

Kopfkino: Stills & Videos

Sabine Dorothee Lehner

Anknüpfend an frühere Werkzyklen, die Genderproblematik und postkolonialistische Fragestellungen der 'Ethnic Difference' thematisierten, setzt sich die deutsch-syrische Künstlerin Adidal Abou-Chamat auch in ihrer zeitnahesten Werkphase konsequent mit autobiografisch motivierten Themen auseinander. Zum einen verortet sie auf ihrer künstlerischen Landkarte facettenreiche Überlegungen zu geistiger Heimat und Selbstwahrnehmung, um schließlich die historisch gewordenen Idole der eigenen Jugendzeit einer respektvollen Dekonstruktion zu unterziehen. Zum anderen erstellt sie weltbesorgt ein komplexes Vexierbild von der dramatischen Vielschichtigkeit arabischer Verhältnisse, indem sie mit den Mitteln ihres künstlerischen Mediums die verstörende politische Gemengelage im Nahen und Mittleren Osten analysiert und das virulente Konfliktpanorama der Region von verschiedenen Seiten aus beleuchtet. Hier geht es darum, Phänomene von Gewalt und Gegengewalt in kriegerischen Kontexten ästhetisch zu fokussieren und ideologisierte Idiosynkrasien in ihrer schillernden Ambivalenz paradigmatisch herauszuarbeiten. Es geht der Künstlerin somit weiterhin um metathematisch gefasste 'Borderlines'(1), um vielschichtige Grenzerfahrungen, ja Grenzüberschreitungen. Reflektiert werden die stets mehrdeutig kodierten Ereignisse und assoziierbaren Bilder mit der ganzen Spannbreite ihrer politischen und ästhetischen Implikationen von Bedrohung, Verzweiflung und Widerstand. Wie bereits in früheren Werkzyklen erprobt, haben Abou-Chamats jüngere Arbeiten eine stark körperhafte sinnliche Präsenz und spielen virtuos mit dem Topos der Konträrfaszination. Gerade die Serie der "Stills", mit den zur ikonischen Form synthetisierten Bildern einer definierten 'Cultural Landscape' entwickeln im mutig gewählten Kontext inflationierter realer Gewalt ein beträchtliches Irritationspotential. Hier gelingt es besonders prägnant, symptomatische Zusammenhänge in klaren Bildern zu kondensieren, die nach Art zwiespältiger gedanklicher Kippfiguren das Vertraute im Fremden und das Fremde im Vertrauten entdecken und mit spezifischer Punktgenauigkeit an die Reflexionswilligkeit des Betrachters appellieren.

Revolution Reloaded

Die zehnteilige Arbeit "Revolutionary Icons – Exhausted Selves" von 2010 zeigt vertraut wirkende Männer- und Frauenportraits, die im Vorfeld als rotbraune Strichzeichnung in

Schweinehaut eingebrannt und in einem nächsten Schritt zu einem Foto-Polyptychon zusammenfasst wurden. Die Künstlerin lässt hier die recht unterschiedlich zu bewertenden Stars einer antikapitalistisch-linksrevolutionär gestimmten 68er-Generation Revue passieren, die sie gewissermaßen als 'Revolutions-Heilige' im Präsentationsmodus einer zeitgenössisch modifizierten Ikonostase vorführt.

Die aus einem anarchistisch-revolutionären Pool rekrutierte prominente Parade umfasst Rosa Luxemburg, Lenin, Mao Zédong, Ho Chí Minh, Ché Guevara, Leila Khaled, Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Malcolm X und Angela Davis. Also eine bunte Mischung aus marxistischer Vordenkerin und kommunistischen Staatsverbrechern, Strategen des Guerillakampfs, Freiheitskämpfern unterschiedlicher Couleur, radikalisierten Bürgerrechtlern und Terroristen. Gemeinsam ist allen die engagierte Opposition gegen 'die herrschenden Verhältnisse'. Alle zehn wurden schon zu Lebzeiten begeistert als revolutionäre Vorbilder adoptiert, waren im Kampf gegen das Establishment und überalterte Normen mehr oder weniger charismatische Bezugspersonen für Kritisch-Denkende oder Revolutions-Sehnsüchtige und hatten das Zeug, zum Ziel einer pseudoreligiösen Heldenverehrung zu werden. Mao, Ché und Ho Chí Minh dienten beispielsweise als beliebte Gallionsfiguren auf Protestmärschen im Kontext der Studentenbewegung.

Der Titel formuliert jedoch bereits offensichtliche Zweifel an der aufrechtzuerhaltenden Relevanz der heterogenen Revolutionsfamilie für die Gegenwart. Ihre Bedeutung als Referenzgrößen mag sich inzwischen erschöpft haben und aus verschiedenen Gründen überholt sein – nicht zu leugnen ist jedoch ihr jeweils rein historischer Stellenwert: Alle waren zu ihrer Zeit Hoffnungsträger, standen für eine überfällige energische Umsetzung sozialrevolutionärer Inhalte und konnten - trotz manch böser Flecken auf der Heldenweste - auf ihre Weise die Menschheitsgeschichte ein Stück weiter bringen. Doch mittlerweile haben die revolutionären Vorbilder einer anderen Zeit (die vor nahezu 40 Jahren auch persönliche Helden der Künstlerin waren) ihre ideologische Halbwertszeit überschritten, scheinen ihren damaligen Glamour verloren zu haben und Opfer einer generellen Obsoleszenz geworden zu sein. Ihre Eignung als Projektionsfläche hat sich inzwischen weitgehend erschöpft, da sich der gesellschaftspolitische Resonanzraum merklich verändert hat und ein deutlicher Trend zu konservativeren Wertvorstellungen zu beobachten ist.

Als Vorlage des Mediums Fotografie wählte Abou-Chamat, wie schon in früheren Arbeiten, das Material Haut, in das die strategisch gewählten Revolutions-Ikonen mit Hilfe eines

pyrographischen Brandmalgerätes eingebrannt wurden. Per se ein Werkstoff der unterschwellig auch auf Betrachterseite unter die Haut geht, wenngleich es sich um Schlachthof-Häute (mit teilweise sichtbarem Fleischstempel) handelt, die jedoch in ihrer haarlosen Rosigkeit weißer Menschenhaut irritierend gleichen.

In einem weiteren Rezeptionsschritt verschiebt sich der Anspielungshorizont vom brandmarkenden Branding in kühnem Schwung zum Themenkomplex des 'Brand Management', mit der gedanklichen Zielrichtung von Aufbau und Weiterentwicklung einer 'eingetragenen Marke'. Auf diese Weise werden die Helden des antikapitalistischen Widerstands als etablierte Markenartikel mit charakteristisch hohem Wiedererkennungswert und schillerndem Markenprofil positioniert.

Adidal Abou-Chamat stellt gleichsam die Helden ihrer Jugendzeit (von denen inzwischen nurmehr die schwarze Bürgerrechtlerin Angela Davis und die palästinensische Flugzeugentführerin Leila Khaled am Leben sind) auf die Probe und testet mit objektivierender Forscherattitüde das Phänomen der Idolatrie. Sie testet die Nachhaltigkeit ideologischer Lebenszyklen an Hand von historisch gewordenen Revoluzzerfiguren auf der (potentiell alternden) Haut, die nach dem Vorbild berühmt gewordener Fotovorlagen skizziert wurden und sich gleichsam als Zeichen von Protest und Partizipation eingebrannt haben, eingewachsener Teil der persönlichen Geschichte geworden sind.

Heute lässt sich jedoch angesichts der revolutionären Persönlichkeiten ein merkbarer Markenverschleiß feststellen, so dass kein vitales 'Brand Revival' zu erwarten ist. Ein Marken-Relaunch, eine Repositionierung des verehrten Images findet im Nachhall eines merkwürdig abgespaltenen Popularisierungsprozesses bisher lediglich bei Ché Guevara statt. Wobei in seinem Falle politische Inhalte und historische Verortung keine Rolle mehr spielen und der Comandante nurmehr als Avatar einer verschwommenen Idee von freiheitsliebendem wildem Lebensstil wahrgenommen wird. Obwohl unhintergebar wie eine alte Liebe in die persönliche Biografie eingebrannt, wird auch an seinem Beispiel die Vergänglichkeit ideologischer Moden demonstriert.

Helden der Jugendzeit

In den zwei Videofilmen "Dear Ché" und "Dear Leila", beide von 2010, rechnet die Künstlerin kritisch, doch nicht ohne Sympathie mit zwei zur Selbstheroisierung neigenden Ikonen der eigenen Jugendzeit ab. - Der Filmtitel "Dear Ché" wirkt wie der Anfang eines persönlichen Briefes an ein vertrautes Du (2) und richtet sich an Ernesto Guevara de la Serrá, genannt Ché, der 1967 im Alter von 39 Jahren als glühend verehrter Exponent der

kubanischen Revolution den 'Heldentod' starb. Der Videofilm besteht aus Footage, wurde großzügig aus belegenden Schnipseln verschiedener Dokumentarfilme collagiert. Als lebendige Verbindung zur Gegenwart wird auf Bildebene vor dem zitierten Filmmaterial eine nachdenklich blickende sportlich-grauhaarige Vertreterin der 68er-Generation eingeführt, der es stellvertretend gelingt, angesichts des zitierten Fotomaterials Zeitgenossenschaft zu verkörpern.

Aus dem Off adressiert Abou-Chamat ihren (quasi-dialogisch aufgebauten) Monolog an Ché und beginnt den Bild begleitenden schwungvollen Essay, der ihr persönliches Verhältnis im Wandel der Zeit zu illustrieren versucht, mit folgenden Worten im Telegrammstil: "Eigentlich möchte ich nicht larmoyant werden. Vielleicht doch. Liebe, Hass, nie Furcht." Es folgt ein sehr persönliches, kritisch analysierendes Aufarbeiten ihrer früheren ungebrochenen Begeisterung für den Comandante, die in heutiger Perspektivierung als Dekonstruktion eigener Verehrung angelegt ist. Sie spricht beispielsweise von seiner verführerischen Kompromisslosigkeit nach dem Motto 'Vaterland oder Tod' und bringt die durch ihn verkörperte unwiderstehliche Mischung aus "Rebellion, Jugendlichkeit, Militanz, Entschlossenheit, traditioneller Männlichkeit und Sex" auf den Punkt. Zum romantisierten Helden hochstilisiert wurde er - wenngleich auch als skrupellos und brutal beschrieben (3) - zum Synonym für Widerstand, Freiheit und Rebellion. Wolf Biermann nannte ihn treffend "Christus mit der Knarre", sein Tod im Namen einer revolutionären Bewegung machte ihn zum Märtyrer linker Unabhängigkeitsbewegungen. Obwohl politisch gescheitert, wurde er als Ikone unsterblich.

In ihrem Kommentar beklagt Abou-Chamat die spätere Genese seiner bereits zu Lebzeiten mythisch überhöhten Person zum posthum trivialisierten und kommerzialisierten Popstar, der zwar noch immer Unangepasstheit verkörpert, aber eindimensional und geschichtslos bleibt. Sie führt aus, dass es heutigen Fans keineswegs mehr um Ideen, Visionen und Inhalte geht, nicht mehr die kompromisslose Hingabe an die Sache zählt. Stattdessen wird der 'guerrillero heroico' inzwischen lediglich auf seine charismatische Ausstrahlung reduziert und ist zur revolutions-pathetischen Hohlform geschrumpft. Die Entwicklung des fast religiös Verehrten zum erfolgreich wiederverwerteten Konsumartikel wird nachgezeichnet. So ahnen wohl viele, die sich heute in stumpfer Nostalgie revolutionäre Devotionalien an die Wand hängen, gar nicht mehr, dass ihr cooler Ché Anführer der kubanischen Rebellenarmee und von Regierungssoldaten liquidierter Volksheld war.

In "Dear Leila" fungiert Leila Khaled, die erste palästinensische Flugzeugentführerin, ein

wenig als jüngere und weibliche Version von Ché Guévara. Sie war führendes Mitglied der Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP), die als linker, nicht religiöser Flügel der PLO in ihrer Ideologie Kommunismus mit palästinensischem Nationalismus verband und wurde 1969 weltberühmt, da sie am 29. August an der Entführung einer Boeing 707 von Rom nach Tel Aviv beteiligt war (4). Hijacking war für sie ein legitimes politisches Druckmittel, um das Anliegen der unterdrückten Palästinenser publik zu machen. Das Bild des nach der Landung gesprengten und in Flammen aufgegangenen Cockpits ging damals durch die globalen Medien und sie galt ab diesem Zeitpunkt als Top-Terroristin für die westliche und als Heldin für die arabische Welt.

Leila Khaled wurde mit dieser Aktion zur Ikone des palästinensischen Widerstandes und revolutionierte nahezu über Nacht das Denken 'zorniger junger Frauen'. Weltweit wurde sie bewundert für ihre handstreichartige Überwindung patriarchalischer Beschränkungen. Statt die Rolle einer unterwürfigen Frau zu spielen, trat sie als gleichberechtigte Kämpferin auf (5). Seit dem berühmten Foto von Eddie Adams, auf dem sie, anmutig-ernst und mit großen Augen, in martialischer Kriegerpose abgelichtet ist, wurde sie gewissermaßen zum Pinup-Girl des bewaffneten Kampfes. Sie verkörperte den Look der Revolte, mit der palästinensischen Kufija (6) auf dem Kopf und mit der AK47 in der Hand, ergänzt durch das hübsche Detail eines Rings, den sie aus einer Patrone und dem Abzug ihrer ersten geworfenen Handgranate gebastelt hatte (7). Die ikonentaugliche Inszenierung auf dem Foto bezweckte die Verquickung attraktiver Weiblichkeit mit Gewaltbereitschaft, nach dem klassischen Muster von Sex & Crime. Ihr Mut und die bewiesene Risikobereitschaft ließen sich bereits vermarktungsgerecht romantisieren.

In ihrem - wiederum auf Fragmenten verschiedener Dokumentarfilme (8) basierenden - Video-Film schildert Abou-Chamat zusammen mit der jungen Libanesin Roula Balhas in verteilten Rollen den jeweiligen sehr persönlichen Bezug zu Leila Khaled, ausgehend von der initialen rhetorischen Frage "Welche Spuren hast du hinterlassen?" Begeisterungspotential und jugendliches Schwarzweiß-Denken der jüngeren Roula Balhas sind wesentlich ungebrochener: Um ihrem Vorbild über die rituelle Nachahmung der Poster-Attitüde näherzukommen, stellt sie sogar mit Palästinensertuch und Plastikgewehr die berühmte Pose Leilas nach. Als biografische Verankerung schildert sie den Kampf ihres bewunderten Vaters, der sich in ihren Augen im libanesischen Bürgerkrieg als "arabischer Ché" bewährt hatte und formuliert ihren Jungmädchenwunsch, sich als ebenbürtige Tochter nach Khaleds Vorbild "für Volk und Heimat" einzusetzen, ohne Rücksicht auf Verluste. Vor dem Hintergrund ihrer identifikationsbereiten Sympathie

stellt die junge Frau schließlich neugierig-persönliche Fragen der Art, ob Leila damals wohl verliebt war, ob sie einen Freund hatte und wie lange sie vor dem Spiegel stand?

Als Vertreterin einer mittleren Altersstufe spricht die deutsch-syrische Künstlerin aus dem Off davon, als Teenager ein Ché-Plakat in ihrem Zimmer durch ein Bild von Leila Khaled ersetzt zu haben, aus Gründen geschlechtssolidarischer Sensibilität und vor dem damals virulenten politischen Hintergrund des Nahostkonflikts, der als Parameter panarabischer Identifikation Solidarität mit den Palästinensern forderte. Sie paraphrasiert die schillernde Persönlichkeit der Flugzeugentführerin kritisch als "Freiheitskämpferin, Guerillera, Attentäterin, Terroristin". Aus zeitlicher Distanz bewundert sie jedoch immer noch deren verwegenen Habitus und selbstbewusste Souveränität (9), die in krassem Kontrast zum traditionellen weiblichen Rollenbild ihres Heimatlandes stehen.

Konterkariert werden die Erörterungen der beiden Frauen durch Filmausschnitte von einer rund 40 Jahre älter gewordene Leila K., die heute mit Mann und Söhnen in Jordanien lebt und noch immer bei der Volksfront beschäftigt ist. Gezeigt werden ruhige Bilder von einer stattlichen Frau in den Sechzigern, die ihren Hund ausführt oder durch eine Orangenplantage spaziert. Eine hübsche Schlußpointe gelingt schließlich mit dem Einfall, die Protagonistin mit Gepäckwagen am Flughafen zu zeigen, was vor dem Hintergrund ihrer Jugend-Karriere als Flugzeugentführerin eine diffuse Beunruhigung erzeugen muss. Für Leila Khaled war Terrorismus primär eine Kommunikationsstrategie, deren inhumane Seiteneffekte 'höheren Zielen' untergeordnet wurden. Das 18 Minuten lange Video arbeitet gleichermaßen fasziniert und befremdet das ungebrochene Selbstverständnis der ehemaligen Terroristin heraus, die sich in der Zeitspanne von über 40 Jahren bemerkenswert treu geblieben ist und nichts an ihrer Biografie zu bereuen scheint.

Final Cut

Aus dem Jahr 2010 stammt die dreiteilige Arbeit "Stills". Es handelt sich dabei um ein Foto-Triptychon, C-Print auf Alu-Dibond, das markante 'Standbilder' eines virtuellen Problem-Films aus den arabischen Krisengebieten zeigt und dem es gelingt, kraftvolle Schlüsselszenen aus dem Kopfkino zu destillieren. Statuarisch und konzentriert auf den Punkt gebracht zeigen die Stills drei Höhepunkte aus nicht-friedlichem Zusammenhang und perspektivieren damit eine durch Medienkonsum konfektionierte Wahrnehmung neu.

Vor kraftblauem Hintergrund fokussiert das erste Bild in Nah-Einstellung einen breitschultrigen jungen Mann mit nacktem Oberkörper, im Bildmodus eines statisch-

heroischen Büsten-Portraits. Das Format erinnert in seiner frontalen Strenge an ein erkennungsdienstlich erstelltes Polizeifoto und unterstellt damit eine Biografie im Gewaltkontext. Ergänzend zu zwei poetisch-finsteren Oberarm-Tattoos (10) variiert eine prägnante Körperbotschaft die Mode des tätowierten Lebensmottos: Unterhalb des athletischen Halses und oberhalb des Schlüsselbeins ist mit der lakonischen Aufforderung "cut here" samt beidseitig im Anschluss gestrichelten Linien eine Soll-Schnittstelle auf seinem Körper markiert. Eine Manifestation von erstaunlichem Galgenhumor, die hier jedoch (womöglich einen vorläufigen Testlauf vor dem Spiegel suggerierend) offensichtlich mit dunkelblauem Filzstift aufgemalt wurde.

Mit diesem makaberen Gedankenspiel rekurriert die Künstlerin auf den verzweifelt-zynischen Einfall US-amerikanischer Soldaten im Afghanistankrieg und Veteranen aus dem 2. Irakkrieg, sich eben dieses 'hier durchschneiden' vom Tätowierer stechen zu lassen - gerne auch mit arabischem Schriftzug gleichen Inhalts auf der Nackenseite. Als Antwort darauf, dass Taliban aus afghanisch-pakistanischem Kontext und radikalisierte Mudschahidin aus dem Umfeld der Salafija-Bewegung im irakischen Krisengebiet begonnen hatten, einer extremen dschihadistischen Ideologie zu folgen und gelegentlich westlichen Geiseln den Kopf abzuschlagen, sowie dies in dokumentierenden 'Decapitation'-Videos festzuhalten (11). - Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Ermordung des amerikanisch-israelischen Journalisten Daniel Pearl Anfang 2002 (12) und die Hinrichtung des amerikanischen Geschäftsmanns jüdischer Herkunft Nicholas Evan Berg im Mai 2004 (13). Dieses sich wiederholende archaische Gewaltmuster ist Teilstück einer sich emsig drehenden Gewaltspirale(14). Dabei handelt es sich um einen Kampf, der mittels flächendeckender medialer Repräsentation von krisenhaften Ereignissen, also auch mit Hilfe von Folterfotos und Exekutionsvideos geführt wird und zunehmend dafür sorgt, dass die Welt dem jüngsten orientalischen Drama live zusehen kann.

Aus dem geschärften Bewußtsein heraus, in diesem Krieg nicht nur seine Seele zu verkaufen, sondern im wahrsten Sinne des Wortes womöglich den Kopf zu verlieren, greift die halsabschneiderische Tattoo-Idee den Bedrohungstopos des 'Final Cut' (15) auf und verwandelt ihn in eine mit dem Entsetzen spielende zynische Aufforderung, die - oszillierend zwischen Hybris und Verzweiflung - wohl gleichzeitig als apotropäische Geste zu deuten ist. Eine ambivalente Mischung aus Hilfeschrei und Heldenattitüde, verbunden mit der exhibitionistisch gewendeten Funktion von abgrenzendem Protest und Gruppenzugehörigkeit (16). Die haltbar gemachte Schrift mag überdies zur sozialen Trophäe eines Überlebenden werden. Mit der makaberen Inszenierung wird in pointierter

Eindringlichkeit eine angstbesetzte Rollenerwartung in akuter Gefahr geschildert und das komplexe Drama des überforderten Subjekts auf der Kriegsbühne reflektiert (17).

Hautnah

Das nächste Bild des Foto-Triptychons zeigt im Close-up auf heller Haut die eingebrannten Strichkonturen von Palästina, beziehungsweise des heutigen Israel mit den palästinensischen Enklaven des (durch die Fatah geprägten) Westjordanlands und des (von der islamistischen Hamas regierten) Gazastreifens, sowie dem schmalen Streifen der Golanhöhen. Diese reduzierte Zeichnung ist Symbol für die schon lange schwelende Krisensituation im Nahen Osten und kondensiert zum Logo der vielschichtigen Konfliktgeschichte um die historische Region Palästina.

Mit ein paar brandmarkenden Strichen ist eine Problematik umrissen, die die Gegend seit fast hundert Jahren erschüttert. Haut wird zum Träger eines traumatisierten Heimatbildes, das sich nicht nur im übertragenen Sinne eingebrannt hat, sondern als tatsächliches Brandzeichen eingeprägt wurde und somit ein starkes Bild für die unter die Haut gehende Sehnsucht nach Identität und Heimat formt! Der Träger des problematischen Brandzeichens wird damit auch zum Gezeichneten gemacht und womöglich motiviert, seine Haut 'für die gerechte Sache' zu verkaufen. (18)

Wie schon bei den "Revolutionary Icons" ist die Erkenntnis tröstlich und schockierend zugleich, dass es sich bei der gebrandmarkten Haut nicht um die eines Menschen handelt (19), sondern - aufgrund ihrer fatal-ähnlichen Anmutung in puncto Unbehaartheit und heller Tönung - um Schweinehaut, in die die Künstlerin mit einem Elektrokauter die Umrisse des krisenhaften Gebietes eingebrannt hat (20). Sowohl für die jüdische, als auch für die muslimische Kultur ist Schweinehaut allerdings ein ekelbesetztes Tabu, erweist sich als brüskierendes No-Go. Es gilt als semitische Gemeinsamkeit beider Religionen, alle Teile des Schweins weder als 'koscher' noch als 'halal' (21) zu empfinden. Die Idee, auf diese Weise eine durch ähnliche Abneigungen geprägte Kulturlandschaft zu skizzieren ist gelungen.

Smart Bomb

Das dritte Bild aus der Serie der "Stills" zeigt in halbnaher Einstellung bis zur Hüfte eine dunkelhaarige junge Frau mit flotter Kurzhaarfrisur, die ein hellbeiges schlichtes Unterkleid trägt und sich wieder einmal in bildparalleler Statuarik frontal vor leuchtend blauem Hintergrund zeigt. Die auf den ersten ungenauen Blick als avantgardistische

Rüschenvariation interpretierbare Reihung von geräumigen Taschenfächern rund um die Taille erschließt sich im Kontext der Bildserie als praktisch erdachtes Sprengstoff-Gewand einer Selbstmordattentäterin, die mit Dynamit umgürtet zur personifizierten Smart Bomb wird. (22) Die brünette Amazone trägt somit ein körpernahes 'Kampfkleid', mit Hilfe dessen sie - zur lebenden Sprengstoffladung hochgerüstet - ihrer vermutlich zum Teil fremdbestimmten Aufgabe nachkommen kann. Die Fotografie zeigt sie ernst und unbewegt, gleichsam im jungfräulichen Stadium, noch nicht bestückt mit den einschlägigen tödlichen Waffen. Der gewalttätige Reiz des Selbstzerstörerischen (23) tritt hier noch im sublimeren Potentialis auf, doch handelt es sich bei der implizierten radikalen Tat im Grunde um ein - lediglich in der technischen Ausführung modernisiertes - gewalttätiges Menschenopfer. Suicide Bombing gilt als Archetyp islamistischen Terrors, die junge Frau erscheint im Bildzusammenhang als Allegorie des mythosbeladenen Konzepts Selbstmordattentat -als umgesetzter Zerstörungsfantasie. Abou-Chamat stilisiert sie in diesem Zusammenhang zur jugendlichen Heldin der asymmetrischen Kriegsführung (24). Während der 2. Intifada, im Anschluss an die gescheiterten Osloer Friedensverträge, nahmen Terror und Gewalteinsatz von Seiten radikaler Gruppen beträchtlich zu: zwischen Herbst 2000 und Februar 2005 wurden 138 Selbstmordanschläge verübt, die für weltweite Aufmerksamkeit sorgten. Eine der aktivsten terroristischen Gruppen dieses Zeitraums waren die Al-Aqsa-Brigaden, deren Mitglieder sich aus dem Kreise der Tanzim rekrutierten, einer militanten Unterabteilung der Fatah (25). Ursprüngliches Ziel war ein Guerillakampf gegen die israelische Armee, im Jahr 2002 wurde jedoch mit einer Reihe von Angriffen auf Zivilisten in israelischen Städten begonnen. Im Rahmen der Attentate schien auf erschreckende Weise ein potentiell Massenvernichtungs-Konzept miniaturisiert und zur strategischen Sache ausgewählter 'Märtyrer' gemacht worden zu sein.

Gerade Kandidatinnen für geplante Selbstmord-Operationen werden hierbei häufig aus 'sozialen Fehlstellungen' heraus rekrutiert. Gerne greift man auf Verwitwete, Geschiedene, Unfruchtbare, aus Kollaborateursfamilien Stammende oder als Huren Stigmatisierte zurück. Wenn sie erst einmal durch ein gesellschaftliches Raster gefallen sind, bekommen diese Frauen Gelegenheit, ihrer persönlichen Krisenkonstellation 'sinnvoll zu entfliehen' und durch eine Wiedergutmachungs-Aktion die Familienehre wieder rein zu waschen. Als zusätzlicher persönlich motivierender Auslöser für die radikale Tat wird häufig das Bedürfnis nach Vergeltung genannt, meist um den Tod von Familienmitgliedern zu sühnen. Sogar romantische Motive scheinen teilweise eine Rolle zu spielen: So haben manche

Attentäterinnen eine Affäre mit Organisationsmitgliedern und lassen sich zu kämpferischer Beteiligung verführen. Vor diesem Hintergrund werden, zugespitzt formuliert, Frauenkörper zu Männerwaffen (26). Selten entspringt das gewalttätige Selbstopfer der Frauen gänzlich freiem Willen, wird jedoch durch den Umstand begünstigt, dass sie meinen, 'nichts mehr zu verlieren zu haben'.

Junge Mädchen, die im Dienste eines politisch-ideologischen Ziels sterben, um andere in den Tod zu reißen, bekommen die ehrenvolle Rolle von Shahidas, also paradiespflichtigen Märtyrerinnen (27) in einem 'Heiligen Krieg um die nationale Würde' zugewiesen. Die Aussicht auf Status und Image einer Shahida (28) und die dicke Belohnung im Jenseits dienen der anwerbenden Ermutigung. Die mörderische Aktion (29) wird als Verteidigung der Heimat und heroischer Akt des Widerstands gegen die Besatzer euphemisiert und fungiert als eine Art One-Way-Ticket zu Ruhm und Ehre. Angesichts ihrer sonst untergeordneten Stellung in der Gesellschaft, bekommen Frauen mit der Märtyrer-Rolle die Möglichkeit, Mut und Stärke zu demonstrieren und - mit Sprengstoff und splitterwirksamem Material wie Nägeln und Schrauben zu tickenden Bomben hochgerüstet - zum todbringenden Racheengel zu werden. Zynischerweise bekommen sie erst im Rahmen kriegerischer Zielsetzungen die Möglichkeit, die sonst gültige Geschlechter-Hierarchie zu durchbrechen. Doch ist diese Gleichberechtigung von fragwürdiger Natur, da die vorgebliche Aufwertung und Befreiung bekanntermaßen tödlich endet und sich als bloße Instrumentalisierung erweist.

Suizidaler Terror hat großen Rückhalt in der Bevölkerung, obwohl Selbstmord im Islam verboten ist. Vor dem Hintergrund von Unfreiheit, Gewalt und Armut hat sich eine trotzig-stolze kollektive Widerstandsidentität herausgebildet, die sich nicht scheut, mit direkter militanter Aktion zu arbeiten, um das demütigende Gefühl der Macht- und Einflusslosigkeit zu überwinden. Mangels schweren Kriegsgeräts werden partisanenhafte Ressourcen genützt und vornehmlich junge Menschen dazu gebracht, Selbstmord-Operationen durchzuführen. Als kostengünstige Kampfmethode sind die scheinbar zufallsgesteuerten Anschläge auf die Zivilbevölkerung äußerst effektiv, da sie flexibel und zielgenau planbar sind und mit relativ wenig Aufwand nachhaltiges Entsetzen und immensen psychologischen Schaden auszulösen im Stande sind.

Der Schmerz der Mütter – Trauma der Erinnerung

Der Videofilm "Memory Lines" von 2011 nimmt ein konkretes Selbstmordattentat zum Anlass, um über das Phänomen aus der Perspektive der gleichermaßen betroffenen

nächsten Angehörigen zu reflektieren: Wie durch ein Vergrößerungsglas wird der schwer fassbare Nahostkonflikt an Hand eines berührenden Fallbeispiels aufgerollt und verdichtet sich zu einem facettenreichen Mikrokosmos. Dabei umgeht die Künstlerin den schlichten Gegensatz von Opfer und Täterin. Sie legt ihr Gewicht eher auf die fatale Verkettung von Unterdrückung und Widerstand.

Am 29. März 2002 starben zwei junge Frauen bei einem Selbstmordanschlag in einem Jerusalemer Supermarkt: zum einen die 18jährige palästinensische Attentäterin, zum anderen deren Opfer, eine nahezu gleichaltrige Israelin. Laut Augenzeugenberichten hatten Außenstehende die beiden hübschen dunkelhaarigen Mädchen fälschlicherweise für Freundinnen gehalten. Abou-Chamat verwirklicht in diesem 21minütigen Film die Idee, die Mütter der beiden tragisch ums Leben gekommenen jungen Frauen in (halb-)fiktiven inneren Monologen zu Wort kommen zu lassen und dokumentiert deren dornenreichen Versuch, das unfassbare und doch stark im spezifischen Jerusalemer Alltag verwurzelte traumatisch Erlebte zu begreifen. Aus dem Off hört man (mit Untertiteln versehen) zwei weibliche Stimmen, die jeweils die arabisch und die hebräisch/Ivrit sprechende Mutter verkörpern. Was zunächst ein loser Dialog zu sein scheint, ist im Grunde ein verschränkter innerer Monolog. Auffällig ist dabei, dass beide Sprachen zwar markante Unterschiede aufweisen, aber gerade für das ungeübte westliche Ohr ähnlich klingen, offensichtlich sprachverwandt sind und mit ihren melodischen Kehllauten aus der semitischen Sprachfamilie stammen – womit auch wieder angedeutet wird, dass die arabisch-jüdische Welt auf manchen Ebenen im Grunde eng verflochten ist. Der Erzählfluss der beiden Frauen und die begleitende Spur der gleichsam erinnerten Tochter-Bilder sind lose assoziierend miteinander verbunden. Die junge Araberin, hier Rouna genannt, wird in dem aus den "Stills" vertrauten hautfarbenen 'Attentatskleid' gezeigt, oder beim Picknick in westlicher Alltagskleidung; die lebhaft junge Israelin namens Rachel fährt mit ihrem Fahrrad eine Zeit lang im Kreis herum und begleitet damit auf symbolische Weise das gedankliche Kreisen ihrer trauernden Mutter.

Die Sprachbilder der levantinischen Mütter sind orientalisches-poetisch und atmosphärisch-bilderreich, im Gedächtnis eingefrorene Episoden erscheinen als sorgfältig formulierte Miniaturen (30). So ist die Rede von der Erinnerung, die "schwer wie ein Parfum in den Räumen hängt", heraufbeschworen werden die nächtlichen Heimsuchungen durch quälende Gedanken an die toten Töchter. Typisch erscheint das regelmäßige flashbackartige Überfallenwerden von schmerzhaften Erinnerungssplintern, konterkariert durch traumabedingte Teilamnesien (31).

Schlüsselfragen werden formuliert, sogar über die einigende Kraft des Hasses wird nachgedacht. Neben Facetten des posttraumatischen Erlebens werden Details gelebten Lebens zu tröstlichen Sinnfragmenten gefügt. Die Habseligkeiten der Töchter dienen dazu, ihre Persönlichkeit einzukreisen, ihr Wesen zu schildern. Die Palästinenserin beklagt sich, dass ihre Familie die Tochter noch lange Jahre nicht beerdigen konnte, spricht auch davon, dass das junge Mädchen ursprünglich Journalistin werden wollte, um von der Unterdrückung der palästinensischen Bevölkerung berichten zu können. Ihr Resumé lautet: "Wie verletzt und verzweifelt muss sie gewesen sein, um so etwas zu tun." Die etwas monoton memorierenden Stimmen und elegischen Bilder ergänzen einander, um Trauer und kaum heilbaren Schmerz des noch nach Jahren fassungslosen Umfelds zu formulieren.

Thematisiert wird nicht nur die Ungeheuerlichkeit, terroristische Aktionen in dieser Form durchführen zu lassen, sondern ist insbesondere das Schockmoment herausgearbeitet, dass eine junge Frau aus traditionellem Hause in monströsem Masochismus ihre Zukunft opfert, um ein nicht bekanntes Zufallsopfer in den Tod zu eskortieren (32). Möglich wäre, dass das aleatorisch-narzißtische Machtmoment, Schicksal spielen zu können, hier attraktiv erscheint.

Dem thematisch sensibilisierten Betrachter kommen auch Fragen in den Sinn: Wie heftig die Gehirnwäsche, wie groß der Gruppenzwang auf die junge Attentäterin war, aus welchen Gründen sie sich auf dieses Himmelfahrtskommando eingelassen hat, was sie wohl konkret dazu bewog, ihr Leben so radikal in den Dienst politischer Ziele zu stellen, welcher Nachruhm ihr vorschwebte und wie leicht sie den eigenen frühen Tod billigend in Kauf nehmen konnte...

Abgleich mit der Realität

Die der filmischen Erzählung Adidal Abou-Chamats zugrundeliegende Realität der Ereignisse vom 29. März 2002 stellte sich so dar, dass die 18 Jahre alte Palästinenserin Ayat al-Akhras, die in vier Monaten einen Nachbarsjungen heiraten sollte, 10 kg Sprengstoff in einer schwarzen Handtasche trug und von zwei Männern zum Tatort begleitet wurde. Vor ihrer Tat verscheuchte sie zwei arabische Obsthändlerinnen, die sich vor dem Supermarkt Kiryat Ha Yovel in Jerusalem aufhielten. Die Bombe wurde vermutlich per mobilem Telefon gezündet. Die junge Attentäterin stammte aus dem Flüchtlingslager Deheische bei Bethlehem. Sie hatte sich den Al-Aqsa-Märtyrer-Brigaden angeschlossen, wurde vor der Aktion trainiert (33) und war die 3. Selbstmordattentäterin (34) der 2.

Intifada. Die 17jährige Rachel Levy (35) befand sich zur falschen Zeit am falschen Ort. Täterin und Opfer kannten sich nicht, waren beide Schulmädchen, ähnlich wie Schwestern, die in ihrem Jungmädchenleben rein äußerlich mehr Gemeinsamkeiten als Differenzen hatten und zu tragischen Symbolen des Nahostkonflikts wurden. Vor dem Anschlag wurde ein Bekenner-Video gedreht, um - ergänzt durch die passende Koranstelle - eine Rechtfertigung der Tat zu kommunizieren und die öffentliche Diskussion anzufachen. Ayat Al-Akhras war in der üblichen Weise mit Palästinensertuch und Waffe inszeniert und hinterließ als Vermächtnis folgende eindringlich-kritische Botschaft: "I say to the Arab rulers: stop sleeping, stop failing to fulfill your duty. Shame on the Arab armies who are sitting and watching the girls of Palestine fight, while they are asleep".(36)

Posthum wurde die junge Palästinenserin zu einer arabischen Jeanne d'Arc stilisiert, mit dem Tertium des Befreiungsschlages gegen Besatzer durch eine sehr jugendliche Kämpferin. (37)

Zum Thema Selbstmordattentat sind in den letzten Jahren bemerkenswerte Spielfilme entstanden: erwähnt seien hier vor allem "Paradise now", "Alles für meinen Vater" und Julia Lokatevs "Day Night Day Night". Alle genannten Filme interessieren sich für die Attentäter-Perspektive, begleiten bei ihrer finalen Mission im Grunde sympathische Menschen voller Zweifel und Ängste, die nicht etwa als Fanatiker gezeigt sind, sondern als rekrutierte Opfer eines mörderischen Teufelskreises (38). Die israelische Regisseurin Hilla Medalia hatte die komplexen Ereignisse zu einem ausgewogenen Dokumentarfilm mit dem Titel "To Die in Jerusalem" zusammengefasst, der 2007 vom amerikanischen Sender HBO ausgestrahlt wurde. Ansatz des Filmes war sechs Jahre nach der Tragödie der kathartische Wunsch: "Ich möchte die Mutter der Mörderin meiner Tochter kennenlernen (39)". Es galt als Symbol der Hoffnung, dass sich beide 'Töchter Abrahams' treffen wollten und eine kleine Chance schien zu bestehen, angesichts der doppelten Familientragödie, Hass zu transzendieren. Aufgrund bürokratischer Schwierigkeiten war allerdings nur ein vierstündiges Telefongespräch zwischen Avigail Levy und Um Samir Al-Akhras (40) mit Live-Bildschaltung möglich. Das Reden von Mutter zu Mutter funktionierte jedoch nicht wie erhofft, da beide Gefangene ihres jeweiligen Lebenskontexts blieben und in ihrer Gesprächspartnerin in erster Linie das gegnerische Land verkörpert sahen. Der Versuch, das Unmögliche zu wagen und die Trauer zu teilen, war gescheitert. Allerdings vertrat die Israelin die versöhnliche Ansicht, auch die junge Täterin sei ein Opfer gewesen, da man ihr erst Hass ins Herz gepflanzt und sie dann benutzt habe.

Im Gegensatz zu Medalias Film hat Adidal Abou-Chamats Video die elaborierte Qualität

eines milder gestimmten Kammerstücks, das die harte Geschichte nach Art eines szenisch umgesetzten Trauma-Tagebuchs erzählt (41) und im künstlerischen Erweiterungsraum der Realität zu einer nachdenklichen Reflexion über Trauer und Abschied geraten lässt. Sie zeigt aus ihrer künstlerischen Perspektive die fatale Verkettung der jüdisch-arabischen Welt, indem sie die Tragödie mit Hilfe von eindrücklich poetischen Erinnerungsfragmenten nachskizziert und die persönlichen Abgründe 'hinter der Oberfläche der Wörter und Dinge' aufspürt.

Konflikt-Stoff: 'Wrap it, baby!'

Der neunminütige Videofilm "Ver-Wicklungen" (2010) führt zu orientalischer Popmusik eine neunteilige künstlerische Versuchsanordnung zum Thema 'Kopftuch' vor, verbunden mit einer spielerischen Dekonstruktion weiblicher Rollenbilder. Zeremonienmeisterin ist die bereits aus dem Video "Dear Leila" vertraute Roula Balhas, die mit ernstem Gesicht frontal vor dem Betrachter Stellung bezogen hat und konzentriert vorführt, welche Wickelvariationen mit einem farbig gemusterten Tuch möglich sind. Der bewusst neutrale Blick der Wickelkünstlerin im Film ebnet den Weg zur perfekten Projektionsfläche für verschiedene Inszenierungen von Weiblichkeit. Sie führt vor, wie je nach kulturspezifischer Umwidmung gezielt unterschiedliche Identitäten 'anprobiert' werden können – und lässt das Textil zum Symbol code-switchender Mehrdeutigkeit werden. Die Palette der Möglichkeiten reicht vom Turban (zwischen Bad-Hair-Day und Odaliske) über den Haar verdeckenden, das Gesicht freilassenden, jedoch dogmatisch 'mit Kniff' gebundenen Hidshab (42), bis zur Nase und Mund verhüllenden Gesichtsschleier-Variante des Niqab (43). Modische Zwischenstationen sind die Varianten Halstuch, Hippie-Stirnband und eine Haaransatz zeigende Grace-Kelly-Version. Als charmante Abwechslung folgt eine aus dem Tuch gerollte Augenbinde, mit der Konnotation des klassischen 'Blindfolds', als erotischer Spielkomponente des ausgeschalteten Gesichtssinns - blind gemacht für den 'penetrierenden Blick', aber umso erfolgreicher auf die anderen Sinne zurückgeworfen. Die nächste Station des zunehmend unverfrorenen Rollenspiels präsentiert die Performandin mit einem anonymisierend über Nase und Mund gezogenen Tuch, welches verummten Protest zitiert oder gar die notwendige Maskerade für einen bewaffneten Überfall vorführt. Zu guter Letzt legt sich die junge Orientalin noch ein anderes Tuch aus sehr dünnem perlgrauem Gewebe an, das nun endgültig nur einen schmalen Schlitz für die Augen frei lässt. Eine witzige dramaturgische Wendung ergibt sich dadurch, dass die fundamentalistische Kopfverhüllung von einem Luftzug hochgeweht wird, bis sich das

Verschleierungstextil zur verwegenen Haube hochklappt. Ein sprichwörtlich 'frischer Wind' legt hier schlusspointenhaft ein schönes levantinisches Gesicht frei und sorgt für die Umwidmung der neutralisierenden orientalischen 'Tarnkappe' zur originellen Kopfbedeckung.

Im Dickicht der Bedeutungen

Mit dieser Videoarbeit wird auf spielerische und doch zentrale Weise das kontroverse Thema des islamischen Verschleierungsgebots verhandelt, vor dem Hintergrund einer gesellschaftlich indizierten Geschlechtertrennung. So dient die Kopfbedeckung vor allem dem Schutz vor fremden Männerblicken, beugt dem berüchtigten 'male gaze' vor, indem weibliche Reize anonymisierend für die Öffentlichkeit ausgeblendet werden. Damit kommt der Verschleierung die Funktion einer optischen Trennwand zu. Tschador, Burka, Niqab, Çarşaf inszenieren meisterhaft dieses Geheimnis bewahrende Inkognito: Das Tuch wird zur Umhüllung eines 'kostbaren Inhalts' und dient als schützendes Gehäuse. Impliziert wird hierbei allerdings auch immer das enthüllende Gegenteil des unkenntlich machenden Verschleierns, wodurch ergänzend eine verborgene erotische Komponente anklingt und eine klassische orientalistische Fantasie über die verschleierte Frau ausgelöst wird. Das Kopftuch dient als 'visuell stillstellendes' Utensil dem Schutz vor Belästigung, doch werden gleichzeitig auch - je nach Verhüllungsgrad - soziale Interaktionen mit der Außenwelt deutlich beschränkt. So kann es unübersehbares Zeichen der Unterordnung in einem reglementierend patriarchalischem Zusammenhang sein und lässt sich pars pro toto für fundamentalistisches Denken interpretieren. Vor diesem Hintergrund gerät der teilweise erbittert geführte Kopftuchstreit zur Stellvertreterdebatte, bei der das Verhüllungstextil zum Abgrenzungszeichen gerinnt.

Positiv gewendet kann man freilich auch vom Schaffen eines persönlichen Schutzraumes sprechen, im Grunde von einer Rückzugsnische, die hilft, sich in der Öffentlichkeit ein Stück Privatheit zu bewahren. So gibt es durchaus auch die Lesart, das Kopftuch sei nicht Unterdrückungsindiz, sondern vielmehr respektgebietendes traditionelles Zeichen, das ausdrücklich sozialen Rang (44) und ehrende Wertschätzung ausdrückt, sogar als Requisit eines islamischen Feminismus fungiert und so neben religiöser Identität geradezu Selbstbestimmung und befreienden weiblichen Selbstschutz verkörpern könnte.

Um daran zu erinnern, dass Kopfverhüllung keine ausschließliche Domäne des muslimischen Kulturkreises ist, sei an die obligatorische Kopfbedeckung für verheiratete Frauen im orthodoxen Judentum erinnert (45). Oder auch an die vielfältigen Ausformungen

im Christentum, vom traditionellen Brautschleier, über die früher übliche Kopfbedeckung der wohlhabenden 'unter die Haube gekommenen' Frau, bis zur frommen Kirchenbesucherin oder gar der Nonne, die endgültig 'den Schleier genommen hat'. Natürlich dienen Tücher häufig auch einfach als praktische Haarbedeckung gegen die Witterung oder als zierendes Accessoire und werden nicht nur von Bäuerinnen, Hutterinnen und Cabriofahrerinnen sondern gelegentlich sogar von der Queen getragen.

Wir werden Zeugen der fröhlichen Dekonstruktion einer reglementierten Kleiderordnung: Wahrnehmungsmuster scheinen auf erfrischende Weise ein wenig ver-rückt, Rollenbilder werden mit Hilfe der geschmeidig wandelbaren Kopftuch-Requisite durchlässig gemacht, Identitäten ausprobiert und Lebensentwürfe neugierig angerissen. Der normative Charakter des islamischen Kleiderkodex wird von Abou-Chamat fröhlich aufgebrochen, seine starre Semiotik auf listige Weise erweitert: Das Kopftuch als kollektives Anstandssymbol und gleichzeitige Metapher der Islamophobie gerät in den ironischen Fokus und wird zum paradigmatisch durchdeklinierten kulturellen Symptom. In den neun Video-Minuten entwickelt es sich zur kritischen Spielvorlage, die selbst Feindbildkonstruktionen spielerisch aufzulösen vermag.

Anmerkungen

(1) Vgl. hierzu Adidal Abou-Chamats 2006 anlässlich einer Ausstellung des Kunstvereins Rosenheim

- erschienene Publikation "Borderlines".
- (2) Hier sei erinnert an die mit "Chère Madame" betitelten Briefe des poète maudit Jean Genet an die deutsch-jüdische Emigrantin Anne Bloch, 1937 im tschechischen Brünn.
 - (3) Chés dunkle Seiten wurden sowohl in der heroischen Rezeptionsphase der 60er Jahre als auch in späteren Zeiten gerne unter den Teppich gekehrt: beispielsweise, dass er Stalin verehrte, eigenhändig politische Gefangene erschoss, Schwule ins Arbeitslager warf und einen Atomkrieg um Kuba provozieren wollte.
 - (4) Entgegen aller Erwartung befand sich Yitzak Rabin, der damals israelischer Botschafter in den USA war, nicht an Bord.
 - (5) Leila Khaled setzte sich ausdrücklich für Palästina ein, allerdings nur sehr mittelbar für die Sache der Frauen.
 - (6) Die Kufija, das klassische Palästinensertuch, war traditionell ein Männerkopftuch und wurde zum Symbol kämpferischen Aufbegehrens. Als mit Stolz getragenes identitätsstiftendes Nationalsymbol diente die Kufija als Flaggenersatz, nach dem Motto 'Da wir keinen eigenen Staat haben, tragen wir unsere Fahne am Körper'.
 - (7) "To fuse an object of feminine adornment, of frivolity, with a bullet: that is Khaled's story, the reason behind her image's enduring power. Beauty mixed with violence." In: Katherine Vine, The Guardian, "I made the ring from a bullet and the pin of a hand grenade", 26. Jan. 2001.
 - (8) Vgl. hier unter anderen: Lina Makboul, "Leila Chaled, Hijacker", Schweden 2005.
 - (9) In ihrer weiteren Biografie blieb sie für arabische Verhältnisse unkonventionell - mit Scheidung, Wiederverheiratung und später Mutterschaft. Außerdem unterzog sie sich als junge Frau mehreren plastischen Operationen, um ihr Aussehen von einem ikonisch gewordenen Image zu emanzipieren. Als Beleg für ihre Popularität möchte ich ein paar Leila Khaled gewidmete Popmusiktitel aufzählen: Das ihr gewidmete Liebeslied "Like Leila Khaled Said" von The Teardrop Explodes aus dem Album "Wilder" von 1981; die 2.CD von Julian Copes "Psychedelic Revolution" trägt den Titel "Phase of Leila Khaled" (die 1.CD heißt "Phase of Ché Guevara"); der aus dem Jahr 2005 stammende Song "Leila Khaled" von der dänischen Rockband Magtens Korridorer; der 2007 erschienene Song "Leilas Ballade", interpretiert vom japanischen Rocksänger PANTA .
 - (10) Tätowierungen waren einst Insignien der Subkultur und galten als Domäne von Seefahrern, Gangs und Gangstern. Inzwischen ist 'ink' längst Mainstream geworden und ein beliebtes Körperaccessoire von modisch-banaler Beliebigkeit, mit der Ausstrahlung von Massenindividualität geworden. - Anlässlich makaberer Tinte-unter-Haut-Botschaften sei allerdings auch an die aufs Handgelenk tätowierten, Vernichtung verwaltenden KZ-Nummern erinnert sowie an die in reziproker Umkehrung potentiell lebensrettend am Oberarm angebrachten Blutgruppen-Tattoos von SS-Mitgliedern.
 - (11) So postet am 9. 6. 2005 ein gewisser 'shooter' auf tribe.net: "So I am going to Iraq in less than a month..." und schildert, er wolle sich ein neues Tattoo zulegen, mit dem Schriftmotiv "cut here, with a dotted line around my neck." Ein Caleb Schaber schreibt im März 2007 „latest tattoo...the inscription 'cut here' (also in Arabic, helpfully on the back).“ Am 3. 3. 2012 analysiert dann ein Robert Tilford "... cut here-tattoos are becoming more popular among Afghanistan veterans who face the thread of beheading and torture everyday in that country".

- (12) Am 23. Januar 2002 wurde in Pakistan der 39 Jahre alte Journalist Daniel Pearl in Karachi entführt und 6 Tage später durch Enthauptung ermordet. Mutmaßlicher Mörder war Khalid Scheich Mohammad. Die Hinrichtung wurde auf Video aufgenommen. Pearls Frau schrieb das Buch "Ein mutiges Herz", das aus halbdokumentarischer Perspektive verfilmt wurde (unter der Regie von Michael Winterbottom, produziert von Brad Pitt) und 2007 in die Kinos kam.
- (13) Nicholas Evan Berg starb 26jährig Anfang Mai 2004. Er wurde bekannt durch seine gefilmte Enthauptung während des Aufstands gegen die Besetzung des Irak nach dem 3. Golfkrieg. Bevor sie ihm mit einem Messer den Kopf abschnitten, verlasen seine maskierten Entführer eine Begründung: Unmittelbares Motiv für ihre Tat war Rache für die Folterung irakischer Gefangener durch US-amerikanische Soldaten in Abu Ghuraib. Bergs Tod stellte den Beginn weiterer Morde an westlichen Geiseln im Irak dar.
- (14) Zur orientalischen Tradition des politischen Mordes: In der Zeit zwischen 1080 und 1270 verübte eine - in Persien und Syrien beheimatete - radikale Gruppe der Ismailiten, die sogenannten Assassinen, politische Attentate. Aus deren gefürchteter Vorgehensweise leiteten verschiedene romanische Sprachen und das Englische das Verb für Mord ab. Die den eigenen Tod in Kauf nehmenden Attentäter, die Fedajin (arabisch: 'Sich-Opfernde') sahen sich auch bereits als Märtyrer. Ihre Tatwaffe war meist der Dolch; ihr Ziel war es, den islamischen Gottesstaat wiederherzustellen. Dieses Gedankengut scheint in Grundzügen bis heute lebendig geblieben zu sein
- (15) 'Final Cut' hat sowohl die Bedeutung 'Todesstoß', als auch 'letzter Filmschnitt' !
- (16) Schon in den frühen 80er Jahren gab es in Punk- und Skinhead-Kreisen 'cut here'-Tattoos, deren vulgäres Schockpotential mit Selbstentwertung und Outlaw-Status kokettierte. Inzwischen findet man das düster-hintergründige Motiv nicht selten sogar auf Handgelenken und Hälsen junger Mädchen.
- (17) Dokumentiert ist eine hohe Zahl von Selbsttötungen unter US-amerikanischen Irak- und Afghanistan-Veteranen, die unter Depressionen oder posttraumatischer Belastungsstörung litten.
- (18) Die Methode Brandzeichen auf Haut zu applizieren, zitiert die Eigentumskennzeichnung von Vieh, erinnert aber auch an die grausame Praxis der Brandmarkung von Sklaven und Verbrechern (in Frankreich bis 1832 die übliche Strafe). In den letzten Jahrzehnten ist außerdem im Bereich der extremen Body Modifications eine Branding-Nische entstanden, in der mit Skarifizierungen, dem Anbringen von Ziernarben gearbeitet wird. - Der Werkstoff Haut erinnert zudem zwangsläufig daran, dass im KZ-Kontext obszön-menschenverachtende Perversionen, wie Lampenschirme und Handschuhe aus gegerbter tätowierter Menschenhaut, entdeckt wurden. Vgl. hierzu die Beschuldigungen gegenüber Ilse Koch, der 'Kommandeuse von Buchenwald'.
- (19) Im skurrill-verwegenen Roman "Geographie der Lust" von Jürg Federspiel von 1989, in dem es zentral um das meisterhaft tätowierte Hinterteil einer schönen Frau geht, wird am Rande des Volten schlagenden Plots die makabere Idee eines in Manhattan geplanten 'Museums für menschliche Haut' entwickelt.
- (20) Im Zusammenhang von Schweinehaut als 'Leinwand' sei auf den belgischen Konzeptkünstler Wim Delvoye (*1965) verwiesen, der ab 2001 'Bilder' auf Schweinehaut fabrizierte, die in seinem Fall großflächige Tätowierungen zeigen: üppige Konglomerate aus Bild- und Schriftelementen,

- klassischen Tattoo-Motiven und verfremdeten Comicfiguren (wie z.B. eine gekreuzigte Mickey Mouse) – teils gerahmt und teils auf eingefärbten Häuten in der Naturform des gegerbten Leders präsentiert. Ab 2005 erweiterte Delvoye sein Programm unter dem Titel “Art Farm“ um lebende tätowierte Schweine und ausgestopfte “Stuffed Pigs“.
- (21) Was nicht koscher ist, gilt den jüdischen Speisegesetzen der Kaschrut zufolge als 'treife'. Was gemäß islamischer Eßvorschriften nicht 'halal' ist, gilt als 'haram'.
- (22) Hier sei an eine Fotoarbeit Abou-Chamats aus der 7-teiligen Serie “In between“ von 2005 erinnert, die die Hüftregion eines jungen Mädchens zeigt, das am Gürtel seiner Blue Jeans in ästhetisch verfremdeter Form Handgranate und Pistole trägt.
- (23) Vergleiche hierzu im weiteren Sinne die Dissertation von Arata Takeda, Ästhetik der Selbstzerstörung – Selbstmordattentäter in der abendländischen Literatur, München 2010. Sowie das Gespräch zwischen Alexander Kluge und Takeda, “Zerstörungsphantasie gab es immer schon“, in: Die Welt, 7. Juni 2011.
- (24) Der israelische Schriftsteller und Friedensaktivist David Grossman deutet in seiner Schrift “Löwenhonig“ (deutsche Ausgabe 2006) den alttestamentarischen Richter Samson als mythischen Prototyp eines Selbstmordattentäters. Das Prinzip durch Selbstmord Rache und Mord an Unschuldigen zu verüben, findet er vorformuliert bei diesem tragischen Helden, der nach Verrat und Demütigung durch seine Feinde, Tausende mit sich in den Tod riss, indem er die tragenden Säulen einer großen Versammlungshalle voller Menschen zum Einstürzen brachte.
- (25) 'Fatah' bedeutet auf arabisch 'Eroberung', 'Sieg'.
- (26) Vergleiche hierzu: Claudia Brunner, Männerwaffe Frauenkörper? Zur Geschichte der Selbstmordattentate im israelisch-palästinensischen Konflikt, Wien 2005.
- (27) Während männlichen Märtyrern im Jenseits - neben anderen Freuden und Genüssen - die Gesellschaft von 72 wunderhübschen Paradiesjungfrauen, den sogenannten Huris, in Aussicht gestellt wird, ist das Paradies-Szenario für weibliche Shahidas (arabisch für 'Zeuginnen') wesentlich vager gehalten. Die Meinungen gehen hier auseinander, ob Frauen im Paradies 'neben ihren Männern sitzen' und in nicht näher spezifizierter Weise gleichfalls von den Huris profitieren können – was für nicht- oder unglücklich verheiratete heterosexuelle Frauen keine konkret verlockende Aussicht darstellen würde. Eine andere Auslegungsvariante verspricht den Frauen im Heldenparadies (das höchste Paradieslevel hat den Namen 'al-Firdaus') sogenannte Ğilmans, die als männliche Äquivalente zu den Huris interpretiert werden können; wieder andere Quellen versprechen wiederhergestellte Jungfernschaft und freie Gattenwahl. Vor diesem Hintergrund der Paradiesfreuden wird auch der Brauch verständlich, dass Familien von Selbstmordattentätern statt Todesanzeigen eher eine Art von Hochzeitsanzeigen veröffentlichen.
- (28) Hingewiesen sei hier auf den Dokumentarfilm “Shahida – Allahs Bräute“ (2008), unter der Regie von Natalie Assouline. In Auswahl einschlägige Literatur zum Thema: Anat Berko, The Path to Paradise: The Inner World of Suicide Bombers and Their Dispatchers, New York 2009. Christoph Reuter, Selbstmordattentäter – warum Menschen zu lebenden Bomben werden, München 2003. Thorsten G. Schneiders, Heute sprengte ich mich in die Luft – Suizidanschläge im israelisch-palästinensischen Konflikt: Ein wissenschaftlicher Beitrag zur Frage des Warum.“, Münster 2011.

- (29) Vor dem Hintergrund des islamischen Selbstmordverbots (- die Strafe im Jenseits besteht sinnigerweise aus dem perpetuierten Todesmoment des Suizidanten -) bevorzugen islamistische Militante den Begriff 'martyrdom operation'. Der Autor Hugh D. Barlow (in: Dead for God – Martyrdom and the Rise of the Suicide Bomber, Boulder 2007) prägte den Begriff „predatory martyrdom“, der das überfallartige Aggressionspotential der Attacken auf den Punkt zu bringen versucht.
- (30) Im Video “Memory Lines“ umgesetzte Zitatsplitter stammen zum Teil aus dem Artikel von Anita Blasberg, “Ein Hass größer als aller Schmerz“, Zeit-Magazin vom 8. Januar 2009.
- (31) Vgl. ebenda: “Die Erinnerung umklammert mich, raubt mir die Sprache, Bildfragmente taumeln wirt und entziehen sich meinem Zugriff.“ Oder: “...die Gespenster der Vergangenheit holen mich immer wieder ein. Wie oft habe ich in den letzten Jahren das Foto des jungen Mädchens... betrachtet, habe es wie einen Schatz bewahrt, obwohl sie...mir so viel Schmerz zugefügt hat.“
- (32) Im Gegensatz zu dieser kämpferischen Konsequenz hatte Leila Khaled - Role Model des militanten Widerstands einer früheren Generation, nach dem Scheitern ihrer 2. Flugzeugentführung 1970 (EI Al 219 von Amsterdam nach New York) behauptet, die von ihr geworfenen, nicht detonierten Handgranaten seien 'nur Attrappen' gewesen.
- (33) Es existieren sogar sogenannte 'Paradise Camps', in denen Kinder um die 11 Jahre darauf vorbereitet werden, Suizidanschläge durchzuführen.
- (34) Den ersten Selbstmordanschlag verübte die 26jährige Wafa Idris Ende Januar 2002, ziemlich genau zwei Monate vor Ayat al-Akhras in einem Schuhgeschäft in Jerusalem, kurz nachdem Jassir Arafat Palästinas Frauen als “Armee der Rosen“ adressiert hatte, die “die israelischen Panzer vernichten“ könnten. Den zweiten verübte Darine Abu-Aisha einen Monat später, nachdem am selben Tag eine Fatwa Frauen offiziell die Erlaubnis erteilt hatte, sich an Selbstmordattentaten zu beteiligen und scheinheilig - quasi als islamische Variante der Gleichberechtigung - proklamierte, die Anschläge sollten nicht durch Männer monopolisiert werden. Jedoch gab es auch wiederholt Fatwas, die sich strikt gegen Selbstmordterrorismus aussprachen und ihn als schändlich verurteilten.
- (35) 2002 war das Jahr mit den meisten Anschlägen: 46 an der Zahl. Rachel Levy war das 456. israelische Opfer der 2. Intifada. Außer ihr starb der Wachmann Chaim Smadar, es gab 28 weitere Verletzte.
- (36) Zitiert in: Wikipedia, Artikel “Kiryat HaYovel supermarket bombing“. - Nach dem Anschlag der Tochter war die (zwischen Trauer und Stolz zerrissene) Familie Al-Akhras massiven israelischen Sanktionen ausgesetzt: der Vater wurde entlassen, die Schwester musste ihr Jurastudium abbrechen, Soldaten drohten, das Haus zu sprengen. Israelische Zeitungen schrieben, Ayats Eltern hätten sie für Ruhm und Reichtum in den Tod geschickt, da sie schwanger gewesen sei. Es gab Gerüchte, Ayat könnte einen verheirateten Anführer der Al-Aqsa-Brigade zum Geliebten gehabt haben.
- (37) Zwei Jugendbücher beleuchten die Zeit vor, beziehungsweise nach dem Attentat am 29. März 2002: “Der Himmel über Jerusalem“ von Gabriella Ambrosio (Frankfurt 2012) und “Aftershock“ von Tamar Verete-Zehavi (München 2009).
- (38) In den beiden Spielfilmen “Paradise Now“ (2004 vom Regisseur Hany Abu-Assad; der Titel bezieht

sich auf Francis F. Coppolas „Apocalypse Now“ von 1979) und „Alles für meinen Vater“ (2007 von Dror Zahavi) sind die Protagonisten männlich und verlieben sich kurz vor ihrer Mission, im Vorhof des Todes in eine Frau - eine anrührende Variation auf das Eros-Thanatos-Thema. „Paradise Now“ würzt seine Geschichte mit bitterer Situationskomik: So wird die Schwierigkeit gezeigt, mit Sprengstoffgürtel auf die Toilette zu gehen. Der auf (Bekenner-)Video zu bannende Märtyrerdiskurs wird durch einen technischen Defekt trivialisiert und durch die erzwungene Wiederholung wird jegliche Authentizität zerstört. Schließlich wird ein Essen im Kreis der Fundamentalisten als Letztes Abendmahl inszeniert. Julia Lokatevs „Day Night Day Night“ von 2006 zeigt die letzten 48 Stunden im Leben einer jungen Selbstmordattäterin in New York, mit all den dazugehörigen Präliminarien. Der illusionierte Zuschauer befindet sich im Zwiespalt zwischen der identifikatorischen Hoffnung auf Gelingen der Unternehmung und dem Wunsch, die junge Frau möge überleben. Schlussendlich versagt der Zünder der Bombe und die Selbstopferungswillige bleibt fassungslos und alleine gelassen zurück.

(39) Vgl. Anmerkung 29.

(40) Erwähnt sei hier der arabische Brauch, Mütter nicht mit ihrem eigenen Namen, sondern mit dem Namen des erstgeborenen Sohnes zu benennen, also in ihrer Funktion als 'Mutter von x'. Um Samir al-Akhras wurde jedoch nach dem Märtyrertod ihrer Tochter Ayat ausnahmsweise als Um Ayat angesprochen.

(41) Vgl. „Die Welt ist leblos, steinern, hart und klebrig.“

(42) Im Arabischen bedeutet Hidschab bezeichnenderweise wörtlich 'Vorhang', der iranische Tschador bedeutet 'Zelt', Çarşaf meint auf türkisch 'Bettuch'. Burka steht auf arabisch für 'etwas Bedeckendes'.

(43) Der Niqab stammt aus der Beduinenkultur und sollte ursprünglich beide Geschlechter gegen Sand und Sonne schützen. Je kleiner das sichtbare Hautfeld um die Augen ist, desto mehr ähnelt der Niqab einer Burka.

(44) In früheren Jahrhunderten galt im Orient die fehlende Kopfbedeckung als Indikator für Unterschichtenzugehörigkeit. Auf einer sozialen Bedeutungsebene fungierte die Verschleierung folglich auch als Rangabzeichen und diente der Abgrenzung nach unten.

(45) Die jüdisch-orthodoxe Kopfbedeckung für verheiratete Frauen besteht entweder aus einem Hut, Kopftuch oder einer Perücke, dem sogenannten 'Sheitel'.

Adoleszenz im real existierenden Sozialismus – Landschaften einer Jugendzeit

Aus dem Rahmen der anderen provokant-politischen Arbeiten fällt der eher in elegischer

Tonart gestimmte Videofilm "Bogensee" (2011) deutlich heraus. Es handelt sich um einen locker-halbdokumentarischen Bilderbogen rund um die aus Ostdeutschland stammende und mit Abou-Chamat seit Jahren befreundete Schriftstellerin Marina Krug. Bei diesem Biopic handelt es sich sogar um ein gemeinsames Projekt zwischen Künstlerin und Dichterin, da die ruhig fließenden Bilder mit literarischen Textpassagen Krugs unterfüttert werden.

Zentrales Thema ist deren ambivalentes Abschiednehmen auf unterschiedlichen Ebenen: Zum einen von der eigenen Kindheit und einer lesbisch geprägten Adoleszenz in der sozialistischen Gesellschaft, zum anderen von einer Deutschen Demokratischen Republik, mit der Krug - trotz ihrer Flucht in den Westen einige Jahre vor dem Mauerfall - auf zwiespältige Weise gefühlsmäßig noch verbunden scheint. Im Film sieht man die Autorin, die mit kurzem dunklem Haar und melancholisch gebrochenem Blick eigentümlich zeitlos und angenehm uneitel wirkt, durch ein verlassenes Gelände mit Gebäuden, Park und See streifen. Konkreter Schauplatz des kontemplativ rhythmisierten Geschehens ist ein Ort, der eine markante ideologische Umwidmung erfahren hat. Wie im Vorspann erläutert, ließ zur Zeit des Dritten Reichs auf diesem Areal am Bogensee, nahe Wandlitz im Norden von Berlin, Propagandaminister Joseph Goebbels sein Wochenenddomizil "Waldhof" errichten. Nach Ende des Krieges wurde dort, in diametraler ideologischer Umwidmung, eine marxistische Jugendhochschule untergebracht – seitdem trug das Gebäude den Schriftzug "Bogensee". Da Krugs Vater an dieser Institution unterrichtete, wohnte sie mit ihrer Familie ab 1960 die ersten acht Jahre ihres Lebens auf dem Gelände des sozialistischen Ghettos. Heute befindet sich schließlich in einem Gebäudeteil ganz prosaisch die Brandenburgische Forstverwaltung.

Eine lose Klammer bildet im Film die Tatsache, dass die Protagonistin am Schluss des 20minütigen Videofilms das zu DDR-Zeiten überaus populäre Agitationslied "Sag mir, wo du stehst" intoniert, mit dem die bekannte linientreue Band "Oktoberclub" in eben jener marxistischen Bildungsanstalt "Bogensee" auftrat. Das 1967 erschienene Lied, arrangiert im eingängigen Mersey Beat, galt als markantester Song der sogenannten "Singebewegung", die sich Anfang der Sechziger Jahre formiert hatte. Im Lied wird das adressierte Du von einem auktorialen Kollektiv aufgefordert, gesinnungsmäßig eindeutig Stellung zu beziehen und sich auf die Seite des gesellschaftlichen Fortschritts zu stellen. Das tapfer-trotzige Absingen des so zeitverhafteten Liedes zitiert nostalgisch die geistige Landschaft ihrer Jugendzeit und zeugt von einer Sehnsucht, die eigenen biografischen Wurzeln nicht zu leugnen. Gleichzeitig deutet sich der Wunsch an, sich gemäß dem

Songtext auch in der Gegenwart zu verorten, vor dem Hintergrund der eigenen Lebensgeschichte und persönlichen Ausrichtung. Dem Betrachter wird eine anrührende Mischung aus Lauterkeit, Entfremdung und einem emotionalen Zwischen-den-Stühlen-Sitzen vermittelt.

Während die Dichterin durch diese abgehalftert-verwunschene Szenerie streift, umkreist Abou-Chamats Handkamera die geschichtsträchtig abgeblätterte Kulisse und sorgt mit gelegentlichen Überblendungen für atmosphärische Verdichtung. Aus dem Off lässt eine weibliche Stimme lose assoziierte Text- und Gedichtfragmente hören – sprachjonglierend ist in lyrischer Uneigentlichkeit die Rede von Kindheitsorten und einem geborgenen, wengleich beengten Leben, werden Erinnerungsfragmente bemüht, aber auch von neuen Ufern gesprochen. Lose werden auf Wortebene Szenerien einer biografieparallelen Jugend etabliert, finden sich Impressionen von Kartoffelernte, Bunkern, Hagebuttenhecken und Krähenschwärmen skizziert. Sogar nostalgische Details wie Mutters "kalter Hund" (eine als Luxus der Nachkriegszeit interpretierbare Kekstorte) und ein Buch mit Indianergeschichten werden beschworen. Mit dem Sprachbild "aus Deines Körpers Hülle emigrieren" lässt Krug schließlich diskret die eigene lesbische Identitätsfindung in einem politischen System, das Homosexualität unter den Tisch fallen ließ und als 'Nebenwiderspruch' abtat, anklingen.

Dem Betrachter erschließt sich bei dieser Hommage ein spezifisches Gewebe aus Prägungen, Entwicklungen, Wandlungen, Abnabelungen und Abschieden im Leben eines poetisch reflektierenden weiblichen Individuums, das - in mittleren Jahren angekommen – eine Zwischenbilanz zieht.

Anm.10: Zum Thema Tattoo im künstlerischen Kontext sei Peter Greenaways intermedial erzählter Film "Pillow Book" (1996) angeführt, in dem ein kalligraphisch beschrifteter Körper, der zum 'menschlichen Buch' wird, die zentrale Rolle spielt. Im Film "Memento" (2000), unter der Regie von Christopher Nolan, tätowiert

sich ein Mann mit anterograder Amnesie wichtige Fakten auf den Körper, um sein fehlendes Kurzzeitgedächtnis auszugleichen. In David Cronenbergs "Eastern Promises" (2007) spielen Hierarchie anzeigende Tattoos im Rahmen einer russischen Mafiageschichte eine tragende Rolle. In Ray Bradburys Erzählungsband "Das Böse kommt auf leisen Sohlen" ('62) fungiert ein sinisterer Zirkusdirektor als über und über tätowierter 'illustrierter Mann'. In Roald Dahls Kurzgeschichte "Die Haut" ('57) dreht sich die Story um einen mit Tattoos handelnden Mörder.