65 Ebd.

der abjekten Überreste als gespenstische Heimsuchung des Theaterraums fungieren. Mroué wiederum legt in seinen investigativ-spekulativen Arbeiten den Fokus auf Unschärfen, auf das Gespenstische und das dokumentarisch Nicht-Erfassbare von Gewalt und Trauma. Beide Künstler zeigen auf, dass es ihrer forensischen und investigativen Ästhetik nicht primär um die Erzeugung von Beweisen geht, sondern um das In-Erscheinung-Bringen von Abwesenheit, die Visualisierung des Nicht-Zeigbaren und die affektive Vermittlung dessen, was sich politischer wie bürokratischer Erfassbarkeit entzieht. Die Gespenster der »crime« Zivilisation lassen sich also durchaus datafizieren, but they will still come back to haunt you.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- Arendt, Hannah (2001): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper.
- Basar, Shumon (2020): »LOL History«, in: Sebastian Althoff/Elisa Linseisen/Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hg.), *Re-/dissolving mimesis*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 31–42.
- Dziuban, Zuzanna (Hg.) (2017): *Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic.
- Elias, Chad (2018): *Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-civil War Lebanon*, Durham/London: Duke UP.
- Etzold, Jörn (2018): *F – Flucht. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*, Bd. 22, Hamburg: Textem.
- Farjoun, Amir (2024): *Epistemic Theatre: the dramaturgy of knowledge in the 21st century*. Dissertation eingereicht am Graduate Center der City University of New York im Februar 2024. Publikation in Vorbereitung.
- Feldman, Hannah/Zaatari, Akram (2007): *Missing War. Fragments from a Conversation Already Passed*, in: *Art Journal* 66, S. 48–67.
- Forensic Architecture* (2014): *Lexicon*, in: *Forensic Architecture* (Hg.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, London: Sternberg Press, S. 745–746.
- Frieze, James (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*. London: Routledge.

- Gabriel, Leon (2024): »Fabulationen aus der Krypta. Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads«, in: Marion Biet/Jana Hecktor/Vanessa Klomfaß/Tilman Richter/Julia Schade (Hg.), *Dokumentwerden: Zeitlichkeit, Arbeit, Materialisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 129–150.
- Hadjthomas, Joana/Joreige, Khalil (2012): »I am Salah el Dine«, in: Maria Hlavajova/Jill Winder (Hg.), *Rabih Mroué. A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, Utrecht/Rotterdam: BAK Basis voor Actuele Kunst, post editions, S. 80–93.
- Hamacher, Werner (2014): »On the Right to Have Rights: Human Rights; Marx and Arendt«, in: *CR: The New Centennial Review* 14, 2, S. 169–214.
- Hartman, Saidiya/Saunders, Patricia J. (2008): »Fugitive Dreams of Diaspora. Conversations with Saidiya Hartman«, in: *Anthurium. A Caribbean Studies Journal* 6,1, S. 1–16.
- Holert, Tom (2020): *Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*. New York: Sternberg Press.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Linseisen, Elisa (2020): *High Definition*, Lüneburg: meson press.
- Mbembe, Achille (2003): »Necropolitics«, in: *Public Culture* 15, 1.
- Mroué, Rabih (2013): »Kein Bild ist hundertprozentig realk. Rabih Mroué im Gespräch mit Johannes Odenthal«, in: Johannes Ebert (Hg.), *Zeitgenössische Künstler. Arabische Welt*. Göttingen: Steidl, S. 159–171.
- Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: *Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014*, S. 346.
- Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: *Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014*, S. 346.
- Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz*, Lüneburg: meson press.
- Rothöhler, Simon (2021): *Medien der Forensik*, Bielefeld: transcript.
- Sadek, Walid (2016): *The Ruin to Come. Essays from a Protracted War*. Genf: Motto.
- Schlüter, Nadja/Weiss, Raphael (2020): »Diese NGOs sind derzeit im Mittelmeer unterwegs«, in: *Sueddeutsche Zeitung vom 23. Dezember 2020*. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/seenot>

- rettung-ueberblick-ueber-die-ngos-im-mittelmeer-e359647/ (letzter Zugriff 07.05.2025).
- Schuppli, Susan (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*. Cambridge/MA: MIT Press.
- Schuppli, Susan (2020): »Bodies as Evidence. Interview mit Sandra Noeth«, in: *Tanz Im August Magazin*, 08/20, S. 52–55.
- Vismann, Cornelia (2019): *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Vogel, Juliane (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte*, Bielefeld: transcript, S. 105–119.
- Vogel, Juliane/Menke, Bettine (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), *Flucht und Szene*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25.
- Zaides, Arkadi (2021): »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, in: Daniela Agostinho et al. (Hg.), *(W)archives: archival imaginaries, war, and contemporary art*, Berlin: Sternberg Press, S. 337–364.

Medienverzeichnis

- Mroué, Rabih (2011–2012): *The Pixelated Revolution*.
- Zaides, Arkadi (2019–2024): *Necropolis*. Koproduktion: u.a. Théâtre de la Ville (FR), Montpellier Danse 40 Bis (FR), Charleroi Danse (BE), *Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer* (DE). Videoaufzeichnung der Performances im Rahmen des Montpellier Danse Festival, Studio Bagouet/Agora, Montpellier, Frankreich, 23.6.2021. Bereitstellung durch den Künstler.