

Shifting Lines

"Wir müssen uns das, was wir sein könnten, ausdenken und aufbauen, um diese Art von politischem 'double bind' abzuschütteln, der in der gleichzeitigen Individualisierung und Totalisierung durch moderne Machtstrukturen besteht. ... Wir müssen neue Formen der Subjektivität zustandebringen, indem wir die Art von Individualität, die man uns jahrhundertlang auferlegt hat, zurückweisen."¹

In ihrer 36teiligen Arbeit mit dem vieldeutigen Titel „off the revolution“ führt Adidal Abou-Chamat ihre Auseinandersetzung mit den Ikonen der Revolution der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fort, die sie in der Installation „Ché, no more heroes“, den Filmen „Dear Ché“ und „Dear Leila“ sowie der Fotoserie „Revolutionary icons, exhausted selves“ begonnen hat.

In jener 10teiligen Serie wurde die Haut zum tragischen Träger hintergangener und unerfüllter Erwartungen. Die schlaffen Schweinehautstreifen, denen die stilisierten Porträts von revolutionären Idolen eingebrannt waren, wurden von Adidal Abou-Chamat nach der Einlösung ihrer kämpferischen Utopien befragt. Dass sie dabei in der Technik der Brandmalerei und in einer, dem Material Fleisch geschuldeten naiven Darstellungsweise arbeitete, wies darauf hin, dass diese ehemaligen Ikonen nur noch in einer spießigen Parallelwelt eine wiedergängerhafte Existenz fristen. So wird die Figur Che Guevaras heute eher mit einem sehr idiosynkratischen Begriff von Freiheit und Rebellion in Beziehung gebracht, und nicht mehr mit den politischen Idealen, für die er kämpfte.

Was in diesem sinnentleerten Revival bleibt, ist der Nießbrauch an einer Ikone als Image eines gut funktionierenden Devotionalienhandels. Die Bildnisse einer wie auch immer zu bewertenden revolutionären Idee wurden zu konsumfreudigen Götzenbildern.

Dieser neuen Idolatrie, also dieser vergötzenden Aufladung eines eigentlich hohlen Idols, stellte sie mit dem dazugehörigen Video einen geradezu nonchalanten Ikonoklasmus gegenüber; dort legte sie die Person des Che Guevara bloß, indem sie zeigte, dass egalitäre Ideen durchaus mit einem sexistischen Frauenbild in zusammengingen.

„Off the revolution“ weitet nun ihre dekonstruktive Auseinandersetzung mit den revolutionären Ansprüchen und deren Einlösung aus in ein zunächst beinahe verwirrendes Geflecht assoziativer Bildsetzungen. Aspekte struktureller und physischer Gewalt verbinden sich mit Fragen ökonomischer und normativer Machtausübung, mit der Konstruktion von Persönlichkeit und der Zuschreibung von „genormter“ Identität. Wie diese gesellschaftlichen, ethnischen oder sozialen Codes funktionieren, wie sie mit medialer Repräsentation einhergehen, steht im Mittelpunkt Ihrer künstlerischen Auseinandersetzung.

Auffällig ist dabei die Form der bildnerischen Umsetzung. Wie eine „Cloud“ von Images, bei der es weder eine Hierarchie noch ein definiertes Zentrum gibt, schweben die Bildträger, verschieden große Aluplatten, vor der Wand. Die darauf befindlichen Blei- und Filzstiftzeichnungen sind zum Teil direkt auf das Metall gezeichnet, zum anderen auf Stoff, Wachs, transparente Folien oder auf tracing Papier. Sie werden kombiniert und collagiert mit Acryl- und Ölfarbe, mit Leder oder Haaren, mit Fotografien und Textausschnitten. Darüber und daneben finden sich häufig auch noch handschriftliche Eintragungen, Erläuterungen, Notate, die der Gesamtarbeit den Charakter eines Tagebuches verleihen, welches assoziativ und situativ und einer nicht mehr rekonstruierbaren Chronologie folgend entstanden zu sein scheint.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die bewusst direkte, zuweilen beinahe amateurhafte Ausführung der Zeichnungen, so als seien sie rasche Abpausungen, Nachzeichnungen oder Abschriften aus unterschiedlichsten Medien wie Zeitungen, Zeitschriften, Büchern oder dem Internet.

Tatsächlich erschließen sich einige Bilder schnell dem westlich enkulturierten Blick, etwa der Film Still aus „Frühstück bei Tiffany“, der Audrey Hepburn als weibliche Stilikone installierte, oder die Darstellungen der deutschen RAF-Mitglieder Andreas Baader und Ulrike Meinhof, der Revolutionäre Malcolm X und Angela Davis, der Attentäterin Leila Khaled. Sie sind Zitate früherer Arbeiten und werden nun überschrieben durch ein assoziatives Gewebe von Texten und Bildern.

¹ Michel Foucault Das Subjekt und die Macht, in: Dreyfus, Hubert L. / Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1987, S. 250.

So entsteht ein vielfach durchscheinendes Palimpsest, welches unterschiedliche Text- und Bild-Bruchstücke in neue, unerwartete Zusammenhänge bringt, ihre Bedeutungen verschiebt und ihre Eindeutigkeit in Frage stellt.

Gewissheiten werden verheimlicht und dem „Un-heimlichen“ wird Raum gegeben. Verhüllungen, Verdeckungen, Maskierungen, als Sturmhaube oder Schleier, als Burka oder Mundschutz, befremden und verunsichern die Orientierung, nehmen reale Bedeutung an. Die materielle Realität, die sie ursprünglich bezeichnen, löst sich allmählich auf zugunsten der Imagination, der psychischen Realität, in Form unserer unmerklich angenommenen Wünsche und Ängste, aus dem Fundus unserer kulturellen Normen, genährt von unseren sozialen, gesellschaftlichen und ethnischen Codes.

Es ist das Fremde, das Andere, das sich hier als solches manifestiert – und es ist zugleich das Fremde in uns, welches wir in diesem Anderen wahrnehmen. „Das Fremde ist in uns selbst“, sagt Julia Kristeva. „Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, so kämpfen wir gegen unser Unbewusstes – dieses ‚Uneigene‘ unseres nicht möglichen ‚Eigene‘... Die Fremdheit in uns selbst aufzuspüren...ist vielleicht die einzige Art, sie draußen nicht zu verfolgen.“²

Gerade auch die Anordnung der unterschiedlich formatierten Einzelelemente ermöglicht eine solche Spurensuche. Die vielfache Facettierung der monumentalen Wandinstallation offenbart sich dem Blick wie durch die Öffnungen eines Schleiers, der das betrachtende Subjekt in sich zurück- und einen Moment bei sich behält.

Die Vereinzelung der Bildobjekte bricht die Illusion der einen großen Erzählung zugunsten einer Vielzahl kohärenter, aber nicht exklusiver Narrationen. Ihre Verknüpfungen sind vielfältig, assoziativ, überraschend und erhellend.

Offensichtliche Zeichen von Gewalt und Bedrohung finden sich an vielen Stellen - schmerzhaft Auseinandersetzung mit den Utopien der Revolutionäre des 20. Jahrhunderts, die weltweit für die Befreiung von Totalitarismen kämpften und dafür selbst fundamentale Ideologien, Mittel und Strukturen entwickelten oder in Kauf nahmen.

Diesen harten Motiven der Erstarrung stehen Elemente der Verletzbarkeit, der Aufweichung, der Entgrenzung gegenüber: Weinende Soldaten, Ikonen der Revolution in berührend privaten Momenten, florale Ornamente an unerwarteter Stelle hinterfragen scheinbar Unverrückbares, Motive der Travestie und der Camouflage stellen Grenzen in Frage oder thematisieren deren Überschreitung. Sie werden in kartographischen Darstellungen verfälscht, im Spiel mit vorgegebenen Rollenbildern überschritten und in surrealen Konstellationen decouvriert.

Dabei sind diese Strategien immer ambivalent und verknüpfen sich erst in den assoziativen Strängen zu Bild und Gegenbild: Friedrich Rückerts travestiehafte Anverwandlung der orientalischen Kultur könnte zunächst auch eine kulturell naive Grenzüberschreitungsoption beschreiben - erst im Textzitat Edward Saids an anderer Stelle wird diese Form des Orientalismus als Ausdruck eurozentrischer Kulturhegemonie in Frage gestellt.

Was in einem Augenblick eindeutig erscheint, wird im nächsten durch die immer neue Kombination der disparaten Bildmotive wieder zur Disposition gestellt und es bedarf eines wachen und offenen Betrachters, der diese Momente fruchtbarer Verunsicherung integrieren und als Movers zu einer Denk- und Handlungsfigur begreifen kann, zu der ihn Malcolm X auffordert: „...Change the narratives of our histories!...“³

Betrachtet man die 36teilige Arbeit „off the revolution“ unter diesem Aspekt, so wird erkennbar, dass die fragmentarische, tagebuchähnliche Notatform auch Elemente einer Autobiographie der Künstlerin enthält.

Sie selbst beschreibt sich in einer Fotografie als „fanatic, arabic, female, queer“. Mit „queer“ werden Dinge, Handlungen oder Personen bezeichnet, die von der Norm abweichen. „Es ist ein Widerstand gegen das Normale“, sagt der Queer-Theoretiker David M. Halperin.⁴ Gemäß der Bedeutung des Verbs *to queer* (ähnlich wie *to interfere*), was so viel wie

² Julia Kristeva *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt/M, 1990, S. 208f.

³ Malcolm X, zit. in: „off the revolution“, Adidal Abou-Chamat, 2009

⁴ „Bunning“: *Glad to be Glad*. Interview mit David M. Halperin, in: *Greenpepper* Nr. 27. In der Übersetzung von Beate Bronski auf etuxx.com. Abgerufen am 03.01.2013.

„stören“ oder – bildlicher gesprochen – „in die Quere kommen“ bedeutet, unternehmen die Arbeiten Adidal Abou-Chamats immer wieder den Versuch, die restriktiven Diskurse unserer Gesellschaft zu durchbrechen und sich der Einteilung in „normale“ und „nicht normale“ Lebensformen, -entwürfe und -erwartungen zu widersetzen, oder diese zumindest zu hinterfragen.

Dabei fließen immer auch autobiographische Aspekte in ihre Arbeiten ein. Mehr noch als in „off the revolution“ ist dies in der vierteiligen Arbeit „Dyke’s Delight“ der Fall; allerdings ist auch hier schwer zu entscheiden, ob die einzelnen Elemente nun autobiographisch oder autofiktiv sind, ob es sich um Re-Konstruktionen handelt, oder ob lediglich eine konstruierte Ich-Position in die Arbeit einfließt.

Es ist eine „Autobiographie als Maskenspiel“⁵, die dem Betrachter ein irritierendes Störfeuer unterschiedlicher Facetten sexueller Orientierung und sexueller Identität anbietet, vor dem Hintergrund von Migration und ethnischer, kultureller Differenz.

Zugleich geschieht hier aber auch exemplarisch eine Rückeroberung der autonomen Subjektposition, die Frantz Fanon etwa für die in kolonialen Situationen zu Objekten degradierten Subjekte forderte: „...it is through the effort to recapture the self and to scrutinize the self...that men will be able to create the ideal conditions of existence for a human world.“⁶ Solche autobiographischen Strategien erlauben, „das eigene Ich symbolisch ‚wieder herzustellen‘ und referenziell ‚zu erforschen‘. Dass dabei keine ungebrochenen, monolithischen Ich-Positionen manifest werden, sondern vielmehr hybride und multiple Identitäten entworfen werden, erscheint als Folge der postkolonialen Situation unabwendbar.“⁷

So besteht auch die Installation „Dyke’s Delight“ aus 24 unterschiedlich großen, inhaltlich und formal disparaten Bildtafeln. Ihre Anordnung besitzt, wie schon in „off the revolution“ keine strenge oder hierarchisierte Struktur, allerdings ist nun ein Ausgangsmotiv festzumachen, „little sheik“, welches über der gesamten Anordnung schwebt und durch die Rahmung von zwei ornamentalen Täfelchen nochmals besonders hervorgehoben wird. In einer leichten Verschiebung greift es lautmalerisch den Titel der Arbeit auf und fungiert gleichsam leitmotivisch wie ein Urbild.

In ihm wird eine frühe Kränkung widergespiegelt, die dem Kind aufgrund der verweigerten Anerkennung seines biologischen Geschlechts durch Eltern, Verwandte und Freunde entstand. „...the past continues speaking to us“ lautet eine der Inschriften dieses Bildes, und diese Vergangenheit spricht im Sinne einer Narration, nämlich der sozialen Zuschreibung eines Geschlechts. Man kann dieser schmerzhaften, erinnerungsmächtigen Erzählung nur im Sinne der Aufforderung von Malcolm X, „...change the narratives of our histories...“ begegnen und sich so alternative Optionen erobern. Dazu hinterfragt diese Arbeit die Konstruktion von sozialer und biologischer Geschlechtsidentität und untersucht die vielfältigen hybriden Erscheinungsformen sexueller Orientierung.

„Dyke’s Delight“ bezieht sich dabei auf einen Slangausdruck, der sich auf Lesben mit eher „männlichem“ Erscheinungsbild bezieht. Der Begriff wurde von den Betroffenen vereinnahmt und in eine positive Selbstbeschreibung gewendet. Diese und eine ganze Reihe weiterer Formen genderbezogener Transformation und Neuerfindung, die sich den geschlechtlichen Sozialisierungen verweigern, sind in den einzelnen Bildtafeln präsent.

Durch vielfältige Kontextualisierungen öffnen sich individuelle Perspektiven von Männlichkeit und Weiblichkeit. Sie spannen zwischen den Vektoren Gleichheit und Differenz ein Feld, das sich allen Kollektivzuschreibungen und Universalismen verweigert, die vorgegebenen Rollenzuschreibungen, auch unter kulturellen und ideologischen Aspekten dekonstruiert und „zwischen den Geschlechtern eher zirkuliert als entscheidet, sie vervielfältigt statt identifiziert.“⁸

⁵ Paul de Man „Autobiographie als Maskenspiel“, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt 1993, S. 131 – 146.

⁶ Frantz Fanon in *Black Skins: White Masks*. London 1968, zit. in: Susanne Gehrmann: *Gender-Identität im kolonialen Kontext westafrikanischer Autobiographien*, Webpublikation Conference Papers VAD 2002. S. 6 – 7.

⁷ Susanne Gehrmann: *Gender-Identität im kolonialen Kontext westafrikanischer Autobiographien*, Webpublikation Conference Papers VAD 2002. S. 7.

⁸ Brigitte Rauschenbach *Gleichheit, Differenz, Freiheit? Bewusstseinswenden im Feminismus seit 1968...*, gender-politik-online, 2009

Zugleich wird deutlich, dass dies nicht gefahrlos und ohne Verluste zu verwirklichen ist. Gewalt, Aggression und Unterdrückung sind in den einzelnen Bildtafeln stets präsent. Sie manifestieren sich in gegenseitig ablehnenden Äußerungen differenter geschlechtlicher Rollendefinitionen oder in Bild- und Textzitaten weiblicher und männlicher Gewaltstrategien. Es genügt das historische Bildzitat Rosa Luxemburgs in Kombination mit einem behaarten Dreieck, um das Entsetzen entfesselter Gewalt gegen weibliche Selbstbehauptung zu evozieren. Nicht zufällig erinnert die wächsern-grüne Farbe der niedergeschlagenen iranischen Revolution an die Haptik balsamierter toter Körper.

Häufig allerdings changiert diese Evokation sehr ambivalent zwischen Anziehung und Abstoßung, Affirmation und Subversion. Der lasziv hingebreitete, sich öffnende Akt ist attraktiv und bedroht zugleich, bei der Darstellung verschiedener Verschleierungsformen bestimmen manchmal nur minimale Unterschiede, ob es als schmückendes Accessoire oder als ethnische oder geschlechtliche Symbol der Einengung, der Unterdrückung, ja manchmal gar der Bedrohung erlebt wird.

„Shifting Lines“ (2011) trägt schließlich diese Ambivalenz im Titel: Noch einmal geht es in dieser 9teiligen Arbeit um Fragen sexueller Identität und Orientierung, um ethnische und kulturelle Unterschiedlichkeit, die Projektionen der Mehrheitsgesellschaft und den Druck, den diese auf Minderheiten ausübt. Doch überlagern sich diese Fragestellungen mit der Frage nach dem Glück jenseits der Verbote: „So wie für uns Schönheit in ganz gegensätzlichen Kunstformen zu finden ist, so dringt auch Sexualität – in der übrigens manche die Sprache der Schönheit vernehmen – in sämtliche Lebensbereiche des Einzelnen wie der Gesellschaft ein.“⁹

Deren Schönheit aber erschließt sich uns nur in der Akzeptanz der Fremdheit des Anderen in uns und im Anderen: „Wenn wir danach verlangen, den Anderen zu kennen“, meint Judith Butler, „oder wenn wir fordern, dass der Andere endlich oder endgültig sagt, wer er ist, dann dürfen wir keine Antwort erwarten, die uns je zufrieden stellt. Indem wir auf diese Befriedigung verzichten und die Frage offen lassen, ...lassen wir den Anderen leben, denn das Leben ließe sich als eben das verstehen, was über jeden Verstehens versuch hinausgeht.“¹⁰

Dies ist die Botschaft von „Shifting Lines“: Anerkennung bedeutet, den Anderen leben zu lassen, und diese Anerkennung gründet auf der Einsicht, dass mein Wissen über den Anderen - nie ganz definierte, und deshalb schwer auszuhaltende - Grenzen hat.

Franz Schneider

⁹ Philippe Ariès *Überlegungen zur Geschichte der Homosexualität*, in: Ariès, Béjin, Foucault u.a. *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt 1992, S. 88

¹⁰ Judith Butler *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt 2007, S. 60