

## Grenzüberschreitungen und Zwischen-Räume

SABINE DOROTHÉE LEHNER ©

Der Terminus *Transgression*, den Adidal Abou-Chamat für ihre Ausstellung im Saarländischen Künstlerhaus gewählt hat, meint Überschreitung, Verstoß, Verfehlung, in einem erweiterten Sinn sogar Sünde. Lesen lassen sich diese Schlüsselbegriffe einer nicht angepassten Widerständigkeit als Inhalte programmatischer Abweichung, die dazu neigen Kultur- und Konventionsgrenzen zu überschreiten und kreative Reibung zu erzeugen. Die Arbeiten präsentieren sich als multiperspektivisch erzählte 'Beziehungsgeschichten', die durch eine neu verortete, transkulturell zirkulierende Dynamik geprägt sind. Feste Identitäts-Schubladen werden hinterfragt und aufgelöst zu Gunsten einer Variante des *Cultural Frame Switching*. Scheinbar spielerisch lotet die Künstlerin Schwellen- und Konflikträume aus und untersucht Schnittstellen problematischer Diskursbereiche. Differenzmauern wie kulturelle und ethnische Zugehörigkeit oder Geschlecht werden nicht als Hindernis betrachtet, vertraute Demarkationslinien an gänzlich unerwarteten Stellen auf ihre Durchlässigkeit überprüft.

In einer Welt, die immer näher aneinander rückt, aber Grenzen scharf bewacht, übt sich Abou-Chamat in metakultureller Reflexion und zeigt ihre Begabung, wuchtige Phänomene auf ein ironisches Format herunterzubrechen.

### Ein afrikanisches Stilleben

Die großformatige Fotografie mit dem doppelbödigen Titel-*Oxymoron* "Bittersweet" von 2019 zeigt im Halbportrait eine weibliche Figur mit offensichtlich afrikanischen Wurzeln. Mit milchkafeeфарbenem Teint, prototypischen Gesichtszügen und einer indigen inspirierten Frisur aus überschulterlangen *Extension-Braids*, steht die typisch afropolitane Erscheinung im leuchtend gelben Shirt dicht vor einem grafisch gemusterten Stoff, dessen abstrakte Formen sich im schwarz-gelben Rapport optisch zwischen Getreidegarben und zeitgenössisch interpretierten Buschtrommeln bewegen. Die relativ formatfüllend frontal gezeigte üppige Bildprotagonistin (deren Haar als Identitätsmarker und Signal einer *Black Culture Awareness* fungiert) stellt direkten Blickkontakt zum Betrachter her und scheint sich mit angewinkelten Armen eine Art 'Reliquienschein' mit acht braunen Miniaturhänden auf Goldgrund vor den Leib zu halten. Der dezente Exhibitionismus der Bildinszenierung ist von fast ikonenhafter Strenge – doch befindet sich in der präsentierten Schachtel in adretter Reihung dunkle Schokolade in Händchenform, zunächst lesbar als Ensemble eßbar-süßer Körperteile nach Art der aus Kindertagen bekannten 'Katzenzungen'.

Bei eingehenderer Betrachtung fügen sich die einzelnen Komponenten des sorgfältig arrangierten Settings (das geschickt Wesenstypisches wählt, ohne ins Exotistische abzugleiten) jedoch zu einem Ensemble postkolonialistisch perspektivierter Zusammenhänge. Die statuarisch abgebildete dunkelhäutige Frau scheint nicht so sehr als Individuum portraitiert zu sein, sondern im Bildzusammenhang allegorische Qualitäten zu gewinnen und das Image einer repräsentativen schwarzen Symbolfigur zu verkörpern.

An dem Hintergrundstoff, der als typisch afrikanisch wahrgenommen wird, lässt sich eine charmant verwickelte textile Migrations- und Rezeptionsgeschichte ablesen, die zu einem Beispiel fruchtbaren interkulturellen Austauschs wird. Die von holländischen Kaufleuten in der vormals niederländischen Kolonie Java entdeckten typischen Baumwollstoffe, die unverwechselbar in kräftigen Farben und exotischen Mustern gebatikt waren, wurden in Europa sorgfältig analysiert und in immer neuen Varianten maschinell kopiert. Der später als *Dutch Wax Print* etablierte, kreativ nachempfundene Markenartikel sollte ursprünglich nach Südostasien, die Herkunftsgegend dieser Stoffe exportiert werden, stieß (da von den Adressaten, als den ursprünglichen Erfindern des Originals als Import strikt abgelehnt) dann jedoch auf der Rückreise, im etappenhalber angesteuerten Westafrika auf unerwartet lebhaftes Interesse. Die spontan entwickelte Affinität erzeugte bis heute anhaltende begeisterte Nachfrage. Die maschinell in mehrschichtigen Prozessen bedruckten Stoffe mit abstrakten oder konkreten Motiven (1) wurden ständig dem sich wandelnden Geschmack der afrikanischen Klientel angepasst und entwickelten sich zum geliebten Prestigeobjekt. Die vermeintlich authentischen *Wax Prints* wurden somit zum kulturell adoptierten, gesellschaftliche Codes amalgamierenden 'Identifikationsgewebe' Schwarzafrikas, das sich als Medium visueller Kommunikation und Indikator von Status bewährt hat (2). Man kann angesichts dieser Zeitläufe und Kontinente überspannenden textilen Migrationsgeschichte von einer geglückten Aneignung, ja einem organischen Kreolisierungsprozess sprechen.

### **Bitterschokolade**

Doch vor dem Hintergrund dieser positiven Verflechtungs- und Appropriationsgeschichte erzählt die Künstlerin mit Hilfe des demonstrativ präsentierten Schokoladenkonfekts in allererster Linie ein irritierend bitterböses, auf Tatsachen beruhendes Märchen, das eine Verklärung der Kolonialzeit ein für allemal torpediert. Bewusst werden hierbei zwei disparate, in der Geschichte Belgiens verankerte Erzählstränge in folgerichtiger Assoziation miteinander verknüpft. So berufen sich die (3) traditionsreichen, zum touristischen Signature-Souvenir avancierten *Antwerpse Handjes* aus Schokolade auf den

Gründungs-Mythos der Stadt. Überliefert wird hierzu die krude Story eines wegelagernden Riesen, der von Schiffen, die den Fluss Schelde Richtung Nordsee durchquerten, eine erpresserisch hohe Maut erhob und im Fall verweigerter Zahlung den Schiffen die rechte Hand abhackte. Als Retter in der Not profilierte sich ein Held namens Silvius Brabo, der den Unhold besiegte und Vergeltung ühend, *tit for tat* wiederum dessen beide abgeschlagenen Hände in den Fluss warf (4). Nicht korrekt überliefert, jedoch auf den ersten handfixierten Blick einleuchtend ist demzufolge dann auch die spätere verballhornte Herleitung des Stadtnamens von einem plastisch flämischen *hand werpen* (5).

Anknüpfend an das Sujet belgischer Schokolade (nebst deren kolonialem Rohstoff Kakao), das in diesem Bildfall durch die (re-)präsentierende *Person of Color* eine Umkodierung erfährt, bezieht sich das zweite überlagernde Narrativ als kritische Rückkoppelung auf ein historisch gut belegtes, besonders düsteres Kapitel der belgischen Kolonialzeit. Der zynisch-willkürliche, beispiellos menschenverachtende Kollateralschaden ausbeuterischer Gewinnmaximierung ging unter dem Terminus 'Kongo-Gräuel' in die Geschichte ein. Im damaligen Freistaat Kongo (1885-1908), der riesigen Privatkolonie des belgischen Königs Leopold II. war es gängige perverse Praxis, kolonialisierten und zur Zwangsarbeit verpflichteten Kongolesen (beziehungsweise deren Frauen und Kindern), tot oder lebendig, im Rahmen von groß angelegten Strafaktionen massenweise die Hände abzuhacken (6). Vor diesem historischen Hintergrund erfährt das Motiv der im Bild als fetischhaftes Naschwerk präsentierten schwarzen Gliedmaßen - die durchaus auch an Votivtäfelchen oder apotropäische Fatimahände erinnern könnten - eine fatale Bedeutungsverschiebung und entwickelt in genannter Fokussierung beinharte Brisanz. In diesem Kontext entwickelt der Schokoladenverzehr potentiell kannibalisch einverleibende Konnotationen.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, wie im geschickt angerissenen kolonialafrikanischen Deutungsrahmen allmählich ein heftiges Kippmoment wahrnehmbar ist, wie durch ein vorgeblich harmloses, doch immanent äußerst doppelbödiges Schoko-Konfekt eine stattliche Reihung toxischer Assoziationen ausgelöst wird und ein Vexierbild postkolonialistischer Kritik entsteht. Indem Verdrängtes und Totgeschwiegenes aus dem Schatten der Kolonialzeit gezerrt wird, entfaltet das vorgebliche 'Stilleben' bei längerer Betrachtung beträchtliche Sprengkraft.

### **Traumatische Tropen – Eine Exkursion ins Herz der Finsternis**

Von einigen der auf unsägliche Weise verstümmelten Afrikanern entstanden in den Jahren nach 1900 Fotografien, die diese Verbrechen gegen die Menschenwürde dokumentieren

sollten und sich ins kollektive Gedächtnis eingegraben haben (aber implizit auch eine voyeuristische Komponente haben). Die Verbreitung der drastischen Aufnahmen in Europa und Amerika sorgte für Empörung und trug wenig später dazu bei, dass Leopold II. 1908 unter dem Druck der Öffentlichkeit seine Kolonie, naturgemäß gegen angemessene Bezahlung, an den belgischen Staat abtrat (7).

In einem gleichzeitig mit der Fotoarbeit "Bittersweet" entstandenen Collagenzyklus *Abou-Chamats*, der programmatisch mit "Haunting Past" betitelt ist, tragen assoziative *Bricolagen* aus Text und Bildmaterial (die beinahe nach Art einer *Tag Cloud* montiert sind) dazu bei, die unzureichend verarbeitete blutige Vergangenheit mit ihren Abgründen anzuprangern. So gerinnt die zitierte herzerreißende Fotografie zweier kongolesischer Kinder mit amputierten Händen (1904) zum ikonisch gewordenen Beweisbild unmenschlicher Despoten-Willkür. Überdeutlich kombiniert mit zwei zum toxischen Symbol geronnenen kleinen dunklen Schokoladenhänden, neben einer Landkarte der äquatorialen Kolonie und dem Gründungsjahr des Freistaats Kongo, gelingt hier ein explizites Sinnbild kolonialer Schuld (8).

### **There are Two to Tango**

Bereits 2014/15 schuf die Künstlerin einen zwölfteiligen Fotozyklus und ein Video mit dem Titel "Dreaming of...", in denen als Protagonistin eine Tänzerin in bodenlanger islamischer Komplettverschleierung und zartrosa Ballettschuhen zu sehen ist, die mit graziöser Präzision zentrale Figuren aus dem Kanon des klassischen Spitzentanzes vorführt, in den Spagat geht oder vor dem Barren eine *Arabesque* mit gestrecktem Spielbein zelebriert. Auch in der Videoarbeit "Desire" von 2019 geht es um Doppelbödigkeiten und lustvoll inszenierte Brüche: Das fünfminütige Video konzentriert sich im aktuellen Fall ganz auf den gleichermaßen surreal anmutenden Paartanz zweier Gestalten, die in körperverhüllende, schwarze Gewänder gekleidet sind, somit den im arabischen Raum üblichen Kleiderkanon befolgen, der eine hierarchische Geschlechterbeziehung symbolisiert und aus *Niqab* (der nur die Augen frei lässt und am Hinterkopf gebunden wird) und dem traditionellen bodenlangen Überkleid *Abaya* besteht. Die beiden, durch Ihre Verschleierung weiblich konnotierten Wesen tanzen barfuß und in enger Umarmung, in einem unbestimmten, der Realität bewusst entkoppelten, im Nirgendwo einer Parallelwelt verorteten Farbraum.

Von "Desire" existieren zwei Versionen, die im *Chroma Key*-Verfahren mit *Greenscreen* (9) in einem Studio gedreht wurden. Die eine Variante ist mit leuchtendem Himmelblau hinterlegt, zu dem die wortlos kommunizierenden Performandinnen deutlich kontrastieren.

Die andere Variante arbeitet mit einem tiefschwarzen Hintergrund, von dem sich die mattschwarzen Gewandstoffe der beiden Verschleierte kaum abheben, wodurch ein Effekt wie beim "Schwarzen Theater" (10) entsteht und das Augenmerk stärker auf die unverhüllten Körperteile - also die Augenpartie, Hände und Füße - gelenkt wird.

Unwillkürlich schwingt in diesem lichtlosen Setting die Assoziation an ein heimliches Ausleben des gesellschaftlich nicht Akzeptierten in einem *Darkroom* mit.

### **Der vertikale Ausdruck eines horizontalen Verlangens**

Zu synthetischer Orientpopmusik, einer eklektizistischen *Melange* aus akustischen und elektronischen Elementen, die durch üppige *Scratch*- und Filtereffekte geprägt ist und sogar Wüstenwindeffekte nachzuahmen versteht, scheinen die beiden Tänzerinnen einander zu Beginn der Sequenz in einem Rollen verteilenden Ritual zu umschleichen, um alsbald eine konventionelle Paartanzhaltung einzunehmen.

Schnell wird deutlich, dass die beiden anmutigen 'Orientalinnen' miteinander Tango tanzen, mit inniger Akuratesse, nach einer präzisen Schrittfolge und in der heteronormativen Rollenverteilung von Führendem und Geführter, die nach den klassischen Gesetzen des Wechselspiels *Marcar y responder* funktioniert. Erfreut entdeckt die Betrachterin angesichts des Repertoires der beiden *Milongueras* eine unwiderstehliche Fülle von eng getanzten, erotisch schraubenden, kreuzenden und drehenden Figuren. Eine *Sentada*-Variation, bei der die eine der verschleierte Frauen eine elegante Sitzpose auf den Armen der anderen, genau gleich gekleideten Person einnimmt, bildet gewissermaßen den Höhepunkt der gefilmten west-östlichen Tangochoreografie. Zelebriert wird hierbei eine transgressive Aneignung des kulturell ganz Anderen, unter Wahrung des Eigenen. Dabei wird ein Zwischenraum formuliert, der Elemente beider Kulturen aufweist und nahezu lehrbuchmäßig eine hybride Identität entstehen lässt.

### **Endstation Sehnsucht**

In einem Klima zwischen *Machismo* und 'Melancholie der Vorstadt' entwickelte sich der Tango, als Musikstil und dazu passender Tanz aus unterschiedlichen teils europäischen, teils afrikanischen Einflüssen. Das Phänomen Tango entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts im spezifischen Sozietop einer Einwanderer- und Halbweltszene, stammt somit ursprünglich aus dem Umfeld von Bordellen und keineswegs vom Parkett der Oberschicht (die den Tanz erst nach einem Umweg über Paris, wo er zum gefeierten Modetanz avancierte, zögerlich akzeptieren konnte). Durchaus üblich war es in diesen Anfangszeiten, dass Männer aus dem *Milieu* mit einander Tango tanzten - vor allem aus dem Grund, dass sich damals keine anständige Frau bereit finden wollte, diesen

verruchten Tanz mit seiner anzüglich engen Tanzhaltung und den stilisierten Beischlaf-Bewegungen zu tanzen.

### **Dieses obskure Objekt der Begierde**

In dieser Tradition scheint es durchaus folgerichtig, dass im Fall des Videofilms "Desire" zwei Frauen, die sich für Repertoire und Inhalte des Tango begeistern, mit einander tanzen. Hierbei gelingt die humorvolle Demonstration von Selbstermächtigung und resilienter Würde. In einem nächsten Gedankenschritt fragt sich die Betrachterin allerdings, ob sich unter den konturverschleifenden Gewändern wirklich zwei Frauen befinden. Oder ob es sich bei der größeren der beiden Gestalten, die den führende Part übernimmt (und im Gegensatz zu der Kleineren ihre Zehen nicht mit Nagellack verziert hat), etwa gar um einen Mann handelt, der im Schutz von Niqab und Abaya die Möglichkeit nutzt, seiner Geliebten - trotz einer strengen Geschlechtertrennung, die sexueller Apartheid entspricht - nahe zu sein. Oder aber es handelt sich um ein lesbisches Frauenpaar, welches auf seine Weise am Normativen rüttelt und das in seinem Kern bipolare Konzept des Tango alternativ besetzt. Das titelgebende 'Begehren' wird somit aus mehreren Perspektiven denkbar (11).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts Postkarten gab, die Tango tanzende Frauenpaare zeigten (womöglich um männlichen Voyeurismus zu befriedigen), aufgeputzt mit hochhackigen Tanzschuhen und raffinierten Kleidern. Zu Beginn der 1980er Jahre formte sich schließlich die konkrete Idee des *Queer Tango*, die sich auf den gleichgeschlechtlichen historischen Ursprung mit seinen verheimlichten homoerotischen Konnotationen bezieht und zu einer weltweiten genderfluiden Bewegung wurde, die per Rollentausch - gerne mitten im Tanz - bipolare Geschlechterrollen hinterfragt.

### **Culture Clash**

Die arabisch-argentinische Filmidee der syrisch-deutschen Künstlerin Adidal Abou-Chamat basiert auf einer spezifischen Durchdringung und Fusionierung ganz unterschiedlicher kultureller Räume: Allzu gültige Bilder finden sich dekonstruiert, doch aus kurzer ironischer Distanz wird dafür ein wandlungsbereites Konzept des Hybriden (als Ansatz fruchtbarer kultureller Kontaminierung) präsentiert. In spielerischem Ernst versucht die Künstlerin mit Hilfe ihrer schwungvollen *Cross-over*-Ästhetik eine neue kulturelle Landkarte zu erschließen und durch Amalgamieren ein kosmopolitisches *Re-Mapping* zu erproben. Zwei Narrative der poetischen Peripherie und Ausgrenzung - verruchter Halbweltltanz und konsequent fremden Blicken entzogene arabische Weiblichkeit - werden in diesem Fall

kurzgeschlossen und durch einen Brückenschlag verschränkt. Die vorgeführte doppelte Grenzüberschreitung verschmilzt zu einer listig erdachten Utopie und verbindet sich letztendlich zum charmanten Manifest einer global verflochtenen Welt und eines für den Moment überwundenen *Border Thinking*.

### Anmerkungen

- 1) Die sich im Kontrast zur dunklen Hautfarbe prächtig entfaltenden Farben und Muster der Stoffe fungieren als *shared language* und funktionieren als Medium visueller Kommunikation. Als Beispiele für 'Geschichten erzählende' Mustermotive seien genannt: Rollerskater, Zündkerzen, Computer, Mobiltelefone oder 'Michelle Obama's Handtasche bei ihrem Besuch in Ghana 2008'.
- 2) Die Originalstoffe der seit 1846 existierenden niederländischen Firma Vlisco sind im westafrikanischen Kontext Prestige-Symbole wie Rolex oder Chanel. Jedoch kamen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einem weiteren Adaptionsschritt *Fancy Fabrics* auf, als billig nachgedruckte, meist chinesische Imitationen des anspruchsvollen Wachsdruckverfahrens. So druckt der in "Bittersweet" verwendete Stoff ironischerweise das durch die originale Wachsdrucktechnik entstehende *Craquelé* nur als ornamentales Zitat.
- 3) *Antwerpse Handjes* sind seit 1932/35 eine eingetragene Marke.
- 4) Der manieristisch inspirierte, bronzene Brabo-Brunnen (1887) von Jef Lambeaux, am Groote Markt, vor dem Antwerpener Rathaus zeigt plastisch die Szenerie mit abgeschlagener Riesen-Hand.
- 5) Auch in das Stadtwappen von Antwerpen sind zwei abgetrennte Hände heraldisch integriert.
- 6) Um die Söldnerhorden im weitgehend rechtsfreien 'Freistaat' unter Kontrolle halten zu können, galt die Regel, pro verschossener Patrone als atavistische Trophäe *pars pro toto* eine rechte Hand des Liquidierten vorweisen zu müssen. Da die Bewaffneten häufig auf die Jagd gingen, wurde es Brauch, passend zur verbrauchten Munition auch wahllos Lebende zu verstümmeln, die ohne Hände ihrer Überlebensfähigkeit beraubt wurden. Üblich war wohl, die 'Ernte' der unzähligen dunklen Beweis-Hände (rassistische Spolien, die sich als Kompensation nicht erfüllter Kautschuk-Quoten und Vorlage für Bonuszahlungen gewissermaßen zu einer Art Schattenwährung entwickelt hatten) in großen Körben zu sammeln und zu räuchern, um sie haltbar zu machen, bis sie zum Stützpunkt gebracht und den Vorgesetzten als Pfand vorgelegt werden konnten.
- 7) Der Freistaat Kongo wurde in Folge zu Belgisch-Kongo umbenannt, nach 1960 dann in Demokratische Republik Kongo. Zwischendurch, während der Diktatur unter Mobutu Sese Seko (1971-1997) firmierte der Staat unter dem Namen Zaire.
- 8) Während der Zeit, in der Leopold II. aus der Ferne über den Freistaat Kongo herrschte, sollen mindestens 10 Millionen Kongolesen ums Leben gekommen sein, so dass sich die Bevölkerungszahl innerhalb von 20 Jahren halbierte. Belgien erlebte in dieser Zeit einen wirtschaftlich-kulturellen Aufschwung, während die breite Masse der Kongolesen verelendete, umkam oder flüchtete. Mark Twain forderte nach Bekanntwerden der beispiellosen Zustände in seiner 1909 erschienen Schrift "King Leopold's Soliloquy - A Defense of his Kongo Rule" die Todesstrafe für den belgischen Potentaten. Der Schriftsteller Joseph Conrad bereiste zur fraglichen Zeit den Kongo selbst und ließ sich von den

beobachteten barbarischen Auswüchsen zum Plot seines Romans "Herz der Finsternis" (1899) inspirieren. Francis Ford Coppolas "Apocalypse Now" (1979) bezieht sich wiederum auf diesen Stoff, transponiert jedoch den im Roman beschriebenen Horror in die Zeit des Vietnamkriegs.

9) Gemeint ist hier eine farbbasierte Bildfreistellung, die ermöglicht, Personen nachträglich vor anderen Hintergrund zu setzen.

10) Konstitutives Moment des "Schwarzen Theaters" ist eine mit schwarzem Samt ausgeschlagene Bühne mit schwarz vermummten Spielern, die Puppen oder Gegenstände im Raum schweben lassen.

11) Das Konzept des engen Paartanzes ist im kulturellen Einzugsgebiet des Orients auch heute noch ein Unding - üblich sind nur gesellig-gleichgeschlechtliche Solotänze. Die gesellschaftliche Rezeption der öffentlichen Vorführung eines kunstvoll exhibitionistischen Bauchtanzes, in wenig verhüllendem Haremskostüm, balanciert - dem historischen Tango vergleichbar - auf der Grenze zwischen Verehrung und Verachtung.