

Vive la différence!

VIVE la diversité!

Zur Konstruktion von Identität und Alterität im Werk von Adidal Abou-Chamat

Die Fotografien und Videoarbeiten der Künstlerin und Ethnologin Adidal Abou-Chamat thematisieren das Fremdsein und das Anderssein sowie die Suchbewegung nach der eigenen kulturellen Identität. Ein Antrieb für dieses spezielle Themenfeld mag in ihrer persönlichen Geschichte liegen, ihrem eigenen Grenzgängertum zwischen dem mitteleuropäischen und dem arabischen Kulturraum. Dieses Dazwischensein öffnet den Blick für hybride (Lebens)Formen und verleiht den in ihren Arbeiten transportierten Themen und Diskursen höchste Integrität.

Es sind jedoch nicht nur die kulturellen Unterschiede und Besonderheiten, sondern auch genderspezifische Rollenzuweisung, Vorurteile und Klischees, die sie häufig sowohl am weiblichen als auch am männlichen Körper sichtbar macht. In vielen ihrer Fotografien, Videos und Installationen geht es daher um Fragen der Differenz, der Identität, der kulturellen und ethnischen Dominanz sowie um Formen der Marginalisierung und Stigmatisierung, die ihre Protagonistinnen durch Hautfarbe, Kleidung und Habitus mitteilen.

Die Frage nach der kulturellen Differenz und die gleichzeitige Suche nach gemeinsamen kulturellen Wurzeln kam vor allem in der De-Kolonialisierungsbewegung der 1950er und 1960er Jahre zur Sprache. Wegweisend für die erste Kolonialismuskritik war die Schrift «Black Skin, White Mask» (1952) des in Martinique geborenen Kolonialfranzosen und Arztes Franz Fanon (1925-1961). Unter seinem Einfluss formierte sich nicht nur die afrikanischen Befreiungsbewegung, sondern auch die Erkenntnis, dass von der Kolonialisierung nicht nur die Kolonisierten betroffen sind, sondern in gleichem Maße auch die weißen Kolonialherren.

Eine direkte Referenz an Franz Fanon und seine emanzipatorische und humanistische Vision aus den 1950er Jahren, stellen Textpassagen in der antihierarchisch aufgebauten Wandinstallation „Transition“ (2016) her. Das zwei- und dreidimensional angelegte Panorama erzählt von unterschiedlichen Formen des Übergangs, von kultureller und genderspezifischer Hybridität und von der Verknüpfung unterschiedlicher Zeiträume, die einem linearen Geschichtsverständnis zuwiderlaufen: So weist auf die Durchdringung der Gegenwart mit Elementen der Vergangenheit eine aus dem Mittelfeld verschobene Bildtafel mit arabischen Schriftzügen hin: „*Die Vergangenheit spricht noch mit uns*“.

Aus der Vergangenheit ihres eigenen künstlerischen Werkes stammen fetischhafte Objekte, wie beispielsweise das hautfarbene Kleid einer Selbstmordattentäterin, in das ein Sprengstoffgürtel eingenäht wurde. Es ist als Referenz an die frühere Videoarbeit „Memory Lines“ zu lesen, in der das Thema des kulturellen Gedächtnisses sowie der persönlichen Erinnerung bearbeitet wird. Hierbei erinnert die Künstlerin an den Konflikt im nahen Osten, der in Form des politischen Attentats, mit der eigenen Lebens- und Werkgeschichte ver-

flochten wird. Nach dem Prinzip des Verwebens und Verknüpfens werden auch die anderen Teile des wandgreifenden Clusters arrangiert. Obwohl einige von Ihnen keine sichtbare Gemeinsamkeit aufweisen wie beispielsweise die unterschiedlich ausgerichteten „Love Chairs“ zur benachbarten Tischinstallation, bestehen jedoch unterschwellige Gemeinsamkeiten: Bei beiden geht es um genderspezifische Zuordnung, Aufsprengen der traditionellen Rollenerwartung sowie um sexuelle Orientierung. Speziell die Sitzflächen der „Love Chairs“ mit eingelassenen Leuchtkästen stellen die gängige Vorstellung von der Zweigeschlechtlichkeit in Frage: Im ersten Leuchtkasten sind die weiblichen XY-Chromosomen abgebildet. Darüber ist eine Strichzeichnung gelegt, in der die einzelnen Schritte einer Geschlechtstransformation von einer biologischen Frau zu einem Mann offen gelegt werden. Die chirurgischen Eingriffe zeigen, wie sehr der biologische Körper (sex), aber auch kulturelle Geschlechterrollen (gender) und Sexualität (desire) neu ausgerichtet werden müssen, um eine Differenz zum herrschenden, normierten Körperbild herzustellen. Die Existenz des sogenannten Dritten Geschlechts wird auf der zweiten Sitzfläche durch das Porträt einer indischen „Hijra“ belegt, die trotz ihrer Außenseiterrolle und Marginalisierung in der indischen Gesellschaft eine wichtige soziale Funktion besitzt. Ambivalenz äußert sich ebenfalls in der altarähnlichen Tischinstallation mit unterschiedlichen, aus dem arabischen Kulturraum stammenden Kopfbedeckungen wie Burka und Niqab. An der Wand findet diese Assemblage mit der weiblichen Rückenfigur aus der Fotoserie „Enunciation“ 2001 einen Abschluss. Trotz ihrer Gesichtslosigkeit ist die Rückenfigur - wie die Figuren Magrittes - von magischer Präsenz und dient ebenfalls als Projektionsfläche, die von der auf der Tischplatte eingeschriebenen Botschaft kommentiert wird:

„ ... sie hat eine Vision, wann kommt die Zeit, dass sie von Neuem Frieden schließt mit ihrem Körper und mit ihm nochmal eine Freundschaft aufbaut ...“.

In dieses Dickicht aus postkolonialer Theorie und Geschichte sowie kultureller und genderspezifischer Identitätssuche nistet sich die künstlerische Praxis von Adidal Abou-Chamat ein. Aus der Perspektive der Ethnologin und Frau untersucht sie kulturelle Differenzen, ethnische Besonderheiten, sowie Vorurteile, Projektionen und Klischees, die in ihren Werken auf ironische und zugleich subversive Weise dekonstruiert werden. Der Begriff „Kultur“ bezeichnet in diesem Zusammenhang ein Bündel von nie abgeschlossenen Prozessen, die sich immer nur für einen Moment in Artefakten, Ritualen und Werten artikulieren.

Dass die Suche nach der eigenen kulturellen Verortung immer auch schmerzhaft und gewaltsame Züge tragen kann, zeigen Fotoarbeiten, in denen dem Körper und insbesondere der Haut als verletzlichem, körpereigenem Grenzorgan eine identitätsbildende Funktion zukommt, wie beispielsweise in einer Fotoarbeit aus der 7-teiligen Serie «In between» (2005). Dieses Foto zeigt den nackten Rücken eines Menschen, auf dem die Landkarte der arabischen Halbinsel als Tattoo eingraviert wurde: Die geographische Herkunft wird so zum sichtbaren Stigma, das unabänderlich in den Körper eingebrannt ist und die soziale Identität mitbestimmt.

Ein weiteres Motiv, das immer wieder von Adidal Abou-Chamat aufgegriffen wird, ist das des Tanzes. Der französische Soziologe Marcel Mauss wies bereits 1935 in seiner Schrift

„Die Techniken des Körpers“ darauf hin, dass die Art und Weise wie Menschen sitzen, gehen, schwimmen oder essen, kulturell geprägt ist.¹ (Mauss 1997: 199-220)

Kaum eine andere Körpertechnik ist so eng mit Ritualen und kulturell geprägten Körperbildern und Rollenzuschreibungen verbunden wie der Tanz. In zahlreichen Fotografien und Videos greift Abou-Chamat zunächst auf orientalische Tanzformen wie den häufig bei Hochzeiten getanzten Reihentanz „Dabke“ oder auf den Bauchtanz (Danse du ventre) zurück. In dem jüngst entstandenen Video „Dabke Dance“ vermischen sich kulturelle Darstellungsformen und Rituale: Eine Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern führt den Gruppentanz, der in den Ländern Jordanien, Syrien Irak und Palästina verbreitet ist, in einem großen Saal gemeinsam auf. Insgesamt fünf Mal wird während des Tanzes die Musik unterbrochen, so dass die Tänzer - wie beim zeitgenössischen Breakdance - wie erstarrt oder „gefreetz“ für einige Sekunden verharren, ehe der Traditionstanz weiter geführt wird. Der Bauchtanz hingegen, bei dem unbekleidete Körperteile (Hüfte, Nabel, Arme und Füße) sichtbar werden, wird in der westlichen Hemisphäre häufig auf das rein Erotische reduziert und als Vorläufer des westlichen Striptease missinterpretiert. Im Video „Fleshdance“ 2005 spielt die Künstlerin mit dieser exotistisch, kolonialistischen Perspektive und konterkariert sie, indem sie die Tänzerin nicht in einem durchsichtigen exotischen Schleiergewand, sondern in einer zum Rock umgenähten militärischen Camouflagehose, auftreten und auf einem Teppich aus rohem, blutigem Fleisch (Opfertanz) tanzen lässt.

In der Tanzserie „Dreaming of ...“ (2014) thematisiert Abou-Chamat kulturelle Gegensätze und provoziert die damit verbundenen Vorurteile. In der mehrteiligen Fotoserie und dem dazu neu entstanden gleichnamigen Video übt eine Tänzerin in schwarzer Abaja und Niqab, die extremen Positionen des klassischen europäischen Balletts ein. Eingehüllt in Abaja und Niqab, die Körper und Gesichtsfeld bis auf die Augenpartie komplett bedecken, führt die Tänzerin den Spagat, Übungen am Barren und die hoch formalisierte Grundpositionen des klassischen Balletts vor. Die weit verbreitete Vorstellung Niqab und Abaja würden den Körper negieren und einschränken, wird durch die Konfrontation mit den eng anliegenden, rosafarbenen Spitzenschuhen, in die die weiblichen Füße hineingepresst werden, offensichtlich in Frage gestellt. Welche Kultur diszipliniert und unterdrückt den Körper mehr? Die arabische mit der Verhüllung des Körpers oder die europäische mit ihrer Normierung, die gerade im klassischen Ballett am deutlichsten sichtbar wird: Das klassische Ballett organisiert den Körper im Raum nach vorgegebenen Schemata, die häufig geometrischer Natur sind. Für letzteres stehen extreme Grundpositionen und Körperbewegung wie das „En dehors“, das Auswärtsdrehen der Beine aus dem Hüftgelenk oder die unorganische Figur der „Arabesque“. Ähnlich wie die arabische Kleiderkanon des Verhüllens und Verbergens, erzeugt auch das optisch zwar körperbetontere Ballett ebenfalls „mit Ideologie aufgeladene Zeichen, welche Vorstellungen von Schönheit, Moral und ... Vernunft in sich bergen“. ² (Sigmund 2008:40)

¹Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person, Frankfurt am Main 1997, S. 199f.

²Sigmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in Bewegung, in: Leopold Klepacki/ Eckhart Liebau: Tanzwelten: Zur Anthropologie des Tanzes, Waxmann Verlag, Münster 2008, S. 40

Ein subversiver und zugleich humorvoller Umgang mit Rollenerwartungen und genderspezifischen Zuschreibungen zeigt hingegen das Video «Sweet Barbie» 2004/05.

Die 1959 von der Firma Mattel auf den Markt gebrachte Mode- und Anziehpuppe, die mit ihren Idealmaßen zum Schönheitsideal für Generationen von Mädchen wurde, verbreitete sich zunächst als weißhäutige und blonde Barbie, das ewigen Girlie mit Ponyfrisur und Pferdeschwanz. Seit 1980 gibt es die meisten Modelle auch in einer hispanischen und afroamerikanischen Version, um den Kindern aus diesen Ethnien Barbies in ihrer eigenen Hautfarbe zu bieten.

Im Video verzehren vier verschiedene Frauen unterschiedlicher ethnischer Abstammung, die in weiße und schwarze Schokolade gegossene Idealfrau, die ja bekanntermaßen kein Schlankmacher ist. Was zunächst wie eine unkontrollierte Naschorgie erscheint, greift jedoch auf eine verbreitete antikoloniale Strategie zurück, die auf die 1920er Jahre des letzten Jahrhunderts, auf das "Manifesto Antropófago" des brasilianischen Schriftstellers Osvaldo de Andrade (1890-1954) beruht. Diese Form des kulturellen Kannibalismus, die vor allem in Brasilien beheimatet war, ist eine Strategie, die sich gegen die kulturelle Dominanz des Westens, vor allem aber gegen die Europas, wendete.

Das Rezept dazu lautet (vereinfacht) wie folgt:

Das was einen ausgrenzt, unterdrückt oder manipuliert, verschlingt man, man verdaut es gemeinsam mit Relikten der eigenen Kultur - und spuckt es dann wieder aus.

Diese „kulturelle Bulimie“, die im Video zudem mit genderpolitischen Fragen kombiniert wird, ist ein symbolischer Akt der Subversion und Befreiung gegen jede Form von kultureller Dominanz und ihren zwangsverordneten Wertvorstellungen.

Übertragen auf die Schokoladekonsumentinnen im Video, bedeutet dies, dass sie die in der Schönheitsbranche verbreitete Verzichtkultur demonstrativ unterlaufen. Das lustvolle Verschlingen der normgerechten Idealfrau kommt dabei einem befreienden, emanzipatorischen Akt gleich. Eine Weiterführung und Öffnung des Barbiemotivs zeigt die neunteilige Fotoserie „Heroic Conversation“ (2016), bei der es ebenfalls um die Differenz von Wunsch und Wirklichkeit sowie um die kulturell bedingte machtpolitische Codierung des Körpers geht. Grundlage für diese Serie bildeten zunächst Verkaufsplattformen für Puppen in unterschiedlichen Kulturkreisen. Offensichtlich besteht je nach Kulturraum eine Nachfrage, herrschende Körperideale (Barbie & Ken in unterschiedlichen geopolitischen Versionen), verehrte Helden (Nelson Mandela, Che Guevara, Fedajin Kämpfer) oder Repräsentanten von Ideologien (Karl Marx, Che Guevara u.a.) als personifizierte Miniatur zu besitzen. Davon losgelöst bot die Künstlerin den zur Fotosession geladenen Protagonistinnen an, sich aus den Puppen je eine für den Fototermin auszuwählen. Vor einem farbigen Hintergrund präsentieren sich Menschen unterschiedlichen Geschlechts und unterschiedlicher Ethnien frontal als Halbporträt. Jeder von ihnen hält demonstrativ - wie bei christlichen Altarbildern die Stifterfiguren, eine ihrem eigenen Kulturraum, ihrer Generation oder Ideologie zugehörige oder erwünschte, männliche oder weibliche (Ideal)Figur in den Händen. Die Puppen

werden zu Projektionsfiguren persönlicher Wünsche und Defizite; zugleich sind sie Repräsentanten eines übergeordneten gesellschaftspolitischen und kulturellen Feldes und der in ihm eingeschriebenen Körperpolitik.

Adidal Abou-Chamat öffnet mit ihrer künstlerischen Praxis einen dritten Raum, in der alte Hierarchien, Rollenerwartungen und Denkmuster hinterfragt und in einen aktuellen Diskursrahmen übertragen werden.

Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Biografie vollzieht die Künstlerin eine Art kulturelles Re-Writing, mit dem sie eine Synthese zwischen der Kultur ihres syrischen Vaterlands und ihres deutschen Mutterlands zu vollziehen strebt. Dass dieses Streben auf einer intensiven Auseinandersetzung mit der arabischen und europäischen Kultur und Geschichtsschreibung basiert und Teil eines ebenso intensiven Produktionsprozesses ist, zeigen die einzelnen Werke, in denen aus unterschiedlichen kulturellen und subkulturellen Wissensräumen eine neue transkulturelle Basis entstanden ist.

Susanne Jakob © 2017